

Over het belang van wortels en andere zaakjes

Onze jongens in de golf

In Nederland is men al een tijdlang laaiend enthousiast over het Vlaamse theater. Bovendien werken heel wat Vlaamse theatermakers in Nederland. Waarom? Bestaat er dan echt zoiets als een "Vlaamse golf"? Marianne Van Kerkhoven onderzocht het probleem aan de hand van gesprekken met Vlaamse regisseurs en acteurs. Pol Arias vroeg de mening van criticus Tom Blokdijk.

Het is al een tijdje dat in Nederland op theatergebied over een "Vlaamse golf" wordt gesproken: niet alleen worden zeer vele Vlaamse producties in Nederland geprogrammeerd (cf. de cijfers op blz. 5), maar meestal worden ze er met veel tot té veel enthousiasme onthaald. Bij de negen "interessantste" producties uit het Nederlandstalige gebied voor het seizoen 1986-87, uitgekozen door de jury van het eerste Theaterfestival (cf. *Etcetera* 18), waren er niet minder dan vijf Vlaamse voorstellingen (*Le Diable au Corps* en *Virginia Woolf* van De Witte Kraai, *De Getemde Feeks* van Malpertuis, de *Ali* van Tiedrie en *Need to know* van Needcompany). Viviane De Muynck kreeg voor haar rol van Martha in *Virginia Woolf* de Theo d'Or, de Nederlandse prijs voor de beste vrouwelijke hoofdrol uit het voorbije seizoen; de voorstelling zelf verwierf de publieksprijs van het Theaterfestival en Sam Bogaerts, regisseur van deze *Virginia Woolf*, kreeg bovenop een nominatie in de Nederlandse Prosceniumprijs 1986-87.

Exodus

Een tweede fenomeen in dit verhevigde culturele verkeer in één richting – van Vlaanderen naar Nederland – is de vaststelling dat heel wat talentrijke Vlaamse theatermakers op dit moment in Nederland aan de slag gaan. