

## **Een theater in wording voor een maatschappij in wording**

### **Het politieke engagement van Marianne Van Kerkhoven**

-- Esther Severi --

De carrière van Marianne Van Kerkhoven omspannt haast een halve eeuw, met daarin verschillende richtingen en accenten. In deze tekst focus ik op een specifiek moment, namelijk het prille begin van haar loopbaan tot aan het begin van de jaren 1980. Deze periode kenmerkt zich door een erg uitgesproken politiek engagement dat ze omzette in politiek cabaret en theater. Ik probeer deze periode te schetsen via een meerstemmig verhaal, gebaseerd op verschillende bronnen waaronder teksten van Marianne zelf en interviews met getuigen uit die tijd. Met deze schets hoop ik om een deels vergeten of zelfs onderdrukte geschiedenis binnen het Vlaamse Podiumkunstenlandschap meer zichtbaarheid te geven. Hopelijk kan die geschiedenis in al haar kracht vandaag jonge makers opnieuw inspireren.

Kernwoorden: politiek theater, vormingstheater, Het Trojaanse Paard

Marianne Van Kerkhoven wordt letterlijk geboren en getogen binnen de Vlaamse podiumkunsten: haar vader, Bert Van Kerkhoven, is een tijdlang directeur van de Koninklijke Nederlandse Schouwburg (KNS) in Antwerpen en haar moeder, Jeanne Brabants, staat aan de wieg van het Koninklijk Ballet van Vlaanderen. Zo bijzonder aan het parcours van Marianne is dat ze zich vanaf jonge leeftijd stelselmatig midden in een aantal belangrijke ontwikkelingen van het podiumkunstenveld bevindt, en actief deze ontwikkelingen mee vormgeeft. In de jaren 1970 is dat het politieke theater verbonden aan de linkse, marxistische strijdcultuur in Antwerpen en Brussel. Het theater dat in die periode gemaakt wordt, en misschien nog meer de condities en samenwerkingsvormen waarin dat gebeurt, hebben een onweerlegbare invloed op de theaterontwikkelingen die nadien volgen. Toch wordt deze periode binnen de podiumkunsten specifiek, en binnen de Vlaamse cultuurgeschiedenis algemeen, vaak onderbelicht. Veelal omwille van de directe link met de 'linkse politiek' en de communistische inslag van de verschillende initiatieven en organisaties van die tijd – iets waar men later, na het uitdoven van de sociale strijd en het toenemende overwicht van rechts, niet graag, of met een zekere minachting, op terugkijkt.

Marianne Van Kerkhoven zelf staat later ook dubbel ten opzichte van die politieke erfenis en haar vroege ervaringen. Ze praat er niet altijd graag over. Wanneer ze in het kader van het theaterhistorische project *Toneelstof* gevraagd wordt voor een interview over de jaren 1970, luidt haar schoorvoetende antwoord: "Daar kan ik niet onderuit, zeker?" (Van Kerkhoven in Hillaert, *Toneelstof 70*). Het valt dan ook op dat ze zich vanaf de vroege jaren 1980 duidelijk anders georiënteerd heeft door in te stappen in het Kaaitheater en in de artistieke trajecten van verschillende individuele kunstenaars. Toch erkent ze in interviews de waarde van die vroege periode en blijft haar politieke/marxistische achtergrond in verschillende vormen doorklinken in haar denken, haar teksten, en zeker ook in haar 'werkhouding': haar omgang met mensen en de analyses die ze maakte over het podiumkunstenveld.

Ik vind het verkeerd om met minachting neer te kijken op het politieke theater van toen, hoe naïef dat misschien ook was. Ik zie vandaag ook naïeve dingen gebeuren, maar als je die niet in hun context bekijkt en beoordeelt, kan je daar moeilijk de waarde van meten. (Van Kerkhoven in Hillaert, *Toneelstof 70*)

## Vroeg engagement

De periode van het politieke theater is bij Marianne behoorlijk lang in tijd. Meer concreet gaat het over de periode van 1966 tot 1983: van in haar studententijd, over de oprichting van een politiek theatergezelschap, tot aan haar doctoraatsstudies over vormingstheater aan de VUB, waarmee ze stopt in 1982/1983 en waarna ze in het Kaaitheater begint te werken als dramaturge (toen nog Kaaitheaterfestival). Theater zit haar in het bloed en ook haar interesse in politiek en maatschappij wordt al vroeg gewekt.

Het samengaan van het politieke en het artistieke is er voor mij altijd geweest, zoals – door het gezin waarin ik ben opgegroeid – theater er ook altijd is geweest. Wij hadden thuis 78-toerenplaten met liederen uit de Spaanse Burgeroorlog, gezongen door Ernst Busch. Zelfs als ik ze nu hoor, grijpen ze me nog altijd aan. Het gevecht dat daar gevoerd werd, die nederlaag en hoe diep dat die mensenlevens getekend heeft. De opvoering van *Moeder Courage* in de Koninklijke Nederlandse Schouwburg in Antwerpen heeft ook grote indruk op mij gemaakt. Ik moet toen 13, 14 jaar geweest zijn. (Meuleman)

Marianne komt uit een vrijzinnig milieu en krijgt een vrijzinnige opvoeding. Ze gaat naar het lyceum in Antwerpen, waar ze, zo herinnert zich medescholier en actrice Frieda Pittoors, toen al theaterstukken schrijft voor schoolopvoeringen. Vermoedelijk is ze ook actief tijdens bijeenkomsten van ARS, de Antwerpse Rhetorica Studenten – een vrijzinnige studentenclub van het atheneum en het lyceum in Antwerpen (resp. de jongens- en meisjesschool), die samen fuiven en kunstnamiddagen organiseren (De Clopper en Totté). Enkele jaren later, in 1967, is Marianne 21 jaar en studente Germaanse Talen aan de Vrije Universiteit Brussel. In die periode wordt ze initiatiefnemer en motor achter de cabaretgroep *Leuk-op-Last*, die bestaat uit verschillende medestudenten: Paul Evrard, Nora Cassiers, Erik Decadt, Edwin Brys, René Jonckheer en Marianne zelf. "Het oorspronkelijk idee van Marianne was om met een aantal mensen die geïnteresseerd waren in toneelspelen *De koning sterft* van Ionesco op te voeren", herinnert oud-lid Nora Cassiers zich.

We hebben dat stuk ernstig gelezen en er een aantal repetities rond georganiseerd, maar dat was, voor alle anderen buiten Marianne, te hoog gegrepen. We hebben dan een aantal avonden jazz en poëzie georganiseerd, waar amateurmuzikanten jazz speelden en wij tussendoor poëzie brachten – dat ging al beter. En dan kwam het idee om een cabaretgroep op te richten, Leuk-op-Last. Marianne schreef heel graag, dus zij kon zelf onze teksten schrijven. Tegen alle verwachtingen in had de groep veel succes. We hebben nog in de Beursschouwburg opgetreden, en zelfs een toer van Vlaanderen gedaan in verschillende culturele centra. (Cassiers)

In die tijd ontstaan er in Brussel en Vlaanderen vanuit de studentengemeenschap meerdere cabaretten. Enkele ervan laten zich opmerken door een uitgesproken politieke inhoud. Zo ook Leuk-op-Last, dat van 1966 tot 1968 liedjes en sketches brengt met actuele maat-

Afbeelding 1: Voorstelling van cabaretgroep Leuk-op-last. Archief Edwin Brys.



Afbeelding 2: Programmaboekje Leuk-op-last. Archief Marianne Van Kerkhoven © Jonas Maes.

Afbeelding 3: Voorstelling van cabaretgroep Leuk-op-last. Archief Edwin Brys.



schappelijke en politieke thema's. "Marianne was de gangmaakster, zij heeft het eigenlijk opgericht", vertelt Edwin Brys, voormalig lid van Leuk-op-Last en latere radiomaker bij VRT en KLARA. Marianne schrijft en bepaalt zo de inhoudelijke koers van het groepje.

