

# Tekst of geen tekst, dat is de vraag: Een comparatieve studie naar het aandeel van tekst in de vier grote acteeropleidingen in Vlaanderen

-- Margaux Vandecasteele --

Vlaanderen kent vier kwaliteitsvolle acteeropleidingen, die elk een eigen profiel hebben en een eigen positie innemen in het Vlaamse acteeropleidingenveld. In de woorden van Carl von Winckelmann, artistiek coördinator van de dramaopleiding aan de LUCA School of Arts: "Het is nog nooit zo goed geweest." Wat is dat eigen profiel en welke positie nemen de opleidingen in? Dit artikel onderzoekt hoe de vier grote dramaopleidingen in Vlaanderen zich profileren en hoe het er in de praktijk aan toe gaat.

Ik focus daarbij specifiek op de rol van de toneeltekst in de opleidingen. Niet alleen het gebruik van tekst op scène evolueerde door de jaren heen in het theaterlandschap. Welke teksten op toneel gebracht worden, veranderde ook. In maart 2019 begon cultuursocioloog Rudi Laermans zijn artikel in *Etcetera* met de opmerkelijke woorden: "Het repertoiretheater is in Vlaanderen op sterven na dood" (31). Exact twintig jaar na de verschijning van Duits theaterwetenschapper Hans-Thies Lehmanns *Postdramatisches Theater* (1999), komt de status van het repertoire meer dan ooit op de helling te staan (*Etcetera*). Na het statuut van de theatertekst, verandert ook de status van het repertoire en de westerse canon.

Dit artikel bestudeert de gevolgen daarvan in de opleidingen. De centrale onderzoeksvraag luidt daarom: welke rol krijgt tekst toebedeeld binnen de dramaopleidingen aan het Koninklijk Conservatorium Antwerpen (KCA), de LUCA School of Arts (Luca Drama), de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten (KASK) en het Royal Institute for Theatre, Cinema & Sound (RITCS)? Door de opleidingen te vergelijken op basis van één specifiek aspect, kon ik niet alleen heel gericht onderzoek voeren, maar kon ik ook nagaan of de tendensen die Lehmann ("Het statuut van de tekst" 27-37) en Laermans (30-40) beschrijven binnen het Westerse theaterlandschap van het einde van de twintigste eeuw en dat van de huidige eenentwintigste eeuw, ook actief zijn in het acteeropleidingenveld. Als ik het hierbij over 'tekst/theater-/toneeltekst' heb, slaat dat op tekst als theatraal element. Wanneer ik over 'repertoire' spreek, betreft dat de verzameling van klassieke theaterteksten zoals die van Shakespeare bijvoorbeeld.

## **Mapping the schools**

Om de rol van toneeltekst in de verschillende opleidingen vandaag te kunnen vergelijken, is het belangrijk om eerst de eigenheid van opleidingen en de manier waarop ze zich profileren, in kaart te brengen. De promotieteksten en curricula van de scholen en een visitatierapport van de Vlaamse Universiteiten en Hoge Scholen-raad (VLUHR) uit 2016 vormden hiervoor belangrijke bronnen. Daarnaast sprak ik met de coördinatoren Clara Van den Broek (KCA), Carl von Winckelmann (LUCA), Jan Steen (KASK) en Ward Rooze (RITCS) en vroeg ik hen letterlijk hoe hun opleiding zich profileert. Ik stelde dezelfde vraag aan twee masterstudenten van elke opleiding, die vanuit hun praktijkervaring konden spreken.

### **Koninklijk Conservatorium (Antwerpen)**

Vandaag bestaat de dramaopleiding van het Conservatorium uit drie afstudeerrichtingen: Acteren, Woordkunst en Kleinkunst. Volgens de visitatiecommissie uit 2016 trachtte de afstudeerrichting Acteren acteurs te vormen die "inzetbaar zijn in verschillende soorten teksttheater. Het ethische en inhoudelijk kader van deze acteursopleiding was geënt op de artistiek/pedagogische visie van Dora van der Groen" (VLUHR 16, 57, 68). Van der Groen's visie luidt als volgt:

Voor Dora Van Der Groen is acteren niet het spelen van rolletjes, het imiteren van voorbeelden, of het typeren van personages. Uiteindelijk kan je als acteurs alleen maar jezelf spelen, je eigen personage. Dit eigen personage bestaat uit een heel gamma aan *deelpersonages* die je moet leren ontdekken. De theateropleiding moet de student helpen in deze ontdekkingsstocht naar zichzelf. Zodat hij als acteur zijn emotionele verbeelding ook zintuigelijk kan overdragen op het publiek. *Theater is de kunst zichzelf te zijn.* (Brouwers 167)

Voor Van der Groen stonden de persoonlijkheid van de acteur en de verbeelding centraal. Als je kijkt naar hoe de opleiding zich vandaag profileert, lijkt die erfenis slechts op de achtergrond aanwezig te zijn. In de promotietekst staan die criteria op het eerste gezicht niet letterlijk vermeld:

Aan de hand van tekstmateriaal kijk je op verschillende manieren naar de wereld. Vervolgens dagen we je uit om die kijk op een theatrale manier te *verbeelden* middels je spel. We nodigen je daarnaast uit tot samenspel, onderzoek, dialoog en kwetsbaarheid. Zo kom je uit bij je eigen noodzaak tot spelen en theater maken, en die van de groep spelers waarvan je deel uitmaakt. Door stem- en fysieke training ontwikkel je bovendien jouw *unieke podiumpersoonlijkheid* [eigen cursivering]. (Artesis Plantijn Hogeschool Antwerpen, Acteren)

Wie goed leest, merkt toch de woorden ‘verbeelden’ en ‘unieke podiumpersoonlijkheid’ op. Van den Broek stelt tijdens ons interview dan ook dat de erfenis van Van der Groen aanwezig is in de vorm van een begrippenapparaat, dat nog vaak aan bod komt. De ‘grootste verbeelding’ is nog steeds belangrijk. Daarom werken ze in het eerste jaar altijd met theaterteksten die niet realistisch zijn. Daarnaast zijn er ook nieuwe stemmen, met een ander vocabularium, zoals die van theatermaker Mokhallad Rasem (interview).

Op de vraag hoe de acteeropleiding van het Conservatorium zich vandaag profileert, antwoordt Van den Broek dat de focus in de eerste plaats op repertoire en samenspel ligt. De student moet in staat zijn om zijn mededeling via tekst op scène te doen. Dat is ook een aannamecriterium bij de toelatingsproef. “Als een kandidaat talent

heeft voor het podium, maar zich beter kan uitdrukken via zijn/haar lichaam, dans of performance, hebben we het gevoel dat een andere school die persoon beter kan dienen,” zegt Van den Broek (ibid.).

Als ik spreek met masterstudenten Kenneth Cardon en Sara Lâm, lijkt de erfenis van dat gedachtegoed toch groot. Vooral de idee dat de speler en zijn persoonlijkheid centraal staan, leeft voort en ook het begrippenapparaat lijken de studenten goed te kennen. Cardon vertelt over de vijf ‘p’s (persoonlijkheid, perversiteit, plezier, poëzie en pijn) van Van der Groen, maar ook over hoe De Roo daar in het eerste jaar meteen de ‘p’ van politiek aan toevoegde (interview). Naast de erfenis lijkt er dus ruimte voor uitbreiding. Toen Lâm aankwam in haar eerste jaar, was de opleiding nog heel erg gestoeld op de visie van Van der Groen. Ook zij merkt dat dit veranderd is, sinds De Roo en Van den Broek artistiek coördinatoren zijn. De masterstudente merkt terecht op dat wat ze vertelt over haar opleiding, misschien al niet meer relevant is voor de studenten die de opleiding vandaag volgen.

### **LUCA School of Arts Drama (Leuven)**

LUCA Drama profileerde zich volgens de visitatiecommissie in 2006 als spelersmakersopleiding waarbinnen de speler steeds meer evolueert naar een maker, die “de speler in zich als bron van inspiratie ziet” (VLUHR 17, 113, 117). Volgens de commissie klopte de manier waarop de opleiding zich profileerde, niet helemaal met de realiteit. De opleiding leek op basis van de leerdoelstellingen voornamelijk een “makende speelopleiding,” die tekst, “in brede zin van het woord, en de daarbij horende overdracht van betekenis” centraal stelt (ibid.).

