



Wij gaan naar
Benidorm (Meir-
theater)

De Minnaar (De
Witte Kraai) - Foto
Luc Peeters

Het middenstandstheater

Er waren tijden, toen theater nog het enige artistieke vrije-tijdsmedium was, en nog niet, hoewel film reeds populair was, in de bij voorbaat verloren concurrentieslag met de televisie verwikkeld was, dat Antwerpen als theaterstad iets te betekenen had. Heel het 'theaterkunstige' spectrum werd bestreken, van volkse komedies tot ambitieuze klassiekers en dramatische avant-garde. Hoewel het nog niet tot een verregaande historische behandeling van deze era is gekomen — een relatieve 'bloeitijd' die te situeren valt tussen 1918 en 1958 met, uiteraard, een breuk ten tijde van de bezetting — is het interessant even ruw te schetsen hoe dit kosmopolitisme toen gestalte heeft gekregen. Nu kan je deze periode ook niet als een monolithisch geheel bekijken (De Nevelvlek heeft niets te maken met het Volksgebouw), het enige dat deze aspecten van een theaterleven in een stad bindt is hun toenmalige actualiteit, hun aandacht voor wat in het Europese theater toen belangrijk was.

De invloed van de Russische futuristen, Meyerhold en Tairov, op het Vlaamsch Volkstoneel van Johan De Meester in de jaren '20 is het meest bekende fenomeen. Maar er was ook de Amerikaans geïnspireerde revue, op behoorlijk niveau, in de Hippodroom, in het Eden-theater, tussen beide oorlogen. Met daarnaast de typisch Antwerpse variant op de muzikale komedie: de Comediantenrevue (in de KNS) en b.v. ook, begin jaren '50, de Cyrano van Anton Peters. Om het panorama wat vollediger te maken dient, voor de jaren '20, het socialistisch liefhebbers- en semi-beroepstoneel vermeld te worden (o.a. het Volksgebouw) met een

overwegend naturalistisch repertoire (Ibsen, Strindberg, maar vooral het propaganda-drama van de Hauptmann-epigonen). En, voor de jaren '50, de avant-garde bij de kamertoneelen: het Theater op Zolder/Nederlands Kamertoneel (Tone Brulin, Lode Verstraete e.a.), met een overwegend Vlaams repertoire, waarin een nieuwe communicatievorm — de kleinschaligheid — creatief onderzocht werd, en de 'zuivere' avant-garde van De Nevelvlek — een groep rond o.a. Lode Rigouts en later Walter Tillemans, die zich met meer dan alleen toneel bezighield — die, ook in de ruimte van het Theater op Zolder het absurde repertoire (Tardieu, Adamov, maar ook b.v. Genet) rechtstreeks uit Parijs importeerde.

Zelfgenoegzaam

Dit beeld is verre van volledig, maar het geeft een mentale gevoeligheid aan, die lang het theaterklimaat in Antwerpen heeft beheerst. Hoe dit theaterklimaat verworpen is, hoe Antwerpen tot de meest provincialistische theaterstad in Vlaanderen is kunnen degenereren, wordt treffend geïllustreerd door een recente uitspraak van Fakkeltheater-directeur Walter Groener, nochtans vaak aangehaald als één van de Antwerpse pioniers. Walter Groener pleit nl. (zie *Knack*, 13 oktober 1983) voor "het gewone en degelijke theater dat op een breder publiek mikt" en dit tegenover de commerciële sector en "een totaal geïsoleerd avant-garde circuit."

Het is deze idee, dat er zoiets bestaat als 'gewoon degelijk theater' die tekenend is. Misschien is deze

illusie er precies de oorzaak van dat het er momenteel in de Antwerpse schouwburgen zo treurig aan toe gaat. De typisch burgerlijke reflex om alles buiten het eigen gedachtengoed te marginaliseren, heeft tot gevolg dat de middelmatigheid de norm wordt. Walter Groener — en met hem b.v. Domien De Gruyter (KNS) en Ivonne Lex (TIL) — beveiligen zich met deze redenering tegen de beschuldiging dat ze op commerciële zekerheid spelen, en tegelijk hoeven ze zich geen moer aan te trekken van de avant-garde, in de mate dat die bestaat natuurlijk. Niet voor niets tracht deze 'marginaliteit' (Jan Fabre, Guy Cassiers e.a.) Antwerpen te ontvluchten.

Hoe beladen en hoe gevaarlijk de term ook is, het opvallendste aan het Antwerpse theaterklimaat is de zelfgenoegzame burgerlijkheid ervan. Toch even een nauwkeuriger duiding van de term 'burgerlijk': het gaat er mij niet om bloot te leggen vanuit welke (klassegebonden) ideologie er theater wordt gemaakt, maar wel om op de esthetische risicoloosheid, het opgeblazen amateurisme en de agressieve zelfaffirmatie van een bepaald soort theater te wijzen. Bij een gemiddeld Antwerps gezelschap duidt niets, in repertoire of in vormgeving, op een investering van persoonlijkheid. Dat echter zulke onpersoonlijke, vrijblijvende produkten met zulk een geweld als belangrijk theater verkocht worden — krantenknipsels over gesloten badhuizen bij *Turks Bad* in het Meirtheater, een opstel over Freud bij Forlani's *De divan* in de KNS — heeft iets neurotisch. Ik weiger gebrek aan intrinsieke intelligentie als een verklaring in aanmerking te nemen. Het is dus deze kloof tussen naakte artistieke prestaties en de pedant klinkende verantwoording ervan die het klimaat bepaalt in wat eens een, zelfs in Europees opzicht, belang-

Turks Bad (Meir-
theater)

rijke theaterstad was. Het heeft evenmin zin om over klimaatsveranderingen te spreken, ten eerste omdat de vernieuwers, zoals al gemeld, naar andere oorden verdwijnen, ten tweede omdat de talrijke alternatieve pogingen geen enkele indicatie voor reële verbetering verschaffen. Toch kom ik er nog even op terug.

Middenstandstheater

Wat heeft het Antwerpse 'middenstandstheater' de afgelopen twee seizoenen — een bruikbare referentieperiode — gepresteerd? Uit het (grote) aanbod haal ik drie gezelschappen, die ik representatief acht: het Fakkelméirteater, het Raamteater en, vanzelfsprekend, de KNS, te etiketteren als resp. 'kamertheater' ('boulevard en engagement'), 'acteurstheater' (in casu via Walter Tillemans) en 'repertoiretheater'.

Het repertoire van het Fakkelteater bevat stuk voor stuk probleemstukken van (meestal) Angelsaksische oorsprong: Michel Tremblays *Verjaardagsfeest in Outremont* behandelt identiteitsproblemen in het tweetalige Montréal, Caryl Churchill speelt in *In de Wolken* de Victoriaanse preutsheid uit tegen de permissieve moraal, in *De nacht van Suzy Bernstein* (Bernard Farrell) wordt de psychotherapie op de korrel genomen en *Het Verhaal van een flik* van John Hopkins bekritiseert het politieapparaat. René Verheezens *De liefde van een terrorist*, een soapopera, en Vaclav Havels *De dienstnota*, een Tsjechisch dissidentiestuk, zijn uitzonderingen.

Naast al deze 'sociaal geëngageerde' stukken kan je zonder probleem een soortgelijk stuk plaatsen (b.v. Botho Strauss' *Kalldewey*, *farce* naast *De nacht van Suzy Bernstein*) met dit verschil dat het dan om een goed

toneelstuk gaat. Er wordt, bij de repertoirekeuze (door directeur Groener zelf), blijkbaar alleen naar de didactische duidelijkheid van het thema gekeken, niet naar esthetische mogelijkheden en, maar dit is een kwaadwillig vermoeden, naar de kansen om de acteertechnische beperktheden niet te doen opvallen. Met een gedegen repertoire zou het Fakkelteater zich helemaal belachelijk maken. Mutatis mutandis geldt hetzelfde voor de niet-problematische — al had *Turks Bad* (Nell Dunn) ook bij de Fakkelniet misstaan — produkties bij het Meirteater. Zwakke thrillers en flauwe kluchten. Zowel de repertoirekeuze als het artistieke idioom bij het Fakkelméirteater — een merkwaardige voorkeur voor expressionistische decors, bij de Fakkeln, en liefhebbersnaturalisme als speelstijl — geven voortdurend de indruk qua intenties hoger te grijpen dan ze aankunnen.

Het Raamteater, dat in 1978 van start ging, is van in het begin met kwade ogen bekeken. Het ging de facto om een tweede plateau van de KNS, met o.a. Frank Aendenboom, Toon Brouwers en Walter Tillemans. De vraag rijst waarom deze mensen die, destijds zeker, een dikke vinger in de KNS-pap hadden, hun artistieke ambities niet konden waarmaken binnen hun eigen gezelschap. Maar dat is een andere kwestie, hier is de vraag wat het Raamteater binnen het Antwerpse theater vertegenwoordigt. Het feit dat dit gezelschap momenteel Tillemans' enige bekommernis is, maakt dit nog belangrijker. Het Raamteater, en daarvan getuigen alle recente produkties, brengt strak acteurstheater in de klassieke zin van het woord: er dient — en vanuit Tillemans' theaterbehoeften (cfr. *Etcetera* 6) is dit vanzelfsprekend — 'spetterend' geacteerd, de acteur is een circusartiest, en niet iemand die een

functie vervult in een geïntegreerd spektakel. Dit is, wat mij betreft, een ongunstige ontwikkeling, een stap achteruit, omdat alle vraagstellingen en interpretatiemogelijkheden van de tekst worden vernietigd ten voordele van het spektakel, het onmiddellijke, eendimensionale effect. Het is daarom zo schrijnend dat dit repertoire — *Arme Cyrano* van Kohout naar Rostand, Patrick Süskinds solo *De Contrabas* en straks wellicht ook *Pak'em Stanzi* en Kohouts *Midzomernachtsdroom* bewerking — het enige is dat in Antwerpen aan de primaire professionaliteitseisen beantwoordt. Dit is succesvol burgerlijk theater, en in Antwerpen is de enige concurrent daarbij Ivonne Lex' gezelschap. Maar het Raamteater kan je finaal weinig verwijten, terwijl andere gezelschappen — met name, nogmaals, Fakkeln en KNS — niet eens de minimumvoorwaarden vervullen om ambities te mogen uitspreken.

Hoe het precies komt dat de KNS de laatste paar jaar in zulk een artistiek dal is terechtgekomen, is moeilijk uit te maken. Je kan een aantal oncontroleerbare gemeenplaatsen opsommen: het belonen van syndicale ijver met regieopdrachten (Martin Gyselinck, Guido Maeremans), de slaafse en volkomen a-creatieve houding van directeur Domien De Gruyter tegenover het stadsbestuur (de Zesde Directie), de liaisons met tweederangsauteurs als Pavel Kohout en Jan Christiaens, enz... Feit is dat het gezelschap dat het hardst moord en brand schreeuwt — samen met de Fakkeln, ook niet toevallig — over de bezuinigingswoede afgelopen zomer, op de planken keer op keer bewijst dat zij terecht werden 'gestraft' voor hun artistieke wanprestaties. Hoewel die bezuinigingen waarschijnlijk weinig met artisticeit te maken hadden.



Sexuele Perversiteit
te A. (De Witte
Kraai) - Foto
Luc Peeters

Interessante werken — *De Storm* (Shakespeare), *Filumena* (De Filippo), *De Vrede* (Aristophanes), *The American Clock* (Miller), *De Navel* (Anouilh), *De zelfmoordenaar* (Erdman) — worden aan flarden gespeeld, door onbeholpen, amateuristische of inspiratieloze acteerprestaties — uitzonderingen als Marc Janssen of Luc Perceval niet te na gesproken — door een pseudo-geestige (Maeremans), stoffige (Van Zundert), plichtmatige (Tillemans) of anderszins ondoordachte regieaanpak, door de oninteressante en vaak gewoon lelijke toneelbeelden van John Bogaerts. Het KNS-repertoire, en Domien De Gruyter zal dit wel blijven tegenspreken tegen beter weten in, mist elke aansluiting bij de theateractualiteit, zelfs de Vlaamse, in de mate dat die bestaat. Dat het lichaamstheater van Artaud, Grotowski e.a. aan een repertoiregezelschap is voorbijgegaan, is begrijpelijk. Maar dat voor een Brecht-enscenering (*Moeder Courage*, twee jaar terug) wordt teruggegrepen naar de Berliner Ensemble-canon, dat Genets *De Meiden* wordt gelardeerd met crucifixen en andere flauwe antiklerikale symboliek, dat Anton Peters met grappen die vóór 20 jaar al een baard hadden nog teksten mag bewerken (*Op Marode*, naar Nestroy) enz., enz., dat is ontoelaatbaar. Als de 'arme' jaren '70 iets voor het theater hebben opgeleverd, dan is dat het 'dramaturgentheater', ondanks alle cerebrale overdrijvingen, waarin alles ondergeschikt werd gemaakt — ook en met name de acteur — aan de tekst(-analyse). Geen vedetten, enkel inhouden. Bij de KNS is hier nooit iets van te merken geweest, bij Tillemans om principiële, en dus te respecteren, redenen, bij de anderen uit onkunde. Het publiek, dat naar de KNS komt om 'belangrijk' theater te zien, blijft weg, en gelijk heeft het.

Luis in de pels

In tegenstelling tot het begin van de jaren '70, toen de onvrede met het bestaande productief werd gemaakt, het opvallendst in *Mistero Buffo*, is er binnen de officiële gezelschappen niets te merken van artistieke contestatie of uitbraakpogingen. De enige luis-in-de-pels, waarvan de invloed verder kan reiken dan de marginaliteit, is het Gezelschap van de Witte Kraai (Sam Bogaerts, Lucas Vandervost, Warre Borgmans e.a.) en dan bedoel ik vooral hun werk in de Toneelafdeling van het Conservatorium. Het peil van de theateropleiding in Vlaanderen is bedroevend laag, ondanks de spektakelpretenties die de Studio Herman Teirlinck zich aanmeet. De werkvoorstelling *Trilogie van het weerzien* (Botho Strauß) in het Conservatorium, begeleid door Lucas Vandervost (zie p. 64), is een breuk in gunstige zin met het dramaturgie-arme theater, de absurdistische vanzelfsprekendheden (de klassieke Ionesco's, Mrozek, enz.) die in het opleidingswerk tot nog toe schering en inslag zijn. De vraag is alleen hoe consistent dergelijk werk zal blijken, op lange of middellange termijn. Jonge theatermakers, die prioritair belang hechten aan de tekst, aan het eindproduct als een samengaan van theatrale media, worden geaccepteerd in één van de historisch meest beladen instellingen in Vlaanderen ondanks de modieuze (Ivo Van Hove), krampachtige (Tentakel) of onkundige (Theater In Team) context van Antwerpse vernieuwingspogingen. Dat is een gunstig signaal. Het eigen werk van de Witte Kraai blijft daarentegen te marginaal, te armoedig, en is enkel echt geslaagd in het solo-werk.

Het theaterklimaat — de term gaat elke paragraaf afschuwelijker

klinken — wordt bepaald door een historisch-politieke traditie, waar instellingen die het nauwelijks nog waard zijn de naam van hun voorgangers te dragen, op vegeteren. En waar zelfs een massale abdicatie van het publiek — die zich in de KNS langzaam afspeelt — geen afdoend middel tegen is. De reactie zal dan immers zijn: nog commerciëler, nog voor-spelbaarder, nog 'gewoner en degelijker'. En het heeft natuurlijk ook te maken met een theaterpolitieke mentaliteit die veel verder reikt dan de Scheldestad. Er worden nooit vragen gesteld naar de functie van een repertoiregezelschap in dit land, welke artistieke functie een groot ensemble in een grote schouwburg kan vervullen. Het kamertheater — waarbij ik nu ook even het Raamtheater reken — behoort uiteraard volledig tot het terrein van de artistieke vrijheid, en daar is een directief overheidsingrijpen misplaatst. Tenminste in die mate dat het conformisme van het kamertoneel de ontwikkelingsmogelijkheden van reëel theateronderzoek niet fnuikt.

Antwerpen is een schoolvoorbeeld, een levend bewijs van het faillissement van het Vlaamse theaterbestel: risicoloosheid, slaafsheid, arrogant misprijzen voor het 'andere', kortom alle gemeenplaatsen die door de lezer zelf kunnen worden verzonnen. De lichtpunten zijn schaars en dreigen elk moment uit te doven. De artistieke mentaliteit van een sociale context als een stad kan niet gemeten worden aan een nauwelijks bestaande marginaliteit ter plaatse, maar in dit geval wel aan het feit dat elders veel smaakvoller producten worden aangeboden.

Klaas Tindemans