De teksten waren veelal gebaseerd op de actualiteit, of ontstonden naargelang de context van de uitnodiging die we hadden ontvangen om ergens op te treden. Stel: we moesten spelen op de boekenbeurs, of we werden uitgenodigd door de vereniging van Vlaamse Uitgevers, dan zei Marianne: "Die gaan we eens goed hun vet geven". En dan kwam ze met een stuk over de kleine kantjes van de Vlaamse schrijvers. (Brys)

Andere onderwerpen die in de teksten worden verwerkt zijn onder meer het Griekse kolonielregime, de dekolonisatie van Congo, de staking in de steenkoolmijnen en de oorlog in Vietnam. Telkens als er een tekst af is, wordt er gerepeteerd op de toenmalige VUB-ULB-campus aan de Paul Hégerlaan, in het zogenaamde 'sportkot': een moderne turnzaal met een klein extra zaaltje waar een piano staat (Cassiers). In die periode worden contacten gelegd die productief zijn voor de latere tijd van het politieke theater. Zo vraagt Marianne de acteur Charles Cornette om Leuk-op-Last 'wat te regisseren' – Cornette zal een belangrijke figuur worden in het theatercollectief de Internationale Nieuwe Scène. Enkele van de leden van Leuk-op-Last stappen nadien mee in Het Trojaanse Paard, met name Edwin Brys en Nora Cassiers.

De teksten van toen geven volgens Brys een goed beeld van Mariannes vroege activiteiten, artistieke denken en engagement: "Het is nooit flauw of moralistisch gepredik vanuit de linkse hoek. Het zijn geen slogans: er zitten beelden in, poëzie" (Brys). Voor elk optreden wordt er een programmaboekje gemaakt, waarin Marianne een tekst voorziet die de inhoud kadert voor het publiek (Brys). Dan al combineert Marianne dramaturgische diepte met geëngageerd, maatschappelijk denken – waar ze later zo bekend om zal staan. In de loop van de eerste jaarhelft van 1968 dooft het groepje uit. In het voorjaar van 1968 schrijft Marianne als afstudeerscriptie een studie over de kamertonelen in Vlaanderen: *De vernieuwing in theaterbedrijven theatergebeuren tussen 1950 en 1960 in Zuid-Nederland*. In dit werk bespreekt ze voornamelijk de ontwikkeling van het Vlaamse kamertoneel, dat zich spiegelde aan de kamertheaters die ontstonden

in Parijs in de jaren 1950 en 1960. Het gaat hier om teksttheater in de klassieke zin, maar met 'nieuwe' auteurs als Ionesco en Beckett – werk dat sterk uitdrukking geeft aan een sociaal-maatschappelijk of existentieel gevoel en dit via verbeelding en een overwicht op de literaire vorm overbrengt. Met dat onderwerp kiest Marianne voor een analyse van het meer experimentele theatergebeuren in de marge, weg van de grote instellingen. In de scriptie zijn hier en daar in haar manier van schrijven directe voorlopers van haar latere politiek-maatschappelijk denken en reflecties over de rol van kunst in de maatschappij te vinden. In de inleiding schrijft ze expliciet: "Ik meen echter, dat men het toneel in de eerste plaats moet zien als een sociale en culturele daad. Elk stuk is een deel van onze cultuur, wanneer het voor ons publiek wordt opgevoerd" (Van Kerkhoven 1967-1968, 1). Wat verderop schrijft ze: "Het theater contrasteert met de werkelijkheid, protesteert ertegen, is ermee in konflikt gewikkeld" (Van Kerkhoven 1967-1968, 30-31). In de verhandeling uit ze zich verder behoorlijk kritisch ten opzichte van het heersende theaterveld, via een citaat van Peter Brook:

De ontstellende waarheid is, dat als je alle theaters in Engeland sloot, het enige verlies hierin zou bestaan, dat een welopgevoede gemeenschap zou voelen, dat er een zeker beschavingsgemak zoals tram of leidingwater – ontbrak. (Brook in Van Kerkhoven 1967-1968, 33)

"Dit is inderdaad een ontstellende waarheid voor iedereen die zich met theater bezighoudt of die werkelijk van theater houdt", zo gaat Marianne verder. "Het toneel is ook hier te lande een lege instelling geworden, een façade zonder eigenlijke plaats in onze maatschappij" (Van Kerkhoven 1967-1968, 33). Aan het einde van het werk schrijft ze:

Het toneel wordt meer en meer een aanklacht tegen de gemeenschap. Het maakt ons stilaan duidelijk, dat een echte theaterrevolutie enkel het gevolg kan zijn van een omwenteling in de maatschappij waarin dit theater tracht te leven. (Van Kerkhoven 1967-1968, 136)

Slechts enkele jaren later zal Marianne zich intensief mee achter die potentiële revolutie scharen.

## Conflict met het establishment

Al snel na haar studies begint Marianne in 1969 als dramaturge in de KNS samen met Pol Arias, die later theaterjournalist zal worden op de radio. Haar vader is ondertussen geen directeur meer in de KNS, maar die connecties hebben ongetwijfeld een rol gespeeld bij haar aanstelling. Als vaste dramaturgen bij de KNS horen Pol en Marianne bij de eerste dramaturgen die aangesteld worden in het Vlaamse theatergebouwen. Dat het toen nog zoeken was naar wat die praktijk precies inhoudt, blijkt uit een gesprek met Pol Arias. “Niemand wist wat de functie van dramaturg was. Een taakomschrijving was er niet.” Beiden worden als kantoorklerken ergens in een klein, donker kantoortje samengezet, goed verstopt achterin de imposante Antwerpse Bourlaschouwburg. Marianne en Pol moeten zich in dat kleine kantoortje bezighouden met onder meer een publieksbevraging en het maken van programmaboekjes (Arias). Marianne krijgt op een gegeven moment de opdracht het ‘Fin de Saison’-stuk te schrijven – een opmerkelijke opdracht voor zo’n jonge dramaturge. Dit resulteert in *Het Trojaanse Paard of de stuitbare opkomst van Victor de Brusselleire* – een politieke satire die refereert aan het bekende stuk *De weerstaanbare opkomst van Arturo Ui* van Bertolt Brecht, en dat gebaseerd is op de carrière van de Belgische politicus Paul Vanden Boeynants (1919-2001) die in het stuk als Victor de Brusselleire een staatsgreep pleegt. De directie vindt het stuk echter te politiek en wil niet dat het opgevoerd wordt. Marianne en Pol nemen ontslag en verlaten de KNS.

Kort nadat Marianne uit de KNS vertrokken is, komt ze Rik Hancké tegen, die vroeger acteur was in de KNS. Hancké zit ondertussen in de Werkgemeenschap van de Beursschouwburg, een collectief theatergezelschap opgericht in 1968 dat gedurende twee jaar als huisgezelschap in de Beursschouwburg onder contract is, onder initiatief van toenmalig directeur Dries Wieme. Omwille van het avant-gardistische en politieke karakter van deze groep ontstaat er al gauw conflict met de toenmalige regering, die voor de Beursschouwburg als Vlaams huis in Brussel een ander doel voor ogen heeft: het breder uitdragen van de Vlaamse cultuur. Dit conflict komt tot een hoogtepunt tijdens een protestactie tegen het opdoeken van de Werkgemeenschap op 13 december 1969, waarbij de politie massaal de Beursschouwburg binnenvalt. De protestactie vindt plaats na de voorstelling *De Nonnen* van Studio Amsterdam, en bestaat uit een sit-in, het voorlezen

van een manifest en het scanderen van een aantal leuzen door de leden van de Werkgemeenschap. Verschillende mensen vanuit het Nederlandse Aktie Tوماat zijn die avond aanwezig om de actie te ondersteunen. De actie was op voorhand aangekondigd en verloopt behoorlijk ‘braaf’. Toch heeft de raad van bestuur uit angst de politie verwittigd, die die avond hardhandig optreedt en verschillende mensen oppakt (Persyn). De verontwaardiging is groot en de Belgische pers spreekt van schande en censuur (Vaes 71). Desondanks wordt de Werkgemeenschap vanuit de raad van bestuur niet veel later ontbonden wegens zogenaamde financiële problemen.