Als je naar de website van LUCA Drama, surft, lees je als eerste: “LUCA Drama leidt makende spelers en spelende makers op. Taal en tekst vormen de hoeksteen. Overdracht van betekenis staat centraal” (LUCA Drama, Drama/campus Lemmens). Die beknopte beschrijving zegt meteen veel over het profiel van de opleiding. Als je doorklikte naar het profiel van de opleiding, kreeg je begin 2019 de promotietekst:

Tekst is de hoeksteen van ons profiel en de motor van onze werking. We focussen op de interpretatie en het inzetten van bestaande teksten en de creatie van nieuw materiaal.

We beperken tekst niet tot een coherente samenstelling van woorden en zinnen, maar interpreteren tekst als een reeks semiotische tekens die in een communicatieve situatie als een geheel wordt ervaren. De student moet de vaardigheid en de drang hebben om al makend, schrijvend en spelend uit te zoeken wat tekst vandaag en in de toekomst kan zijn. (LUCA Drama, profiel)

Uit de promotietekst kunnen we afleiden dat de toenmalige bevindingen inzake tekst nog steeds van toepassing zijn. De opleiding bracht de componenten 'spelen' en 'maken' de afgelopen jaren wel meer in balans. Dat bevestigen ook masterstudenten Anke Somers en Noa Pylyser in een interview.

Daarnaast stelt de opleiding zichzelf volgens Von Winckelmann voortdurend in vraag. De artistiek coördinator vindt een fijne, zorgende aanpak belangrijk. Als opleiding moet je je volgens hem gedragen als "de ideale speler" (interview). Als je goed speelt, laat je je aantasten door je medespeler en hou je niet vast aan je eigen ding (ibid.). De masterstudenten geven ook alle twee aan dat reflectie zeer belangrijk is in de opleiding, zowel op zichzelf als op de opleiding (Pylyser & Somers).

LUCA Drama kreeg van de hogeschool de vraag om de speerpunten van de dramaopleiding te formuleren. Deze zullen "narrativity", "interacting" en "body & performativity" worden (Von Winckelmann). Het is de bedoeling dat de inhoud van vakken vanuit die speerpunten vormgegeven wordt (ibid.). Het valt op dat LUCA Drama met die speerpunten drama en postdrama in balans lijkt te houden: er is ruimte voor lichamelijke en performativiteit, maar ook narrativiteit blijft belangrijk.

### **Koninklijke Academie voor Schone Kunsten (Gent)**

De visitatiecommissie stelde in 2006 vast dat de dramaopleiding van de Hogeschool Gent zichzelf profileert als een brede spelersmakersopleiding, waarin "de vloer" steevast het vertrekpunt is: "de aanwezigheid en het bewustzijn op de scène, waarlangs de student zijn specifieke eigenheid ontwikkelt tot een autonoom handelende en denkende kunstenaar" (VLUHR, 17). De opleiding wil dat de student zich door de opleiding heen bewust wordt van zijn artis-

tieke eigenheid en zich ergens op die spelersmakersas oriënteert (id. 17, 87-88, 91).

De bevindingen van de commissie lijken nog accuraat. Allereerst acht Jan Steen het belangrijk dat hun opleiding geen acteeropleiding is, maar een 'dramaopleiding'. Dat houdt in dat studenten die starten, niet moeten kiezen tussen spelen of maken. De opleiding zet in op een meer hybride profiel als autonome dramakunstenaar (Steen, interview). Steen hanteert de term 'drama' dus in de brede betekenis van theatraliteit. Taal en tekst vormen daarbinnen niet de hoeksteen, integendeel:

Dagelijkse speltraining vormen [sic] de hoeksteen van de eerste twee jaar van het bachelorprogramma. Via deze trainingen waar uiteenlopende vormen van spelen aan bod komen (van fysieke training tot het uitvoeren van complexe dramateksten), verwerven studenten de nodige basiscompetenties. Maar belangrijker nog: het biedt studenten een omgeving waarbinnen ze zonder reserves, individueel en in groep, een persoonlijk onderzoek kunnen voeren. (KASK, Drama)

“Duurzame onderzoeksattitude” en “experiment” zijn verder nog twee belangrijke woorden in de promotietekst van de KASK-opleiding:

Het programma moedigt de studenten aan om zich zowel praktisch als discursief te verhouden tot de actuele ontwikkelingen in de podiumkunsten maar ook om te experimenteren en op zoek te gaan naar nieuwe artistieke inhouden en (meng)vormen. (ibid.)

Hiervoor acht de opleiding de School of Arts een zeer gunstige, multidisciplinaire omgeving. Samenwerkingen en kruisbestuivingen waarbij de studenten buiten hun eigen theatermedium gaan, worden dan ook toegejuicht (ibid.).

Masterstudenten Mitch Van Landeghem en Anna Franziska Jäger bevestigen dat ze door hun opleiding een enorm kritisch bewustzijn gecreëerd hebben. Daarnaast stellen ze beiden dat de opleiding een hele fysieke invalshoek heeft. Lichamelijkheid is vaak het vertrekpunt, maar dat betekent niet dat toneelteksten niet belangrijk zijn.

De “pluraliteit aan stemmen en manieren om aan theater te doen” is “ingebed in een sterke basis theorie” (interview Jäger & Van Landeghem).

### **Royal Institute for Theatre, Cinema & Sound (Brussel)**

Volgens het visitatierapport van de VLUHR was een van de beoogde leerdoelstellingen van de spelopleiding van de Erasmus Hogeschool Brussel om “bewustzijn en consequente interesse te ontwikkelen voor de socio-geografische realiteit van Brussel als grootstedelijke werkomgeving” (17, 30, 33). Andere leerdoelstellingen zetten daarnaast ook in op de “interculturalisering en internationalisering van de opleiding” (ibid.). De visitatiecommissie zag die duidelijke oriëntatie als een meerwaarde, waarmee de opleiding zich kon onderscheiden.

In de promotietekst van de spelopleiding komt het woord ‘tekst’ niet voor. De RITCS-opleiding profileert zich wel net als die van KASK en LUCA als een spelersmakersopleiding:

Op het RITCS ben je geen acteur die louter uitvoert. Je bent een makende speler! Vanuit puur spelplezier, reflectie en inzicht doe je voorstellen op de vloer, probeer je, ga je op je bek en maak je theater. Je bent als speler deel van het maakproces, vertaalt dat op een scène, een straat, voor een camera, ... en je houdt het waar mogelijk levend en relevant. (RITCS, Drama/Spel)

Masterstudenten Emma De Poot en Gilles Van Hecke bevestigen dat je zowel speler als maker moet zijn en het spelplezier heel belangrijk is. De opleiding heet ook ‘Spel’ omdat dat echt verwijst naar de ‘homo ludens’ en dat kinderlijke spelen. Zij bevestigen dat de link met de stad Brussel heel belangrijk is in de opleiding (interview). Coördinator Rooze vindt betrokkenheid en eigenzinnigheid ook cruciaal (interview). Jaarlijks moet elke student een solo maken. Net als bij KASK Drama lijkt het accent in het RITCS op autonome kunstenaars, meer dan op samenspel te liggen. Solo’s kunnen echter ook samenwerkingsprojecten zijn, wat die conclusie minder hard maakt. Daarnaast wil de opleiding ook inzetten op internationale ervaring door Europese stages (RITCS Drama/Spel).