Wanneer Marianne Rik Hancké dan toevallig tegenkomt, wisselen ze hun recente ervaringen uit. Hancké vraagt om *Het Trojaanse Paard of de stuitbare opkomst van Victor de Brusselleire* te mogen lezen, en al snel daarna wordt beslist om het met de Werkgemeenschap op te voeren (Hancké). Of toch met een deel ervan: Hancké zelf, Lisette Mertens, Frieda Pittoors, Lucienne De Nutte, Herman Verbeeck en Wim Meeuwissen. Kunstschilder Stefaan Wouters voegt zich erbij, samen met twee ‘Tوماat’-acteurs uit Nederland en een aantal amateurspelers. Marianne speelt zelf mee. Ook Miel Van Attenhoven, Mariannes latere levenspartner en mede-oprichter van Jazz Middelheim, sluit zich aan en zorgt voor de muziek. Zo wordt er “zonder enige middelen een productie op touw gezet die later zou uitmonden in het ontstaan van de eerste politieke theatergroep in Vlaanderen, Het Trojaanse Paard” (Van Kerkhoven 1980, 90).

Het uitgesproken politieke karakter van het stuk moet in de opvoering ervan voorop staan. Het moet theater zijn met een duidelijke intentie, waaruit het publiek iets concreet kan leren en aan de hand van de inhoud in discussie kan gaan. De vorm past zich daarom geheel aan de inhoud aan. Ook het feit dat er vrijwillig, collectief en zonder productiemiddelen gewerkt wordt, bepaalt de aard van de samenwerking en de esthetiek van het stuk. Er ontstaat zo een vorm van theater die zichzelf als het ware moet uitvinden in directe relatie tot de maatschappelijke strijd. “Die periode was mijn eerste ervaring in het breken met een bepaalde esthetiek en met de traditie van het theater”, vertelt Rik Hancké hierover. In latere studies over het politieke theater van die periode vat Marianne het kernachtig samen: “Het politieke theater heeft geen recept; het is een theater in wording voor een maatschappij in wording” (Van Kerkhoven 1979, 23).

*Het Trojaanse Paard of de stuitbare opkomst van Victor de Brusselseire* wordt in het collectieve werkproces grondig bestudeerd en herwerkt.

We hebben geschrapt en nieuwe dingen bij geschreven. De tekst werd radicaler en scherper. De traditionele toneelkijker vond het slordig en onverzorgd, maar dat deden wij met opzet natuurlijk. Wij wilden net breken met de gangbare esthetiek. Het ging niet meer om de illusie: we wilden anti-illusionair theater maken, met op de achtergrond de invloed van enkele grote leermeesters zoals Bertolt Brecht. (Hancké)

Waar Marianne een tekst heeft geschreven die heel uitvoerig was, gericht op het feit dat theaterstukken toen wel 2,5 tot 3 uur moeten duren, wil de groep hiermee breken en een korte, beknopte voorstelling creëren. Er wordt geen pauze ingelast – in de plaats daarvan komt er ruimte voor een nagesprek met het publiek. “Deze dramaturgie stopt niet bij de laatste repliek van het stuk, maar verbindt zich met de realiteit, met de problemen van de toeschouwers” verklaart Marianne hierover (Redant en Van Schoor 9). Het decor wordt gecreëerd in ware ‘arte povera’-stijl. Er wordt gewerkt met elementaire volumes op scène, met spandoeken en met eenvoudige en herkenbare kostuums.

De belichting verzonnen we zelf en was bijvoorbeeld niet meer dan een paal met daar wat lampen aan in zink. Die keuze werd gemaakt uit armoede, maar het resultaat was prachtig. Wij wilden geen klassiek mooie dingen, maar ‘duidelijke’ dingen. Het licht was helder, je zag alles – ook de acteurs, die in commedia dell’arte stijl naast het toneel stonden. Er was een speelvlak dat niet speciaal afgemeten was, maar je stond wel in het vlak of ernaast. Wat je normaal gezien in de coulissen deed, deed je nu quasi in het zicht van het publiek. We hadden meestal toch geen coulissen omdat we speelden in allerhande zaaltjes. En als we dan coulissen hadden gebruikten we ze niet! (Hancké)

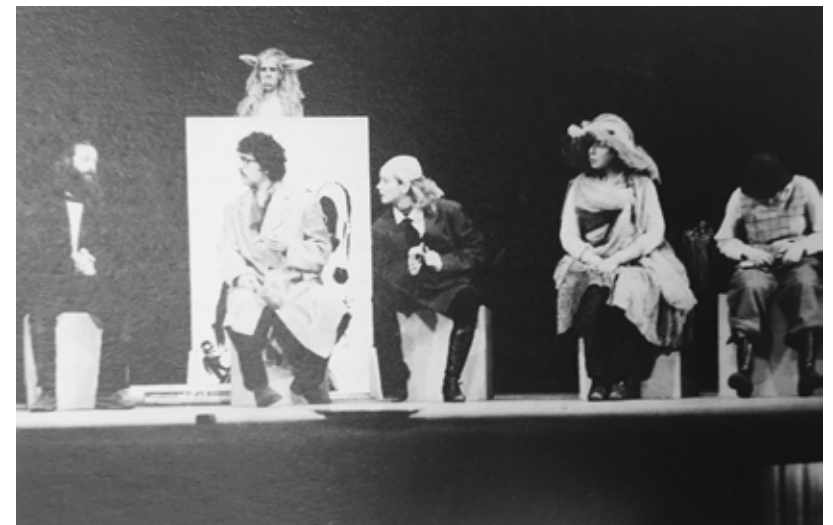
Er wordt gerepeteerd in Antwerpen, op verschillende locaties waar het gelegenheidsgezelschap ruimte aangeboden krijgt. Nora Cassiers meent zich zelfs een mooie balletzaal te herinneren, mogelijk met

dank aan de moeder van Marianne, Jeanne Brabants. Een belangrijke repetitieplek is café Cecil, een bekend Antwerps café uit die tijd dat nu niet meer bestaat.

Dat was toen de plek waar iedereen ging vergaderen of een feestje ging bouwen. In de achteruit was er een trap die leidde naar verschillende zaaltjes. Beneden kon je dan een pint pakken en dan gaan repeteren en dan weer terug naar beneden enzovoort. Daar is het stuk voor het grootste deel in elkaar gestoken. (Hancké)

*Het Trojaanse Paard of de stuitbare opkomst van Victor de Brusselseire* gaat in première op 1 oktober 1970 in een zaal achter het Volkstehuis in Hasselt (Van Kerkhoven 1980, 90). Het toert nadien langs verschillende locaties buiten het traditionele theatercircuit: parochiezalen, gemeenschapscentra en dergelijke. Maar de oorspronkelijke groep valt al snel uit elkaar – een vrijwillige werking is voor de meeste acteurs niet haalbaar. Toch blijft er een kern over die verder wil gaan.

Afbeelding 4: *Het Trojaanse Paard of de stuitbare opkomst van Victor de Brusselseire*. In Redant, Frans en Jaak van Schoor (reds.). *Toen theater een strijd was. Twintig jaar politiek theater in Vlaanderen 1965-1985*. Antwerpen: Vlaams Centrum van het Internationaal Theater Instituut Unesco, 2001. 82.





## Oprichting van het politiek theatergezelschap Het Trojaanse Paard

Marianne Van Kerkhoven beschrijft in een tekst uit 1980 de problematiek waar het gezelschap al snel mee te maken krijgt:

Onmiddellijk na deze eerste productie stelde zich de keuze deze politiek-artistieke werking op professionele basis of als vrijetijdswork verder te zetten. Aan subsidiëring moest op dat ogenblik zelfs niet gedacht worden en een poging tot zelfbedruiping zou ons meteen tot teveel politieke en artistieke concessies genoodzaakt hebben: de keuze viel dus op het compromisloze vrijetijdswork (men verdiende zijn geld elders) dat natuurlijk op het vlak van impact op het publiek en op het vlak van de artistieke elaboratie zijn beperkingen oplegde. (Van Kerkhoven 1980, 90)

Vele jaren later zal ze herhalen dat een waarlijk politiek theater, “in de zin van ‘het laten primeren van het politieke op het artistieke’”, eigenlijk een amateurwerking veronderstelt – een context waarin men niet zijn geld verdient met het maken van dat theater (Meuleman). Hoe deze makers dan kunnen overleven in deze periode, is niet heel duidelijk. “Marianne zelf begon al vroeg te werken aan de VUB als onderzoekster, wat haar veel tijd en ruimte gaf waarin ze stukken kon schrijven”, zo vertelt Rik Hancké. Gedurende een korte periode wordt er door leden van de groep een pannenkoekenhuis uitgebaut in Antwerpen, achter de Bourla, waaruit men hoopte wat inkomsten te genereren – in de realiteit levert dit echter niet veel op en functioneert deze plek meer als ontmoetingsplek voor gelijkgezinden.

Abbeelding 5: Marianne Van Kerkhoven in *Het Trojaanse Paard* of *de stuitbare opkomst van Victor de Brusseleire*. Archief Rik Hancké.

Abbeelding 6: *Leve het gewin, we stikken erin* In Redant, Frans en Jaak van Schoor (reds.). *Toen theater een strijd was. Twintig jaar politiek theater in Vlaanderen 1965-1985*. Antwerpen: Vlaams Centrum van het Internationaal Theater Instituut Unesco, 2001. 76.

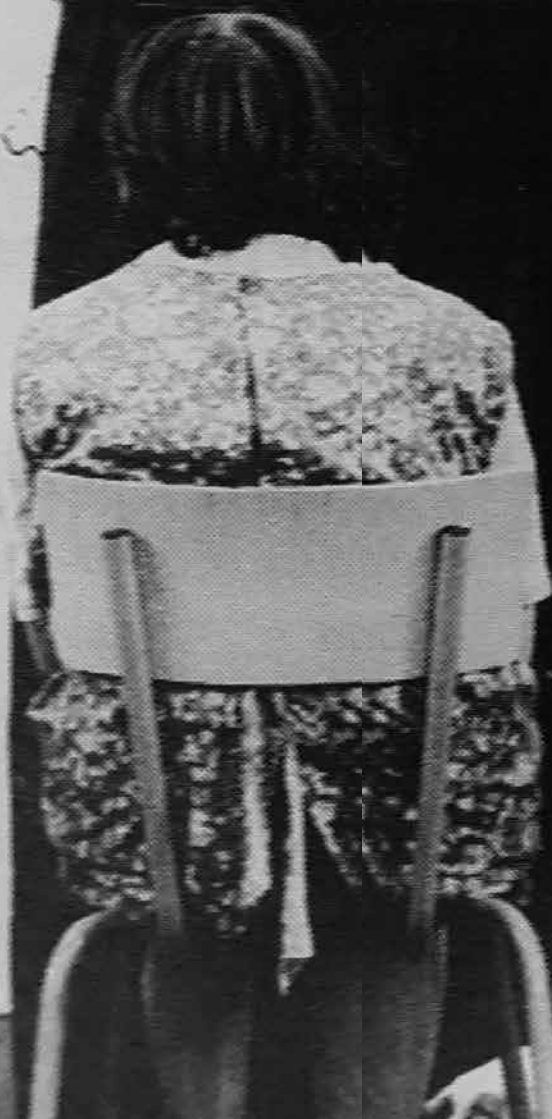


E HET GEWIN



MAAINDAG

WE STIKKEN ER





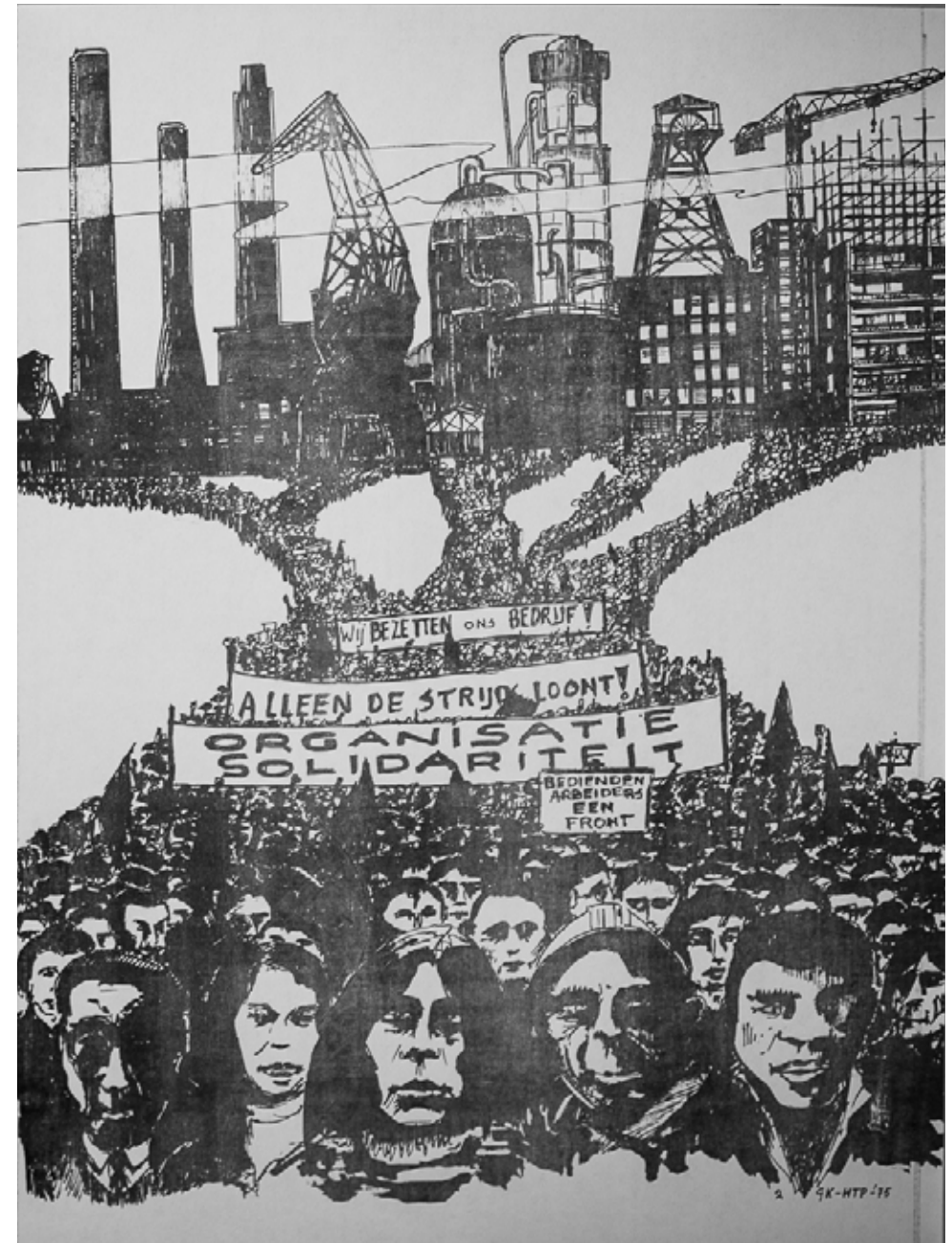
Naar het eerste stuk doopt de groep zich Het Trojaanse Paard. De stukken die daaropvolgend gemaakt worden zijn *Leve het gewin, we stikken erin* (1971), *Hoe eerder hoe beter, zei de arbeider, en hij dankte zijn baas af* (1974) en *Portugese wet, Angolees verzet* (1974). In haar latere studies over het politieke theater detecteert Marianne in deze reeks een evolutie richting steeds duidelijker uitgesproken politieke standpunten (Van Kerkhoven 1979, 23). Ook de vorm wordt radicaler. Waar bij *Het Trojaanse Paard of de stuitbare opkomst van Victor de Brusselre* het gesprek met het publiek als extra achteraf ontstaat, wordt dit gesprek bij *Leve het gewin, we stikken erin* in het stuk zelf geïntegreerd.