## Een schets veeleer dan een kaart

Alvorens conclusies te trekken, is het belangrijk om te beseffen dat elke opleiding voornamelijk bepaald wordt door drie factoren: de studenten, de docenten en de plaats waar ze zich bevindt, aldus Rooze (interview). Hoe de school zich ook profileert, die drie factoren zijn steeds variabel. Dat was al zo in de jaren zeventig van de vorige eeuw:

Dat de combinatie van vastbenoemde en gastdocenten, van gelande en geplande medewerkers, van verplichte en vrije vakken ook een degelijke opleiding zou waarborgen, hangt dus meer van het toeval af dan dat het een gevolg zou zijn van een grondig beleid. (Van den Dries 2)

Ook in het heden zijn gastdocenten niet elk jaar hetzelfde en bepaalde studenten deels hun eigen traject door bepaalde keuzevakken te kiezen (Jäger, interview). Daarnaast veranderen ook de steden, waar de scholen zich bevinden, of de 'theaterscenes' die zich daar afspelen. Het gaat steeds om een momentopname. De studenten met wie ik sprak, gaven zelf aan dat het jaar onder hen al een andere opleiding geniet (Lâm, interview). Mijn resultaten zullen dus meer een schets, dan een kaart van de opleiding zijn. Die schets toont wel aan dat elke opleiding zich laat aantasten door de tijd waarin ze bestaat.

## Tekst en repertoire: niet langer de hoofdrol

Alvorens het al dan niet veranderde statuut van de klassieke theatertekst in de verschillende opleidingen te kunnen vergelijken met datgene in het theaterlandschap, dien ik eerst het statuut van de toneeltekst in het huidige theaterlandschap te schetsen. Hans-Thies Lehman introduceerde in 1999 de term 'postdrama'. De belangrijkste verschuiving die hij daarmee duidt, is dat tekst niet langer de hoofdrol speelde in het theater ("Het statuut van de tekst" 27), of in Lehmanns woorden: "In postdramatic forms of *theatre*, staged text (*if* text is staged) is merely a component with equal rights in a gestic, musical, visual, etc., total composition." (1999, 46)

Wat Lehmann schreef over het statuut van de theatertekst, was volgens dramaturg Erwin Jans ook in het Vlaamse theaterlandschap aan de hand. In de jaren tachtig van de vorige eeuw ontwikkelden zich nieuwe schrijfprijktijken. Tekst ontstond niet langer aan de



schrijftafel, maar kwam voort uit repetities, bewerkingen of kran-tenknipsels. De klassieke theatertekst verloor zijn dramatische structuur (Jans 2009). De *performative turn* betekende daarnaast volgens theaterwetenschapper Karen Jürs-Munby ook een verschuiving richting publiek. Het postdrama gaf het publiek de kans om kritisch te zijn (Lehmann 1999, 5).

Dat naast het gebruik van tekst op scène, ook het repertoire onder druk komt te staan, lijkt dus een logisch gevolg van de zogenaamde *performative turn*. Repertoirestukken worden immers vaak gekenmerkt door de klassieke opdeling in vijf bedrijven zoals in het drama en dreigen bepaalde ideologieën in stand te houden (Hillaert, Kokkelmans en Tindemans; Laermans 39). Zulke stukken lijken op het eerste gezicht aan relevantie te verliezen in het postdramatische tijdperk. De *performative turn* impliceert echter niet dat teksten die voor theater geschreven zijn, niet meer relevant zijn. Tot het repertoire behoren namelijk ook meer experimentele, twintigste-eeuwse teksten zoals die van Heiner Müller, Elfriede Jelinek, Sarah Kane, Martin Crimp en Suzan-Lori Parks (Hillaert, Kokkelmans en Tindemans; Jürs-Munby 6). Zulke teksten kunnen volgens Karen Jürs-Munby (6) beschouwd worden als post-dramatische teksten. De teksten van deze auteurs vragen een actieve toeschouwer, die over zichzelf reflecteert en lacunes tolereert in een voorstelling.

Net als het statuut van de toneeltekst, veranderde ook de status van het repertoire. Dat blijkt overigens uit het repertoiredebat in *Etcetera* in maart 2019. Toch was dat lang niet het eerste repertoiredebat sinds de verschuiving naar het postdramatisch theaterlandschap. In het theaterseizoen van 2008-2009 werd de podiumsector beheerst door een gelijkaardig debat (Hoet 39). Rudi Laermans stelt dat er vandaag in Vlaanderen nauwelijks nog repertoiregezelschappen bestaan, die draaien op hun *métiergedreven* uitvoering van de westerse canon. Hij vraagt zich af of er in Vlaanderen niet een “aantal essentiële randvoorwaarden voor repertoiretheater” (31) verdwenen zijn. Zo zou het literatuuronderwijs misschien te weinig aandacht schenken aan de corresponderende canon en zou repertoire niet voldoende verfilmd worden.

Wat het repertoiretheater volgens Laermans anders maakt dan film of postdramatisch theater, is dat het steevast performersgericht is. Je wilt immers steeds opnieuw zien hoe een acteur een repertoirerol

vertolkt, die je al verschillende keren belichaamd hebt gezien (id. 32-33). Theaterwetenschapper Marvin Carlson opent de inleiding van zijn boek *The Haunted Stage* (2001) met een stelling van Ibsens studenten, dat elk stuk van Ibsen *Ghosts* zou kunnen heten. Die uitspraak slaat op het repetitieve karakter van het repertoiretheater, waarin het verleden steeds opnieuw opgevoerd wordt. Als je naar een toneelstuk gaat kijken, roept het steeds herinneringen op aan de vorige opvoering ervan (Carlson 1-3). In postdramatisch theater speelt een acteur daarentegen steeds een rol die nog niet door iemand anders gespeeld is. Daarnaast ga je ook steeds opnieuw naar repertoire kijken, omdat je benieuwd bent naar hoe de regisseur de achterhaaldheid van het stuk opnieuw relevant kan maken in het heden (Laermans 37).

De troef van het repertoire, en de reden waarom we het steeds opnieuw opgevoerd willen zien, is volgens Laermans dat de personages uit de canon steeds (on)deugden belichamen die iedere mens kan cultiveren. De karakters van deze grote personages staan in schril contrast met de gemedieerde, hedendaagse persoonlijkheden, die je vaak in het postdramatisch theater of je eigen leefomgeving tegenkomt. Het repertoiretheater biedt je dus de mogelijkheid om als toeschouwer meer aandacht te schenken aan een gedeelde menselijke natuur, in plaats van te focussen op wat je anders maakt (id. 39). Die gedeelde menselijke natuur roept een afstand op met het verleden, toen die gedeelde waarden anders waren.

Dat het repertoire de ‘andersheid’ van het verleden toont, kan zowel een kritiek op, als een herwaardering van, bepaalde waarden uit de canon betekenen. De kritiek op de grote selectiviteit van de westerse canon is enerzijds terecht, binnen een postkoloniaal en feministisch kader, dat sociale gelijkheid nastreeft. Anderzijds bevatte het repertoire ook kritiek op klassenstructuren, zoals in de burgerlijke treurspelen van Lessing bijvoorbeeld. Laermans ziet twee opties voor het repertoire. De eerste optie geeft volledige voorrang aan “de homogeniserende moraal van een zekere identiteitspolitiek en politieke correctheid.” In dat geval ervaart men het verleden als problematisch vanuit didactische en veroordelende overwegingen. “Logisch doorgedacht moet je dan,” volgens Laermans “een groot deel van de geldende canon simpelweg richting de vuilbak van de geschiedenis afvoeren” (ibid.). In de tweede optie

primeert opnieuw de individuele vindingrijkheid van de regisseur: hoe weet die problematische clichés over bijvoorbeeld mannen of vrouwen zodanig te deconstrueren dat de afstand tot het verleden niet ook verandert in een loutere afwijzing én tegelijk recht wordt gedaan aan thans levende morele gevoeligheden? (id. 39-40)

De evolutie van het theaterlandschap had niet alleen gevolgen voor het gebruik van toneeltekst op scène, maar ook voor dat van repertoire op het podium. Omdat het statuut van de klassieke theatertekst en dat van het theaterrepertoire zodanig veranderd zijn, vraagt het een nieuw soort acteurs. Heeft dat gevolgen voor de opleidingen? Is het de bedoeling dat zij die ‘nieuwe’ acteurs afleveren?