Het derde bedrijf werd de discussie, en die bestond eruit dat de acteurs in verschillende rollen, gaande van vakbondsafgevaardigden tot arbeiders en de havenbaas, in een imaginair gesprek met elkaar gingen. Aansluitend was er ruimte voor vragen uit het publiek en brak de discussie los. (Hancké)

In Nederland ontstaat in die periode voor dergelijk theater het begrip vormingstheater. Een gezelschap als Proloog, opgericht door Rik Hancké en Lisette Mertens na hun vertrek uit Het Trojaanse Paard en met als thuisbasis Eindhoven, is hier een belangrijke uitdrager van. Het begrip komt later ook naar België overgewaaid. Marianne beschrijft eind jaren 1970 in het kader van haar onderzoek aan de VUB het vormingstheater als volgt:

Het vormingstheater biedt de toeschouwer drie elementen aan, waarvan het relatieve belang uiteraard grondig kan verschillen: zichtbaar gemaakte maatschappelijke verhoudingen, kritiek op die verhoudingen, en een oplossing of minstens een perspectief voor een oplossing van de vastgestelde (en bekritiseerde) wanverhoudingen. Daarbij is het de meer of minder expliciete bedoeling van de theatermakers om de toeschouwers te vormen, om hun kennis en/of actiebereidheid te doen toenemen. (Van Kerkhoven 1979, 14-15)

Dit vormende aspect, het idee dat je je publiek via de inhoud iets kon bijleren en dus letterlijk 'vormen', is voor verschillende theatergroe-



Afbeelding 7: Illustratie uit de brochure van *Hoe eerder hoe beter, zei de arbeider, en hij dankte zijn baas af*. Archief Marianne Van Kerkhoven © Jonas Maes.



Afbeelding 8: Teksten en programmabrochures Het Trojaanse Paard. Archief Marianne Van Kerkhoven © Jonas Maes.

pen uit die periode, inclusief Het Trojaanse Paard, de voornaamste redenen om voor een publiek te staan.

Het gezelschap toert door heel Vlaanderen met hun producties en probeert een uitgebreid en divers publiek te bereiken – het reguliere theaterpubliek is voor de groep verre van een prioriteit. Ze spelen voornamelijk buiten het theatercircuit in parochiezalen, jeugdclubs, trefcentra, in het Bondsgebouw, en andere plekken (archief Frans Verreyt). De groep blijft doorheen de jaren vasthouden aan de publieksdiscussies als belangrijke strategie verbonden aan het werk. Naast avondvullende stukken engageren ze zich eveneens voor een reeks interventie-acts of optredens, waarmee de groep “haar functie als militante agitpropgroep waarmaakte door tussen te komen tijdens stakingen, op manifestaties, solidariteitsavonden enz” (Van Kerkhoven 1980, 90). Met theatrale agitpropstrategieën grijpt de groep direct terug naar invloeden uit de Russische avant-garde van na 1917 en het Duitse agitproptheater uit de periode 1918-1933. Zoals Marianne uitlegt in een tekst uit 1979 over de vormende functie van agitprop, zijn elementen van agitprop avant la lettre echter al te vinden in Commedia dell’arte, het Middeleeuwse volkstheater, het theater van de jaarmarkten, circus, cabaret, variété, het groteske, mysteriespel en improvisatievormen:

Een gemeenschappelijke noemer moet eerder gezocht worden in de structurele kenmerken van al deze toneelvormen, vooral in het open en gebroken karakter van hun structuur en in de anti-illusoire werking die daaruit voortvloeit. Het is dan ook niet verwonderlijk dat het naturalisme in het agitproptheater volledig ontbreekt. (Van Kerkhoven 1979, 144)

Het lettergreepwoord ‘agitprop’ bestaat uit een combinatie van ‘agitatie’ en ‘propaganda’ en beslaat als strategie het “rechtstreeks willen ingrijpen in of aanknopen bij een aktueel politiek gebeuren buiten het theater” (Van Kerkhoven 1979, 139). Marianne is daarbij van mening dat de spanning tussen het esthetische en het politieke zodanig op de spits wordt gedreven dat er een breuk ontstaat en dat het politieke primeert op het esthetische, het vormende op het artistieke – een opmerkelijke uitspraak gezien de artistieke waarde die er vandaag wordt toegekend aan de experimenten van de Rus-

sische avant-garde. Concreet uitten de experimenten met agitprop zich in dialectische en allegorische stukken, collages, montages, documentaire fragmenten, burleske sermoenen, circusnummers, gespeelde rechtszittingen, levende kranten, sketches rond een onderwerp, 'collectieve referaten', fabels, leerstukken, massaspelen, satires, spreek- en bewegingskoren, poppenkast, enz. (Van Kerkhoven 1979, 145). Enkele stukken die Het Trojaanse Paard zo maakt, dragen titels als *Gevaert animatie*, *Vietnam '72'*, *Vietnamagitprop*, *Havenlied*, *Scholierenagitprop* en *Angola-act* (Van Kerkhoven 1979, 148). In haar artikel over agitproptheater spreekt Marianne verder over kortere stukken 'wegwerptheater', met daarin opvallend vooral de weergave van informatie en het gebruik van poppen en slogans (Van Kerkhoven 1979, 155) en over 'agitki', korte agitatorische sketches rond een bepaald onderwerp (Van Kerkhoven 1979, 158). In hetzelfde artikel verwijst ze naar de Braziliaanse theatermaker Augusto Boal, die in de jaren 1970 met zijn forumtheater verregaand experimenteert met hoe theater en de politieke realiteit directe verbintenissen aan kunnen gaan. Theater fungeert bij Boal als een repetitie voor de revolutie, en dient om het verlangen te stimuleren bij de toeschouwer om de werkelijkheid te transformeren (Van Kerkhoven 1979, 140). In de latere jaren van Het Trojaanse Paard zal het forumtheater van Boal dan ook een bepalende invloed hebben op een reeks stukken die dan gemaakt worden.

### **Samen de strijd aangaan: de King Kong als sociaal-culturele hotspot in Antwerpen**

In 1972 wordt in Antwerpen mede op initiatief van filmmaker Robbe De Hert de King Kong opgericht, een maatschappelijk en cultureel centrum dat tien jaar lang een hotspot vormt voor verschillende organisaties verbonden in de sociaal-culturele strijd van die periode.

De King Kong was een verzamelplaats (het café was daar uitermate geschikt voor) van al wie in die rode jaren in Antwerpen en verre omgeving daarbuiten in dat elan betrokken was of geraakte. Het ging over politiek en over sociale strijd, over ander theater, andere cinema en andere muziek en ook en misschien het meest van al over een andere

moraal, die gestalte kreeg in de vrouwen- en homobeweging, de abortuscomités en de anticensuur-acties. (Calewaert & Ruyters 6)

Het centrum wordt ingericht in een oude wasserij in de Keizerstraat en bestaat uit een boekenwinkel, een café en een theaterzaal op de gelijkvloerse verdieping, met verschillende ruimtes boven voor kantoren. Organisaties die er hun plek vinden, waren onder meer de Revolutionaire Arbeidersliga (RAL) die er de boekenwinkel uitbaten, de Groep Rooie Vrouwen (GROV), De Rooie Vlinder, Het Trojaanse Paard, de Werkgroep Improviserende Musici (WIM) en De Andere Film. "Permanent was de verbeelding er aan de macht en hing de revolutie in de lucht. En die kleurde rood" (Calewaert & Ruyters 5). Het centrum ontwikkelt zich los van de toenmalige klassieke instellingen en politieke partijen. Ook de socialistische partij is niet betrokken, gezien zij geen steun wil verlenen aan de Trotskistische, sociale organisaties die in die tijd ontstaan. Politiek gezien wordt dit hele gebeuren volledig genegeerd, wat veel zegt over de verhoudingen binnen de 'sociale strijd' in die periode en de latere minachting voor wat er in die jaren allemaal ontstaat en wordt ontwikkeld.

Afbeelding 9: Bijeenkomst Strijdcultuur, Marianne Van Kerkhoven aan het woord (bovenaam). Archief Marianne Van Kerkhoven.





Afbeelding 10: Actie van Het Trojaanse Paard tijdens manifestatie Strijdcultuur Utrecht, 31 januari 1976. In Verslagkrant manifestatie voor uitbreiding strijdcultuur, 31 januari 1976. Archief Marianne Van Kerkhoven.

De King Kong is een regelrecht product uit de protesten van mei 1968, het studentenprotest en het algemene, anti-autoritaire verzet. Hier verzamelt zich een jongere generatie die zich afzet tegenover hun ouders, tegenover de verstikkende normen en waarden van de na-oorlogse maatschappij, de bureaucratie en de massaconsumptie onder het mom van 'democratisering' en tegenover de klassieke instellingen die de politiek beheersen.

In de King Kong trof je mensen die experimenteerden met communes, bewust ongehuwd moederschap, seksuele identiteiten, opvoeding van kinderen, koppelvorming en lossere relaties enz. Die thema's kwamen terug in de toneelstukken van Het Trojaanse Paard en Proloog en in de filmprogrammatie. Ze kwamen terug in de publicaties van het GROV (Groep Rooie Vrouwen) en de Rooie Vlinder. Ze waren voorwerp van ellenlange theoretische discussies. Ze vloeiden voort uit een diepgaande kritiek van de bestaande orde, met als hoeksteen het nucleaire monogame gezin, de sekse-rolpatronen (vandaag heeft men het over gender), de overtuiging dat ze een historische fase zijn en dat het anders kan... (Dequeker 56-57)

Kenmerkend voor die tijd zijn de sociale strijd van de arbeiders en de grote stakingen, waarbij de studentenbeweging solidariteit en logistieke steun brengt – getuige daarvan de leuze "Arbeiders-studenten één front". Artiesten en theaters verzamelen zich solidair onder de noemer 'Strijdcultuur' (Corijn 15).

Het Trojaanse Paard betreft een bureau in de King Kong, repeteert en speelt in de theaterzaal en neemt actief deel aan de strijdcultuur. Marianne beschrijft later zelfs een school voor Strijdcultuur die opgericht wordt en die bestaat uit vier afdelingen: grafiek, muziek, theater en kunstgeschiedenis (Meuleman). Parallel met de strijd-cultuur ontstaat in 1974 het Cultureel Front, een samenwerking tussen gelijkgezinde gezelschappen uit Vlaanderen en Nederland zoals Proloog, Het Trojaanse Paard, Vuile Mong en zijn vieze gasten en de Internationale Nieuwe Scène. Men geeft een tijdschrift uit en komt geregeld samen om te vergaderen.

Marianne en Miel Van Attenhoven, die toen haar partner werd, gaan

nog een stap verder.

Op een zeker ogenblik deelde Marianne mee dat zij en Miel lid waren geworden van de RAL. Dat was voor ons een probleem en voor zichzelf ook. Want ineens is er daar dat verschrikkelijke odium van de communistische partij die zegt: zo moet het – zwijgen en luisteren en uitvoeren. En wij dachten: is dat monster nu ook bij ons binnengekomen? Dat monster van de dictatuur? Gelukkig kwam het zover niet. (Hancké)

Ondanks een zeker wantrouwen ten opzichte van de strikte dogma's uit de Trotskistische beweging, dringt het gedachtegoed ervan op diepgaande wijze de levens van vele mensen uit deze kringen binnen. Het adagio 'Het persoonlijke is politiek', dat ontstaat in de vrouwenbeweging, krijgt een erg letterlijke vertaling in de zoektocht van velen naar een andere organisatie van het persoonlijke leven. "Het was een heerlijk intense periode want alles werd op scherp gesteld. Een tijd die mij in ieder geval voor het leven gevormd heeft", vertelt voormalig directrice podiumkunsten van deSingel Myriam De Clopper, die in die jaren lid is geweest van Het Trojaanse Paard en van de RAL.

In onze analyse waren de bestaande normen en waarden onderworpen aan een kapitalistische logica van ongelijkheid en ontmenselijking. Die logica wilden we onderuit halen, ook in ons persoonlijk leven. We hadden oog voor dialectieken, de complexiteit van de dingen. Maar dat botste met de taal van propaganda en met simplistische oplossingen. Bovendien brokkelde de notie van het collectief mettertijd af, zowel op politiek als op persoonlijk vlak. (De Clopper en Totté)

### Subsidies en professionalisering

In het midden van de jaren 1970 ontstaat er voor de verschillende politieke theatergroepen via het theaterdecreet de mogelijkheid om subsidies aan te vragen. Ook Het Trojaanse Paard gaat hierin mee en krijgt wat overheidsgeld, hetgeen hun werking grondig verandert.

Hier is blijkbaar ook nood aan, zo beschrijft Marianne in een tekst over de geschiedenis van Het Trojaanse Paard uit 1980:

De behoefte om de contacten met het publiek kwalitatief uit te bouwen, de behoefte kwantitatief méér publiek te bereiken, de veranderingen in het politieke klimaat dat een agitpropwerking zeker niet overbodig maakte, maar er andere eisen t.o. ging stellen, het vastraken in een aantal artistieke procédés en dramaturgische schema's: dat alles waren ook redenen die Het Trojaanse Paard vanaf 1975 voor de keuze stelden: 'professionaliseren' (in de zin van fulltime aan het werk gaan) of verdwijnen. (Van Kerkhoven 1980, 91)

Waar de groep voordien bestond uit professionelen en amateurs samen, wordt deze nu opgesplitst in een professionele werking en een amateurwerking. De professionele werking vestigt zich in de Lange Winkelstraat, de amateurwerking blijft in de King Kong (Beck). Marianne duidt de beslissing om met artistieke subsidies te gaan werken en de gevolgen daarvan aan als een duidelijk breukpunt (Van Kerkhoven 1980, 90). Niet per se in negatieve zin: de groep zat al met vragen rond wat er geproduceerd werd en de artistieke noden werden groter. Maar het uitbouwen van twee werkingen blijkt te zwaar, wat ertoe leidt dat de amateursgroep uiteindelijk wegvalt. Omdat de leden van de groep nu vanuit de overheid betaald worden voor wat ze doen, wordt de druk op de groep groter om het artistieke meer te laten primeren. Dat geldt overigens ook voor andere groepen uit die periode die met subsidies begonnen te werken.

Door de omstandigheden is het politieke theater een soort van 'gedwongen avant-garde' geworden, iets wat wij niet ambieerden. Als je het Vlaamse theaterlandschap van dat moment bekijkt, manifesteerde het politieke theater zich als het meest actieve, 'veranderende' deel van dat veld. Dat werd dan geassocieerd met 'avant-garde' en dus met 'artistieke vernieuwing'. De kritieken die wij kregen, verraden de teleurstelling over het artistieke gehalte van die vernieuwing. Wij werkten voortdurend in een spanningsveld tussen dat artistieke product dat je toch wilde maken, en de politieke inhoud die je wilde overbrengen. (Van Kerkhoven in Hillaert, *Toneelstof 70*)

Bovendien zitten politieke theatergroepen als Het Trojaanse Paard op dat moment binnen het Theaterdecreet in de zogenaamde D-categorie, samen met avant-garde of vernieuwend theater – en de subsidie-beoordeling gebeurt daarin vooral op basis van artistieke criteria. Buiten deze bredere dilemma's zijn er andere problemen waar de groep mee kampt. In de sfeer van collectiviteit is er, doordat er geen specifieke leiding is, een gebrek aan structuur. Vergaderingen zijn ellenlang, iedereen heeft hun zegje en alles wordt samen beslist en besproken. Iedereen is lid van de algemene vergadering. Marianne heeft wel een belangrijke, trekkende rol, en modereert de vergaderingen. Zij blijft diegene die hoofdzakelijk de stukken schrijft, op basis van voorstellen en input van de anderen. Al het materiaal wordt samen doorgenomen op deze vergaderingen, waarna Marianne met verdere kritiek of voorstellen opnieuw aan de slag gaat – een erg open, maar tegelijk traag en vermoeiend proces (Beck).

In 1978 herbront het gezelschap zich en zoekt het naar andere vormen van aansluiting bij en participatie van het publiek. Het gaat zich vanaf dan meer richten op de werkmethode van Augusto Boal en het forumtheater. In 1979 wordt er aan de Vrije Universiteit Brussel een symposium georganiseerd door de onderzoeksgroep vormingstheater, waarvan Marianne deel uitmaakt. Boal is er één van de sprekers en vat in zijn bijdrage kernachtig samen wat forumtheater precies inhoudt.

The 'Theatre of the Oppressed' uses the first person plural instead of the first person singular. If 'I' talk about what I individually feel to be a form of oppression, my words may indicate an individual problem, but in no way do they elucidate political or social injustice, if all other people around do not recognize «MY»problem as «THEIR» problem. But, if they do recognize it, then my individual problem is OUR problem. In that case we can make a FORUM. We'll be talking about ourselves, about all of us. (Boal 83-84)

In deze vorm van theater wordt het publiek gevraagd om mee te spelen in de stukken, en zich in verschillende rollen in te leven – een doorwerking van het vormende principe door een sterkere immersie in de materie en in andere perspectieven. Deze methode heeft succes: “de participatie bleek hier veel ingrijpender te werken, dan in

de toch zuiver verbale en rationele nadiscussies van weleer”, meent Marianne later (Van Kerkhoven 1980, 90-91).