## **Het statuut van de tekst in de dramaopleiding**

### **Tekstopleiding of geen tekstopleiding**

Om na te gaan of het statuut van de toneeltekst veranderd is in de opleidingen, is het eerst en vooral belangrijk om te kijken hoe veel aandacht tekst nog krijgt in elke opleiding. Dat begint al bij de toelatingsproeven. Op het KCA dien je enkel opgelegde teksten voor te bereiden. Aan het KASK moet je een eigen performance brengen. LUCA Drama en het RITCS kiezen niet voor één van de twee, maar vragen je zowel een tekst als een eigen performance voor te bereiden en laten je in de eerste ronde al deelnemen aan een gezamenlijke opwarming/improvisatieworkshop (AP Arts, School of Arts Gent, LUCA Drama, RITCS). Die proeven vertellen ons al wat meer over de plaats van tekst in elke opleiding, maar ook het aandeel van tekst zegt veel.

Om dat aandeel in de verschillende opleidingen met elkaar te vergelijken, heb ik allereerst het curriculum van elke opleiding bekeken (AP Arts, LUCA Drama, HOGENT, RITCS). Daaruit blijkt dat tekst in de vier opleidingen ruim vertegenwoordigd blijft. Het aantal ‘tekstvakken’ daalt wel opmerkelijk in het derde bachelorjaar bij het KASK en RITCS. Op het Conservatorium en het LUCA blijft het aandeel van tekst relatief groot.

Als we naar de geschiedenis kijken, is het niet vreemd dat tekst in Leuven en Antwerpen centraler staat. De opleidingen ontstonden

beide uit een woordkunstopleiding (Brouwers 161-162; Heughebaert 608, 610; LUCA Drama Organisatorische en historische context; Persoons 29; Van den Dries 2; Von Winckelmann interview). Dat het beide tekstgerichte opleidingen zijn, betekent echter niet dat ze niet van elkaar verschillen. Dat de dramaopleiding van het KCA geen of toch in mindere mate een spelersmakersopleiding is, vertaalt zich in de omgang met tekst. De erfenis van Van der Groen zorgt ervoor dat ze in het eerste jaar met Vondels *Lucifer* starten, een tekst die bewust ver af staat van het realisme. In Leuven start het eerste jaar daarentegen met de realistische code (Van den Broek; Von Winckelmann interview).

De scheiding tussen tekstopleiding of geen tekstopleiding blijkt bovendien ook niet zo strikt als in de beeldvorming over de verschillende opleidingen. Volgens Steen is er extern een foute perceptie ontstaan. Het is niet zo dat de acteeropleidingen van het RITCS of het KASK tekst niet belangrijk vinden. Het verschil ligt vooral in het statuut van de theatertekst. Bij het RITCS en het KASK is tekst slechts één middel om theater te maken en niet het vertrekpunt (De Poot; Rooze; Steen; Van Hecke, interview).

Een eventuele verklaring voor het geleidelijk dalende aantal tekstvakken in de opleidingen, zou dus kunnen zijn dat de studenten op het KASK en het RITCS door de opleiding heen moeten ontdekken wat hun voorkeursmedium is om hun mededeling over te brengen. In de eerste twee bachelorjaren op het KASK is het de bedoeling dat vakken inzake tekst en vakken inzake lichamelijke naast elkaar lopen. Tekst is voor Steen immers ook iets fysieks en iets beeldends (interview). In het derde jaar kiezen studenten zelf projecten, die meer of minder tekstgericht zijn, afhankelijk van hun voorkeursmedium. Hoewel de studenten op LUCA Drama zich door de opleiding heen ook moeten oriënteren op de as tussen speler en maker, ligt het voorkeursmedium (tekst) daar net als op het KCA wel vast (Van den Broek; Von Winckelmann, interview).

Het *statuut* van de tekst verschilt dus wel in de verschillende opleidingen. In Leuven en Antwerpen is tekst het vertrekpunt en het medium waarmee je je mededeling moet maken (ibid.). Gent en Brussel houden er een meer postdramatische tekststopvatting op na. "Tekst is niet het doel. Tekst is een medium," zegt RITCS-student Van Hecke (interview). Steen zegt het volgende over de status van tekst in de KASK-opleiding:

Tekst is bij ons een van de vele middelen waarmee je theater kan maken. Daarnaast heb je dansant, choreografisch, beeldend, muzikaal werk en mengvormen tussen dat alles. Al die vormen zijn voor ons evenwaardig aan tekst. Waarmee we niet zeggen dat tekst niet belangrijk is. (Interview)

Net als de toelatingsproeven, zeggen ook de afstudeerprojecten veel over de plaats van tekst in de opleiding. Die projecten tonen immers wat het voorkeursmedium van de student is. Opvallend is dat die projecten vaak ingaan tegen de verwachtingen, die de beeldvorming creëert. Zo namen Cardon en Lâm (KCA) Lars von Triers film *The Idiots* (1998) als uitgangspunt voor hun masterproef. Ze vertrokken niet vanuit het script en namen tekst dus niet als vertrekpunt. In Leuven maakte een studente een voorstelling waarin nauwelijks gesproken werd (Somers, interview). Van Landeghem (KASK) koos daarentegen om samen met enkele medestudenten *Who's Afraid of Virginia Woolf* (1962) te maken en te spelen, waarmee ze in september 2020 op het Theaterfestival stonden (Jäger; Steen; Van Landeghem, interview).

### **Tafel versus vloer**

Ook de manier waarop studenten en docenten met toneelteksten omgaan, verschilt per opleiding. In Antwerpen zitten de studenten doorgaans lang aan tafel. Ze leren tekst kleur geven en vertrekken steeds vanuit zichzelf en de vraag wat de tekst met hen doet. Als ze *Hamlet* spelen, moeten ze nagaan wat hun Hamlet is. Ze vertrekken nooit vanuit historische context (Cardon, Lâm, Van den Broek, interview).

Als Steen zijn studenten Shakespeare laat spelen, gaan ze meteen de vloer op. Hij is ervan overtuigd dat sommige betekenis zich alleen op de vloer kan reveleren. Dat wil niet zeggen dat hij rond de tafel zitten niet nuttig vindt. In zijn eigen artistieke praktijk zit hij ook eerst rond de tafel. In het eerste jaar zitten de studenten met Jolente De Keersmaeker ook een semester rond de tafel. Het is belangrijk dat de student verschillende manieren van werken, aangeboden krijgt (Jäger; Steen, interview).

In Brussel gaan de studenten ook snel de vloer op en nemen ze de – in Marianne Van Kerkhovens termen – grote dramaturgie van een

theatertekst mee. Van Kerkhoven maakt in *Van de kleine en de grote dramaturgie* onderscheid tussen de kleine en grote dramaturgie van een voorstelling, waarbij de kleine dramaturgie, het concrete dramaturgisch werk van een voorstelling, de grote dramaturgie dient, namelijk maatschappelijke relevantie. De link met de maatschappij is dus belangrijk aan het RITCS. Als er een toneeltekst gebruikt wordt, kan hier ook vanuit historische context naar gekeken worden. Als Rooze *Le roi se meurt* (1962) van Ionesco op tafel legt, legt hij er ook een tekst van Ionesco naast, waarin hij uitlegt wat avant-garde is. Leren door het te doen is daar een belangrijke methode (Rooze, interview).

In Leuven zitten ze volgens Somers en Pylyser dan weer net als in Antwerpen lang rond de tafel (interview). Volgens Von Winckelmann is dat in het eerste jaar zo, omdat ze een soort basiskader in hun hoofd moeten creëren, “van wat elementaire analyse is om een scène speelbaar te maken” (interview). Daarna hangt het af van module tot module of je op de vloer of rond de tafel begint. Die variatie is belangrijk volgens de artistiek coördinator. Theaterteksten zijn in spel oefeningen echt puur materiaal, waarbij het niet om de grote dramaturgie gaat. Als Von Winckelmann met de studenten een roman bewerkt, kiest hij er een met een specifieke historische en thematische context. Dan leert hij de studenten gevoelig zijn voor alle niveaus waaruit je een tekst kan ensceneren (ibid.).

Niet alleen de status van tekst, maar ook de manier waarop studenten toneeltekst leren benaderen, verschilt van opleiding tot opleiding. Een logische vraag die daaruit volgt, is natuurlijk of de focus dan ligt op tekst spelen of tekst maken.