Een eerste productie van Het Trojaanse Paard die volgens deze principes gemaakt wordt, is *Een dag uit het leven van Martha Koenen*, over de problematiek van de werkende vrouw. Wegens groot succes volgen andere stukken als *Vergeet niet te leren*, over de onderdrukking van scholieren in het middelbaar onderwijs; een eenmalig project voor Antwerpse dokwerkers; een stuk over kernenergie; en *Ik hou van jou*, een vervolg op *Martha Koenen*. (Van Kerkhoven 1980, 91)

Vanaf 1976-1977 wordt er binnen het gezelschap geëxperimenteerd met improvisatie om tot een nieuwe dramaturgie en tot personagevorming te komen. Voorbeelden waar naar gekeken wordt zijn het Amsterdamse Werktheater en het Parijse Théâtre du Soleil, waar improvisatie dient als kernstrategie om tot een stuk te komen. In 1978 wordt hier binnen Het Trojaanse Paard nog sterker op ingezet door de Franse regisseuse Dominique Valentin uit te nodigen, die zes jaar lang als actrice heeft gewerkt onder Ariane Mnouchkine van Théâtre du Soleil (Van Kerkhoven 1980, 91). Zo komt *Wisselstuk* tot stand, geschreven door Marianne op basis van improvisaties. “Dit was al minder politiek theater”, meent Marleen Beck, voormalig lid en administratief medewerkster van Het Trojaanse Paard, “de discussies met het publiek waren er in *Wisselstuk* niet meer bij”. Op gelijkaardige wijze wordt in het daaropvolgende seizoen *Roza vertrekt* gecreëerd, een stuk waarin de traditionele rolverdeling tussen man en vrouw in een huwelijk wordt aangekaart. In de pers krijgt *Roza vertrekt* opvallend veel bijval, wat tegelijkertijd een kritiek op het voormalige karakter van het vormingstheater inhoudt:

Er worden in *Roza vertrekt* dus geen pasklare antwoorden gegeven, maar wel voor velen herkenbare situaties gebracht die tot nadenken aanzetten. Strijdtheater dus, maar deze keer ontdaan van irriterende betweterigheid. (Calliauw 1979)

Afbeelding 11: *Roza vertrekt* van Het Trojaanse Paard. In programmaboekje *Roza vertrekt*, Archief Marianne Van Kerkhoven.







Ook in de werking en organisatie van het gezelschap vinden er in die periode ingrijpende wijzigingen plaats.

Organisatorisch worden in het werkproces terug een aantal specialismen ingevoerd ten opzichte van de eerste periode van het politieke toneel waarin ernaar gestreefd werd de globaliteit van het werk zo collectief mogelijk aan te pakken. Een groter professionalisme (en dus onvermijdelijk specialisme) kan, gecombineerd met een kollektieve beslissingsstructuur, nieuwe artistieke resultaten opleveren. (Van Kerkhoven 1980, 92)

### **Emotionaliteit als nieuwe, artistieke weg: gevaren en mogelijkheden**

De nieuwe artistieke tendensen binnen het vormingstheater in het algemeen leiden tot vele discussies tussen de gezelschappen onderling. De verhouding tussen de meer rationele, globale structuur van het politieke theater waarin de informatie en de boodschap primeert op de artistieke vorm, en de doorwerking van de artistieke vorm aan de hand van improvisatie en meer uitgewerkte, 'emotionele' personages, zorgt voor tegengestelde visies. Het emotionele wordt daarin vaak gelijkgesteld met een te grote focus op het individu, wat een reflectie over de maatschappij in de weg zou staan. Desondanks verdedigen verschillende makers deze nieuwe tendens, waaronder ook Marianne:

De theoretische ontdekking, bijvoorbeeld, dat 'ook het persoonlijke politiek is' en voornamelijk het begin van concrete invulling hiervan, vormen mijns inziens een hoeksteen in de opbouw van een nieuwe dramaturgie waarin de fundamentele tegenstelling tussen een maatschappelijke thematiek en een dramaturgische vorm die op dialoog en spel tussen personages blijft berusten, kan opgelost worden. Om de dialectiek individu/maatschappij toonbaar te maken, is het inderdaad van primordiaal belang concreet te beseffen dat het persoonlijke maatschappelijk is en dat daarom ook het maatschappelijke potentieel als een individueel en persoonlijk gegeven verwoord kan worden. (Van Kerkhoven 1979, 40)

Tegelijkertijd erkent ze het gevaar ervan. In haar eerder expliciete bijdrage aan het symposium over vormingstheater in 1979 aan de VUB heeft ze het over een dunne draad waarover gelopen wordt: "Een stap mis en we belanden regelrecht in het burgerlijke individualistische theater, dat emoties aanwendt om over algemeenmenselijkheid en afstandelijke eeuwigheid te spreken" (Van Kerkhoven 1980, 107-108). Ook Augusto Boal verdedigt de keuze voor emotionaliteit en psychologische doorwerking in zijn bijdrage op het symposium, op vergelijkbare wijze als Marianne.

We have to keep in mind that political issues are empty if they do not involve the individual human being; yet, if the individual human being is involved, in no way will we be able to leave psychological problems out. Let's not forget: human beings are complete wholes who cannot be divided at random into separate compartments. However, at all moments we should be very watchful and attentive in order to prevent our 'forum theatre' from going aside — trying to solve only individual problems in a socially adaptive way — instead of going outside: changing the immediate environment, and thus, eventually, society itself. (Boal 89)

### **Overdracht Jan Decorte**

Ondanks de artistieke vernieuwingen geraakt Het Trojaanse Paard eind jaren 1970, begin jaren 1980 in een impasse. Financieel slecht beheer zorgt ervoor dat een productie over angst, met regisseuse Dominique Valentin, afgelast moet worden. Artistieke problemen blijven naar boven komen, en de vraag rijst of het gezelschap niet beter kan overgedragen worden aan een kunstenaar/regisseur die met die middelen betere dingen kan produceren. Er ontstaat echter een conflict binnen de werking over wie dat dan moet zijn. Er liggen verschillende kandidaten op tafel. Marianne is voorstander van Jan Decorte. Zij heeft zijn encenering van Hebbels *Maria Magdalena* gezien tijdens het Kaaitheaterfestival en is danig onder de indruk. In zijn werk ziet zij meer mogelijkheden over hoe het politieke een sterkere connectie aan kon gaan met artistiek experiment. Aangezien Mariannes invloed in het gezelschap, als oprichtster en als trekkende figuur al die jaren, nog steeds zeer groot is, is haar stem ook bij de

beslissing over de overname doorslaggevend. “In feite had zij voor zichzelf al uitgemaakt dat het Jan Decorte ging worden”, klinkt het wanneer Marleen Beck terugdenkt aan die periode. Niet iedereen is het daarmee eens, maar zo geschiedt. Het Trojaanse Paard verhuist volledig naar Brussel, en wordt de structuur waaronder Jan Decorte in de jaren daarop zijn stukken produceert. Marianne is nog enkele jaren actief aan de VUB binnen de studiegroep Vormingstheater. Tot een doctoraat is het echter niet gekomen – ze stopt aan de VUB in 1982/1983. Kort daarna gaat ze aan de slag als dramaturge in het Kaaitheater, waar ze de rest van haar loopbaan aan verbonden zal blijven.

## Conclusie

De vroege ideologische keuze van Marianne Van kerkhoven om zich mee te scharen achter de Trotskistische revolutie en de strijdcultuur in de jaren 1970, is haar hele verdere loopbaan blijven doorklinken in haar werk, zij het op verschillende manieren doorheen de tijd. Hoewel ze niet altijd graag in gesprek ging over deze periode en zeker ook vragen had bij wat er toen gedaan is en gemaakt werd, bleef een zekere vorm van politiek/maatschappelijk denken, met referenties aan het Marxisme, steeds haar reflecties over kunst vormgeven. Centraal stond daarbij, tot het einde van haar dagen, telkens weer de vraag welke (politieke) dramaturgie we moeten ontwikkelen in relatie tot de specifieke tijd en context waarin we ons bevinden.