### **Spelende makers en makende spelers**

Uit de profilering van de verschillende opleidingen, zou kunnen geconcludeerd worden dat de acteeropleiding van het KCA als enige geen spelersmakersopleiding is. Van den Broek nuanceert dit idee. Zij heeft altijd al gevonden dat daar een begripsverwarring is geweest:

Herman Teirlinck heeft de speler gedefinieerd als “een beeldhouwer van de ruimte”. De grote denkers over theater zeiden dat het theater bestaat bij gratie van de speler, veel meer heb je niet nodig. Iemand die speelt en iemand die

kijkt. Dan is er theater. Het hele theater ontstaat dus vanuit het spel. We hebben het over spelers, maar die spelers die maken dat theater door middel van het spel. (Interview)

Een speler is volgens Van den Broek dus ook sowieso een maker. Lâm had ook het gevoel dat er stilaan meer aandacht besteed wordt aan die maakcomponent van spelen. Desalniettemin blijft de focus in het KCA voorlopig je talent als *speler* ontwikkelen. ‘Maaktijd’ mag niet ten koste van ‘speeltijd’ gaan (ibid.; Lâm, interview). Hoewel het KCA dus wel nadenkt over hoe ze de opleiding en het profiel van hun acteurs kunnen verruimen, evolueerden de andere drie toch vooral naar een ‘spelersmakersopleiding’. In alle opleidingen leren de studenten echter wel ‘tekst maken’: schrijven.

Zo biedt op de spelopleiding van het RITCS na, elke opleiding verplicht één of meerdere vakken ‘creatief schrijven’ aan. Ook de opleiding van het KCA die doorgaans als louter ‘uitvoerend’ gepercipieerd wordt, stimuleert haar studenten dus om zelf tekst te generen. De studenten brengen hun teksten zelf niet op de vloer, maar geven ze uit handen. Ze brengen teksten van hun medestudenten, maar spelen nooit hun eigen tekst (Cardon, interview). In Leuven wordt de vertaling naar de vloer wel door de student zelf gemaakt (Von Winckelmann, interview). In Gent worden de gegeneerde teksten ook niet vertaald naar de vloer (Van Landeghem, interview).

Dat het opleidingsprogramma van de spelopleiding het RITCS geen verplicht opleidingsonderdeel ‘creatief schrijven’ inhoudt, betekent niet dat de studenten niet zelf mogen schrijven. De student heeft veel inbreng en de docenten staan voor veel open. De Poot bracht bijvoorbeeld een eigen geschreven monoloog in een module, waarin de studenten normaal bestaande monologen moesten brengen (De Poot & Van Hecke, interview). In de regie-opleiding van het RITCS leren de studenten bovendien wel schrijven.

Von Winckelmann merkt verder een discrepantie tussen ‘kunsten-centracircuits’ en ‘culturele-centracircuits’. De voorstellingen die in de wetenschappelijke theatertijdschriften verschijnen, spelen veel minder dan de gemiddelde voorstelling. Als je klassiek teksttheater maakt, kom je volgens Von Winckelmann net iets makkelijker in dat culturele-centracircuit terecht, dan in dat kunstencentracircuit (interview). Dat sluit aan bij wat Van den Broek vertelt over de kloof tussen wat het publiek wil en wat de makers maken. Zij denkt dat er

wel veel mensen zin hebben in teksttheater, maar er vandaag veel gemaakt wordt vanuit het zelf (interview).

Dat je als teksttheatermaker ‘gedegradeerd’ wordt naar het cultu-  
rele-centracircuit, heeft volgens Von Winckelmann met de reputatie  
van teksttheater te maken. Mensen denken daarbij meteen aan  
repertoire, maar dat hoeft het helemaal niet te zijn. Als voorbeeld  
geeft hij het werk van dramakunstenares Hannah De Meyer, één  
van de vier P.U.L.S.-makers van het Toneelhuis. Von Winckelmann  
begrijpt niet dat haar werk niet gewoon teksttheater genoemd  
wordt (interview). Misschien is het tijd om de term ‘teksttheater’  
open te breken?

Dat de verschillende opleidingen vandaag meer aandacht besteden  
aan maken, is een gevolg van het veranderde theaterlandschap. Alle  
vier de coördinatoren hebben het gevoel dat de rol van de louter  
uitvoerende tekstacteur uitgespeeld is (interview).

### **De postdramatische acteur?**

Het KCA hinkt wat achterop, maar de ontwikkelingen die Lehmann  
vaststelde in het theaterlandschap, lijken zich dus ook in de acteer-  
opleidingen te voltrekken. Het is volgens de coördinatoren nochtans  
niet de bedoeling dat de voorbereiding op dat theaterlandschap één  
op één verloopt. Von Winckelmann wil zijn studenten voorbereiden  
op een wereld die ze nog niet kennen. Met die opzet voor ogen, tracht  
hij de opleiding vorm te geven. Hij hoopt dat LUCA Drama mensen  
opleidt, die geen slachtoffer hoeven te zijn van de omstandigheden  
(interview).

Ook Steen en Rooze vinden dat scholen studenten niet alleen moeten  
voorbereiden op het werkveld, maar scholen en studenten ook ambitie  
moeten hebben om het werkveld mee te bepalen en te hertekenen  
(interview). Die ambitie zorgt er voor dat elke opleiding diverse  
dramakunstenaars wil afleveren. Van den Broek zegt:

Het onderwijs moet leiden naar het werkveld, maar moet dat  
rechtstreeks? Het lijkt ons beter, dat het onderwijs de utopie  
van morgen mogelijk maakt. Dat we niet gewoon denken  
van “oké, wat voor werknemers zijn er nodig, we zullen dat  
soort werknemertjes vormen en dan kunnen die perfect



inpassen". Het is net de bedoeling dat onze alumni de wereld heruitvinden en opnieuw maken. (interview)

Het lijkt er dus op dat geen enkele acteeropleiding in Vlaanderen de bedoeling heeft om uitsluitend acteurs op te leiden, die het veld vraagt. Natuurlijk tracht elke school zijn studenten een basis mee te geven en *métier* aan te leren, maar verder geloven ze dat de voorbereiding op het werkveld niet één op één moet verlopen. De alumni moeten het theaterlandschap ook durven veranderen of zich kunnen aanpassen wanneer een *black box* niet langer de norm is (Von Winckelmann, interview). De invloed van het postdrama lijkt zich voornamelijk te manifesteren in de ambitie om acteurs met een breed, meer hybride profiel op te leiden. Met andere woorden, acteurs die elk aspect van theater evenwaardig achten. Dat neemt niet weg dat de verschillende scholen verschillende focuspunten leggen, zeker als het over repertoire gaat.

### **Shakespeare om te oefenen?**

Het KCA staat gekend voor het grote aandeel repertoire in zijn opleidingsprogramma. In het eerste jaar spelen de studenten al jaren *Lucifer* en Hugo Claus' vertaling van *Phaedra* (Cardon; Van den Broek, interview). Ook in de tekstgerichte opleiding van het LUCA ligt de focus op repertoire. Net als in de acteeropleiding van het KCA spelen de studenten sowieso een Griekse tekst en een tekst van Shakespeare (Von Winckelmann, interview). In tegenstelling tot de beeldvorming die over het KASK bestaat, is het aandeel van repertoiretekst ook in deze opleiding erg groot. Steen werkt met Sarah Kane, Griekse monologen en Eugene O'Neill. Een volledig semester van twee trainingsjaren werken studenten met Shakespeare (Jäger; Steen; Van Landeghem, interview). Dat Steen teksten van Sarah Kane gebruikt, past binnen het post-dramatische statuut van de tekst. Op het RITCS ligt de focus veel minder op repertoire (Rooze, interview).

Het repertoiredebat dat *Etcetera* op 20 maart 2019 organiseerde in het KASK, lijkt op het eerste gezicht een goede indicatie van de visie over repertoire van de studenten van de verschillende acteeropleidingen. Frederik Le Roy, professor-doctor aan de Universiteit van Gent en coördinator van de Master Drama aan het KASK was de moderator van het debat. Hij benadrukte echter dat de statements die aan de studenten gevraagd werden, reflecties waren van hun eigen

visie. De studenten werden niet verzocht om als representanten van de respectievelijke opleidingen op te treden. Dat neemt natuurlijk niet weg dat hun woorden ook door hun opleiding beïnvloed werden (Le Roy, e-mailcommunicatie). Daarom is het toch interessant om de verschillende statements in acht te nemen.

Van Landeghem hield een pleidooi voor repertoire als werkmateriaal:

appropriëer het repertoire als mens van vandaag  
die hopelijk beter weet  
misschien  
die blijft zoeken  
zich aanpast  
het materiaal aanpast  
een manier zoekt om dingen uit te spreken  
of niet uit te spreken. (“Verover het repertoire”)

Conservatoriumstudenten Elise Bauwens en Eliza Stuyck vinden net als Van Landeghem dat repertoireteksten slechts materiaal zijn:

We moeten het niet als iets meer of minder bekijken. Materiaal waarmee gewerkt wordt, waarin geschrapt mag worden, zelfs dingen bijgevoegd mogen worden, mee gesmost mag worden, vooral niet te heilig moet worden mee omgegaan. (“Verover het repertoire”)

Zij vinden dat het einde van repertoiretheater niet het einde van de ensembleacteurs betekent. De grootste uitdaging voor het repertoiretheater daarentegen is volgens hen “het feit dat het canon bestaat uit vooral witte, Westerse en (heteroseksuele) mannelijke teksten” (ibid.).

Axelle Verkempynck studeert Regie, maar was als enige RITCS-studente aanwezig op het debat. Omdat dit artikel uitsluitend de spelopleidingen bespreekt, lijkt ze hier strikt genomen niet op haar plaats. Omdat de andere studenten echter ook niet als representanten voor hun opleiding kwamen spreken, leek het toch interessant ook een studente van het RITCS aan het woord te laten. Verkempynck begint haar statement bovendien met nog een opmerkelijke kanttekening. Haar traject begon op het KCA. Voor haar was het “een plek die repertoire ademt en ik heb er een liefde voor tekst ontwikkeld die

ik volgens mij nooit meer zal kwijtraken” (Verkempynck, “Verover het repertoire”). Ze ontdekte door haar ontwikkeling heen dat ze ondanks haar liefde voor tekst en repertoire, nood had aan meer vrijheid inzake tekst en inspiratiebronnen. Zij pleit ervoor om de verhalen van vandaag te vertellen:

We hebben andere, nieuwe verhalen te vertellen dan 100 jaar geleden, dan 10 jaar geleden, zelfs dan 5 jaar geleden. Op welke manier we die verhalen vertellen ligt bij ons. De ene kan het misschien met een repertoiretekst te bewerken, de andere moet zelf een volledig nieuwe tekst schrijven. En dat is ok. Zolang we niet het ene of het andere kiezen omdat we denken dat het zo moet. Zolang we niet denken dat goed spelen primeert boven wat we spelen. Bij elke voorstelling die me al van mijn sokken heeft geblazen, gingen deze steeds hand en hand. (ibid.)

KASK-student Khalid Koujili El Yakoubi’s statement sluit aan bij Verkempyncks pleidooi, maar eveneens bij dat van zijn medestudent:

Theater moet openbreken, het moet de realiteit onder ogen zien te komen. Stap af van die repertoireteksten en breng ze naar het hier en nu. Naar de complexe wereld van vandaag. Bewerk ze, gebruik ze als inspiratie, maak er nieuwe verhalen van. Niet een wij verhaal, niet een zij verhaal, maar een ons verhaal [sic]. (“Verover het repertoire”)

LUCA Drama werd niet uitgenodigd voor het debat. Hoewel de opleiding volgens haar website niet meer acteert “als kleine broer”, wordt ze in het veld toch nog vaak zo gepercipieerd (LUCA Drama, Organisatorische en historische context). Haar studenten werden niet uitgenodigd op het debat, terwijl de opleiding net veel met repertoireteksten werkt. Ik vroeg de masterstudenten en artistiek coördinator daarom zelf wat de status van repertoire in hun opleiding is. De focus ligt op repertoire, maar zij behandelen als enige opleiding tekst echt in de brede zin van het woord. Daarmee bedoel ik dat zij ook bezig zijn met poëzie, romanbewerkingen en andere vormen dan de typische theatertekst binnen de spelopleiding zelf (Von Winckelmann, interview). Op de andere scholen kan dit ook gebeuren, maar dan komt dat veeleer uit een persoonlijke interesse van de student. Op het KCA en het RITCS valt dit onder aparte

opleidingen, respectievelijk Woordkunst en Audiovisuele Kunsten Schrijven.

Opvallend is dat geen enkele school pleit om het repertoire overboord te gooien. In elke opleiding wordt in mindere of meerdere mate nog steeds aandacht besteed aan het repertoire. Als we dan terugkomen op Laermans' visie die twee opties zag voor het repertoire, kunnen we stellen dat de eerste mogelijkheid – het repertoire in de vuilbak gooien – niet hard te maken valt, maar de tweede optie wel kan werken. Naar aanleiding van Van Landeghems statement en mijn gesprekken met Steen en Van den Broek, zou ik immers graag pleiten voor een toepassing van Laermans' tweede optie: repertoire als werk- en oefenmateriaal.

Literatuurcriticus Martin Puchner schreef in 2011 al over “de dramatekst als een onafgewerkt kunstwerk” tegenover “de dramatekst als een verzameling instructies”. Die laatste categorie kan je vergelijken met het systeem van muzieknotatie, waarin een stuk exact uitgevoerd moet worden zoals het beschreven staat. Een van de bekendste voorbeelden daarvan zijn de teksten van Samuel Beckett. De eerste categorie is daarentegen een compromis tussen de tekst van de auteur en de regisseurs/acteurs, die (in) de tekst mogen schrappen/aanvullen. Tekst en performance komen binnen die categorie op gelijke hoogte te staan, wat opnieuw impliceert dat het statuut van de tekst verandert (Puchner 293-295).

Theaterwetenschapper Nirav Christophe kwam ook al tot de conclusie dat toneelteksten altijd meerstemmig zijn en er nog heel wat stemmen bijkomen, eens een tekst opgevoerd wordt:

Heb je als dramaschrijver stem gegeven aan alle personages op toneel, dan leg je die tekst voor opvoering voor aan de andere theatermakers. De regisseur schrapt eigenhandig scènes of gedeelten van scènes, de acteurs spelen iedere zin met hun eigen interpretatie en passen teksten aan omdat ze ‘niet lekker bekken’, en de vormgever verzint een totaal ander toneelbeeld dan dat jij als schrijver voorgeschreven had. (Christophe 82-83)

Repertoire als oefen- of werkmateriaal slaat in dat opzicht dus op de repertoiretekst als onafgewerkt kunstwerk, die ingevuld mag worden door meerdere stemmen. Op die manier is de status van het

repertoire evenwaardig aan die van de performer ervan. Die benadering van repertoire vormt een consensus in de vier opleidingen: net als tekst blijft repertoire belangrijk, maar is het statuut van en de omgang met repertoire voor elke school anders.

### **Canon versus alternatieve teksten**

Dat repertoire een plaats heeft als werk- en oefenmateriaal in de opleidingen, wil natuurlijk niet zeggen dat de canon niet meer opengebroken hoeft te worden en diversiteit niet aangemoedigd moet worden. Uit het visitatierapport van 2006 bleek dat internationalisering binnen alle vier de opleidingen nog een aandachtspunt was. Zowel de instroom van studenten, als de samenstelling van het docentencorps en de inhoudelijke visie van de opleiding moesten meer divers (VLUHR 4). Vandaag lijkt die noodzaak nog niet veel veranderd te zijn. Elke opleiding onderneemt nu wel initiatieven om meer diversiteit binnen hun opleiding te creëren.