De erfenis van het politieke theater in Vlaanderen is vandaag de dag weinig tot niet gekend bij een jongere generatie. Het is een erfenis die steeds meer tot een obscuur verleden begint te behoren. Binnen het discours over theater in Vlaanderen overheersen verwijzingen naar de zogenaamde ‘Vlaamse Golf’ van de jaren 1980, met de opkomst van grote namen binnen het nationale en internationale kunstenveld. Van wat daarvoor gebeurde worden enkelingen onthouden, zoals de Internationale Nieuwe Scène die met hun producties vanaf de late jaren 1960 veel bijval oogstten. De diverse ontwikkelingen in het politieke theater van voor de jaren 1980 dreigen zo tot een minder relevante, eerder marginale en soms weinig professionele stroming gereduceerd te worden. In realiteit echter was dit een periode van extreme creativiteit en experiment, waarin relevante, vandaag actuele parameters onderzocht werden zoals co-creatie, participatie,

de vermenging van professioneel en amateur, het centraal stellen van niet-dominante narratieven, het gebruik van montage en col-lagetechnieken, documentair werken en storytelling.

Binnen de groeiende focus op erfgoed en canon in onze Vlaamse Podiumkunsten is het belangrijk om een correct en breed beeld te scheppen van verschillende narratieven die onze geschiedenis hebben vormgegeven. Hierbij hoort ook de erfenis van het politieke theater – een erfenis van verzet en strijd, die vele jaren lang het kunstenveld getekend heeft. Misschien kunnen we zelfs kracht en inspiratie putten uit deze fascinerende geschiedenis. In een tijd van extreme verrechtsing en toenemende geglobaliseerde catastrofes moeten we ons immers fundamenteel afvragen hoe we ons als kunstenaars in de maatschappij positioneren en hoe we omgaan met onze eigen complexiteit en verantwoordelijkheid. Sociologe Donna Haraway spreekt over verantwoordelijkheid, *responsibility*, als ‘response-ability’, het vermogen om te (re)ageren. Dat vermogen kunnen we trainen. Geïnspireerd door experimenten uit het verleden, zoals die van Het Trojaanse Paard, kunnen we nieuwe manieren ontwikkelen om met een publiek te communiceren en openingen te creëren tot een rechtstreekse dialoog. Het vormingstheater leert ons bovendien dat we niet enkel het publiek moeten ‘vormen’, maar ook onszelf, in een permanente opdracht om samen te leren en te transformeren.

## Geciteerde werken

- Speellijst Het Trojaanse Paard, Archief Frans Verreyt, Kunstenpunt deSingel.
- Arias, Pol. Interview afgenomen door Esther Severi en Aniek Nuyens, Brussel, 13 april 2018, opname eigen archief.
- Beck, Marleen. Interview afgenomen door Esther Severi, Antwerpen, 18 oktober 2019, opname eigen archief.
- Boal, Augusto. "Theory and practice of the 'Theatre of the Oppressed.'" *Tot lering en vermaak: 9 manieren voor 10 jaar vormingstheater*. Geredigeerd door Dina Van Berlaer-Hellemans en Marianne Van Kerkhoven. Antwerpen: Uitgeverij Soethoudt, 1980. 83-90.
- Brys, Edwin. Interview afgenomen door Esther Severi, Brussel, 13 december 2018, opname eigen archief.
- Calewaert, Jan en Marc Ruyters (reds). *De King Kong, 'Kultureel Informatief Centrum Keizerstraat, Antwerpen 1972-1982*. Unesco Centrum Vlaanderen en Voorplan, Cahier 13, 2011.
- Calliauw, Koen. "'Roza vertrekt': geëngageerd teater in boeiende vorm." *De Morgen*, 5 december 1979.
- Cassiers, Nora. Interview afgenomen door Esther Severi, Antwerpen, 26 september 2019, opname eigen archief.
- Corijn, Eric. "'2. De strijd om een mythe". Jan Calewaert en Marc Ruyters (reds). *De King Kong, 'Kultureel Informatief Centrum Keizerstraat, Antwerpen 1972-1982*. Unesco Centrum Vlaanderen en Voorplan, Cahier 13, 2011. 13-25.
- De Clopper, Myriam en Guido Toté, interview afgenomen door Esther Severi, Antwerpen, 8 december 2018, opname eigen archief.
- Dequeecker, Ida. "'Het mei '68 nest aan de Schelde. 6. 'In de kunst moet anarchie heersen.'" Jan Calewaert en Marc Ruyters (reds). *De King Kong, 'Kultureel Informatief Centrum Keizerstraat, Antwerpen 1972-1982*. Unesco Centrum Vlaanderen en Voorplan, Cahier 13, 2011. 53-65.
- Hancké, Rik. Interview afgenomen door Esther Severi, Antwerpen, 25 november 2019, opname eigen archief.
- Meuleman, Bart. "Interview met Marianne Van Kerkhoven." *De Witte Raaf* 124, november-december 2006.
- Persyn, Leo. "Politie in de Beurschouwburg." *De Nieuwe Gids*, 15 december 1969. [http://theater.ua.ac.be/theatre140\\_img/1969-12-15\\_lp\\_contestatie.jpg](http://theater.ua.ac.be/theatre140_img/1969-12-15_lp_contestatie.jpg)
- Pittoors, Frieda. Interview afgenomen door Esther Severi en Aniek Nuyens, Amsterdam, 13 september 2018, opname eigen archief.
- Redant, Frans en Jaak Van Schoor (reds). *Toen theater een strijd was. Twintig jaar politiek theater in Vlaanderen 1965-1985*. Antwerpen: Vlaams Centrum van het Internationaal Theater Instituut Unesco, 2001.
- Vaes, Eddy. "Van 'Het Trojaanse Paard' (1970) tot 'Het Laxeermiddel' (1981) of de onstuitbare op- en afgang van het politiek theater in Vlaanderen". *Toen theater een strijd was. Twintig jaar politiek theater in Vlaanderen 1965-1985*. Franks Redant en Van Schoor, Jaak (reds). Antwerpen: Vlaams Centrum van het Internationaal Theater Instituut Unesco, 2001. 71.
- Van Berlaer-Hellemans, Dina en Marianne Van Kerkhoven, (reds.), *Tot lering en vermaak: 9 manieren voor 10 jaar vormingstheater*. Antwerpen: Uitgeverij Soethoudt, 1980.
- Van Kerkhoven, Marianne. *De vernieuwing in theaterbedrijven theatergebouwen tussen 1950 en 1960 in Zuid-Nederland*. Licentiaatverhandeling onder leiding van Prof. Dr. Jean Weisgerber. Academiejaar 1967-1968. Vrije Universiteit Brussel.
- Van Kerkhoven, Marianne. "De historie van het project." *Blijf niet gelaten op wonderen wachten. Benaderingen van het vormingstheater in Vlaanderen van 1968 tot nu*. Dyane Abs et al (red.). Antwerpen: Uitgeverij Soethoudt, 1979.
- Van Kerkhoven, Marianne. "Marianne Van Kerkhoven." *Toneelstof 70*, datum onbekend. <https://sites.google.com/site/belgiumishappening/home/interviews/marianne-van-kerkhoven-toneelstof-80>
- Van Kerkhoven, Marianne. "Het Trojaanse Paard: een terugblik op een stukje strijdtheater van tien jaar." *Vlaams Theatertreffen. Festival van het Belgische theater*. Johan Wambacq (red.). Leuven: Jacobs, 1980.
- Van Kerkhoven, Marianne. *The Ongoing Moment. Reflections on image and society*. Lezing Kunstenfestivaldesarts 23 mei 2009. <http://sarma.be/docs/2836>
- Van Kerkhoven, Marianne. "Vorming en globaal maatschappelijk kader." *Blijf niet gelaten op de wonderen wachten. Benaderingen van het vormingstheater in Vlaanderen van 1968 tot nu*. Dyane Abs et al (red.). Antwerpen: Uitgeverij Soethoudt, 1979.