Het KASK, KCA en RITCS werken samen met het nomadisch kunstencentrum Moussem. KASK en KCA zoeken met het kunstencentrum naar manieren om Arabische teksten in het programma te integreren (Steen; Van den Broek, interview). Het Conservatorium probeert daarnaast haar docentenkorps te diversifiëren. Acteur en regisseur Mokhallad Rasem behoort intussen tot de kern van hun docenten (Van den Broek, interview). Daarnaast is het KCA één van de initiatiefnemers van De Nieuwe Spelers, een gratis vooropleiding voor de dramaopleidingen, die de diversiteit van Antwerpen tracht te weerspiegelen in het theaterlandschap (De Nieuwe Spelers, "Over ons"). Het RITCS werkt samen met de gelijkaardige organisatie TransfoCollect, die Brusselse jongeren met verschillende etnische/sociale achtergronden samenbrengt en artistieke ontplooiing voor hen toegankelijker maakt (TransfoCollect, "Wat").

Von Winckelmann probeert in de LUCA Drama-opleiding ook twee tegengewichten voor de canon te bieden. De studenten krijgen enerzijds les van dramaturg Tunde Adefioye, anderzijds probeert hij zelf zijn lessen theatergeschiedenis minder selectief te maken. Zo geeft hij geen les over Shakespeare, omdat ze die sowieso tegenkomen in de opleiding. In plaats daarvan maakt hij ruimte voor nieuwe onderwerpen zoals de moderniteit in Japan (interview). De regieafdeling van het RITCS kent een internationale poot (Rooze,

interview). Een stad als Brussel spreekt ook op een organische manier meer diverse studenten aan.

Er is dus zeker ruimte voor alternatieve teksten en diversiteit wordt aangemoedigd. In de realiteit worden er echter toch nog voornamelijk westerse theaterteksten van witte mannen gebruikt. Net als in 2006 blijft dit dus een kwestie waarin nog veel kan gewonnen worden.

## Conclusie

De resultaten van dit onderzoek tonen veeleer een schets dan een kaart van de verschillende opleidingen. Een uitgebreidere analyse aan de hand van praktijklessen, meer interviews en toonmomenten lijkt mij aanbevolen. Zo'n kaart blijft echter een momentopname. Studenten, docenten en de locatie bepalen mee de opleiding. Toch vertelt deze momentopname veel over de verschillen en gelijkenissen tussen de vier acteeropleidingen in Vlaanderen. Zo zijn de acteeropleidingen van het KCA en het LUCA Drama in eerste instantie tekstopleidingen en die van het KASK en het RITCS niet. De opleiding van het KCA is daarnaast als enige geen spelersmakersopleiding. Toch zijn de verschillen meer genuanceerd dan de beeldvorming over de opleidingen doet uitschijnen. Zo vertrokken de twee masterstudenten van het KCA voor hun eindwerk vanuit een film en studeerde KASK-student Van Landeghem af met een opvoering van *Who's Afraid of Virginia Woolf*. De voorstelling speelde in september 2020 op het Theaterfestival en was een ode aan het repertoire in een postdramatische tijd.

Verder blijft tekst een belangrijke rol spelen in de acteeropleidingen in Vlaanderen. Het theaterlandschap is veranderd en dit heeft zijn invloed gehad op de opleidingen. Theaterteksten bleven in elke school een belangrijk onderdeel van de opleiding, maar andere elementen van theater kwamen – in mindere of meerdere mate – op gelijk niveau. In de mate waarin het belang voor andere elementen toenam, verschillen de vier opleidingen van elkaar. Het statuut van de toneeltekst is verschillend per opleiding. Op het KCA en het LUCA Drama kent tekst een meer 'dramatisch' statuut, op het KASK en het RITCS een meer 'postdramatisch'. De postdramatische paradigmaverschuiving vindt zijn neerslag daarnaast in de evolutie van de spelersmakersopleiding in Leuven, Gent en Brussel, die een acteur met een breder profiel wil opleiden.

De status van het repertoire is veranderd, maar geen enkele school pleit ervoor om het in de vuilbak te gooien. Door repertoire als pedagogisch middel en als oefen- en werkmateriaal te zien, kan je voorbijgaan aan de vraag over de relevantie van repertoirestukken. Volgens Steen is het goed oefenmateriaal “onafhankelijk van de sector, van de markt en van wat er vandaag in het veld gebeurt” en kom je via materiaal van Shakespeare veel te weten over “spelen, taal en zeggings, verbeelding, niet alledaagse personages” en “plot” (Steen, interview). Hij vergelijkt het met Bach:

Als je als pianist Bach toch te spelen hebt en je hebt dat toch leren doen als pedagogie, dan heb je heel veel vaardigheden geleerd om andere dingen te spelen. Dan heb je heel veel basismateriaal geleerd om dan misschien nooit meer Bach te spelen. Om dan eerder andere dingen, eender wat te spelen. (ibid.)

Die benadering van repertoire vormt een consensus in de vier opleidingen. Repertoire blijft net als tekst deel van elke dramaopleiding, maar het statuut van en de omgang met repertoire is voor elke school anders.

Wat daarnaast opvalt in het Vlaamse theaterlandschap, is dat een nieuw soort teksttheater zijn opmars maakt. Het klassieke teksttheater is minder zichtbaar in het kunstencentracircuit, maar ‘experimenteel’ teksttheater zoals dat van Hannah De Meyer vindt zijn weg naar de theaterkritiek. De Meyer vindt in haar solo *Levitations* (2017) een soort bewegingstaal uit, waarin ze tekst en beweging op een nieuwe manier vermengt (Toneelhuis, “Hannah De Meyer”). Het lijkt daarom wenselijk om het begrip teksttheater te verbreden en er misschien ook meteen een nieuwe naam voor te verzinnen. Tekst komt in elke opleiding aan bod en alumni gebruiken het op diverse manieren in het veld, maar dit wordt niet zo benoemd in de theaterkritiek. Teksttheater wordt nog steeds gepercipieerd als repertoire- en ensembletheater, terwijl de studenten hier niet zo’n enge definitie van hebben. Van Landeghem en zijn medestudenten mochten niets aan Edward Albee’s tekst veranderen toen ze *Who’s Afraid of Virginia Woolf* wilden opvoeren, maar dat betekent bijvoorbeeld niet dat ze het in een klassieke *black box* gespeeld hebben. Verder onderzoek naar hoe alumni tekst op scène gebruiken en hoe de theaterkritiek dit ontvangt, kan daarom zeer interessant zijn.

In tegenstelling tot het doorsnee personage aan het einde van een treurspel van Shakespeare, is het tekstgedreven theater in Vlaanderen namelijk niet dood.



## Works cited

- AP Arts. "Opgelegde teksten toelatingsproeven drama." Geraadpleegd op 20 oktober 2020. <https://www.ap-arts.be/opgelegde-teksten-toelatingsproeven-drama>.
- AP Arts. "Programma Acteren." Geraadpleegd op 25 mei 2019. <https://www.ap-arts.be/programma-acteren>.
- Artesis Plantijn Hogeschool Antwerpen. "Acteren." Geraadpleegd op 28 mei 2019. <https://www.ap.be/opleiding/acteren>.
- Bauwens, Elise en Eliza Stuyck. Statement over repertoire. Verover het Repertoire", voor *Etcetera live*, op 3 april 2019. <https://e-tcetera.be/materiaal-niet-meer-of-niet-minder/>.
- Brouwers, Toon. "De Opleiding Dramatische Kunst van het KVC: van de kunst van het uitgalmen tot de kunst zichzelf te zijn." *Traditie en vernieuwing: Koninklijk Vlaams Conservatorium Antwerpen, 1898-1998*, samengesteld door Guido Persoons, 161-168. Antwerpen: Hogeschool Antwerpen, 1998.
- Cardon, Kenneth. Interview afgenomen door auteur, op 18 april 2019.
- Carlson, Marvin. *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001.
- Christophe, Nirav. "Dubbele tong, vurige tong: over de eigen stemmen van een toneelschrijver." *Vooy's* 24 (2006): 81-83. *DBNL*, geraadpleegd op 25 oktober 2020. [https://www.dbnl.org/tekst/\\_voo013200601\\_01/\\_voo013200601\\_01\\_0031.php](https://www.dbnl.org/tekst/_voo013200601_01/_voo013200601_01_0031.php)
- De Nieuwe Spelers. "Over ons." Geraadpleegd op 29 mei 2019. <https://www.denieuwespelers.be/overons>.
- El Yakoubi, Khalid Koujili. Statement over repertoire. "Verover het Repertoire", voor *Etcetera live*, op 3 april 2019. <https://e-tcetera.be/de-canon-is-wat-wij-er-van-maken/>.
- Etcetera. "Etcetera live: De staat van het repertoire." Geraadpleegd op 25 mei 2019. <https://e-tcetera.be/etcetera-live-de-staat-van-repertoire/>.
- Heughebaert, Hugo. "100 jaar Lemmensinstituut." *Ons Erfdeel* 22 (1979): 608-612. *DBNL*, geraadpleegd op 25 mei 2019. [https://www.dbnl.org/tekst/\\_ons003197901\\_01/\\_ons003197901\\_01\\_0149.php?fbclid=IwAR1V6vw-6VEu2ozHxj4Q3RtzTANy3B3BjvK3GTn-Si9aW6VT-BMnXzql7i5XQ](https://www.dbnl.org/tekst/_ons003197901_01/_ons003197901_01_0149.php?fbclid=IwAR1V6vw-6VEu2ozHxj4Q3RtzTANy3B3BjvK3GTn-Si9aW6VT-BMnXzql7i5XQ).
- Hillaert, Wouter, Kokkelmans, Tobias en Klaas Tindemans. "Met repertoire kan je veel," *Etcetera*, 2012. Geraadpleegd op 27 mei 2019. <https://e-tcetera.be/met-repertoire-kan-je-veel/>.
- Hoet, Ciska. "Repertoire als collectief geheugen?" *Het statuut van de tekst in het post-dramatische theater*, samengesteld door Claire Swyzen en Kurt Vanhoutte, 39-52. Brussel: UPA, 2011.
- HOGENT. "Studiefiches: Bachelor in het drama." Geraadpleegd op 25 mei 2019. <https://www.hogent.be/studiefiches/?ectsaction=ects:main.modeltrajecten&opl=ABA-DR&faculteitcode=SCH&taal=1>.
- Jäger, Anna Franziska. Interview afgenomen door auteur, 12 mei 2019.
- Jans, Erwin. "Tussen dialoog en monoloog: De heruitvinding van de toneel-literatuur in Vlaanderen." *Etcetera*, 2009. Geraadpleegd op 1 juni 2019. <https://e-tcetera.be/tussen-dialoog-monoloog/>.
- Jürs-Munby, Karen. "Introduction." *Post-dramatic Theatre*, vertaald door Karen Jürs-Munby, 1-15. Londen/New York: Routledge, 2006.
- KASK, "Drama." Geraadpleegd op 27 mei 2019. <https://schoolofartsgent.be/nl/onderwijs/opleidingen/drama>.
- Laermans, Rudi. "Kleine éloges van het repertoire." *Etcetera* 156 (2019): 30-40.
- Lâm, Sara. Interview afgenomen door auteur op 15 mei 2019.
- Le Roy, Frederik. E-mailcommunicatie ontvangen door auteur, 9 mei 2019.
- Lehmann, Hans-Thies. "Van logos naar landschap: tekst in de hedendaagse dramaturgie." *Het statuut van de tekst in het post-dramatische theater*, samengesteld door Claire Swyzen en Kurt Vanhoutte, 27-37. Brussel: UPA, 2011.

- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Vertaald door Karen Jürs-Munby. Londen/New York: Routledge, 2006.
- LUCA Drama. "Bachelor Drama." Geraadpleegd op 25 mei 2019. <https://www.luca-arts.be/bachelor-drama>.
- LUCA Drama. "Curriculum 2018-2019." Geraadpleegd op 25 mei 2019. <http://luca-drama.be/blog/curriculum/>.
- LUCA Drama. "Drama/campus Lemmens." Geraadpleegd op 25 mei 2019. <https://www.luca-arts.be/bachelor-drama>.
- LUCA Drama. "Organisatorische en historische context." Geraadpleegd op 19 mei 2019. <http://luca-drama.be/blog/opleidingen-onderzoek/geschiedenis/>.
- LUCA Drama. "Profiel." Geraadpleegd op 28 mei 2019. <http://luca-drama.be/blog/opleidingen-onderzoek/opleidingen/1-profiel/>.
- LUCA Drama. "Toelatingsproef." Geraadpleegd op 20 oktober 2020. <http://luca-drama.be/blog/studenten/nieuwe-studenten/toelatingsproef/>.
- Persoons, Guido. "Traditie en vernieuwing als een historisch overzicht van honderd jaar Koninklijk Vlaams Conservatorium." *Traditie en vernieuwing: Koninklijk Vlaams Conservatorium Antwerpen, 1898-1998*, samengesteld door Guido Persoons, 27-29. Antwerpen: Hogeschool Antwerpen, 1998.
- Puchner, Martin. "Drama and Performance: Toward a Theory of Adaptation." *Common Knowledge* 17:2 (2011): 292-305.
- Pylyser, Noa. Interview afgenomen door auteur op 8 april 2019.
- RITCS. "Bachelor of master in de Dramatische Kunsten: Drama – Acteren." Geraadpleegd op 20 oktober 2020. [https://www.ritcs.be/nl/drama-acteren#field\\_admission\\_tests\\_schools\\_of](https://www.ritcs.be/nl/drama-acteren#field_admission_tests_schools_of).
- RITCS. "Bachelor of master in de Dramatische Kunsten: Drama/Spel." Geraadpleegd op 25 mei 2019. [https://www.ritcs.be/nl/drama-spel#field\\_bachelor\\_schools\\_of\\_art\\_](https://www.ritcs.be/nl/drama-spel#field_bachelor_schools_of_art_).
- RITCS. "Opleidingen." Geraadpleegd op 28 mei 2019. <https://www.ritcs.be/nl/opleidingen>.
- Rooze, Ward. Interview afgenomen door auteur op 23 april 2019.
- School of Arts Gent, "Start toelatingsproeven drama sessie 1." Geraadpleegd op 20 oktober 2020. <https://schoolofartsgent.be/nl/agenda-nieuws/agenda/start-toelatingsproeven-drama-sessie-1?eCat=5>.
- Somers, Anke. Interview afgenomen door auteur op 8 april 2019.
- Steen, Jan. Interview afgenomen door auteur op 24 april 2019.
- Swyzen, Claire en Vanhoutte, Kurt. *Het statuut van de tekst in het post-dramatische theater*. Brussel: UPA, 2011.
- Toneelhuis. "Hannah De Meyer." Geraadpleegd op 20 oktober 2020. <https://www.toneelhuis.be/nl/makers/hannah-de-meyer/>.
- TransfoCollect, "Wat." Geraadpleegd op 25 oktober 2020. <http://www.transfocollect.com/>
- De Poot, Emma en Van Hecke, Gilles. Interview afgenomen door auteur op 12 april 2019.
- Van den Broek, Clara. Interview afgenomen door auteur op 30 april 2019.
- Van den Dries, Luk. "Drie conservatoria om acteurs te vormen." *Etcetera* 5:17 (1987): 2-7.
- Van Kerkhoven, Marianne. "Van de kleine en de grote dramaturgie." *Etcetera*. Geraadpleegd op 2 juni 2019. <https://e-tcetera.be/kleine-en-grote-dramaturgie/>.
- Van Landeghem, Mitch. Interview afgenomen door auteur op 15 april 2019.
- Van Landeghem, Mitch. Statement over repertoire. "Verover het Repertoire", voor *Etcetera live*, op 3 april 2019. <https://e-tcetera.be/verover-het-repertoire/>.
- Verkempinck, Axelle. Statement over repertoire. "Verover het Repertoire", voor *Etcetera live*, op 3 april 2019. <https://e-tcetera.be/op-expeditie-tussen-vondel-en-mezelf/>.
- VLUHR. *De onderwijsvisitatie Drama*. Brussel, 2016.
- Von Winckelmann, Carl. Interview afgenomen door auteur op 8 april 2019.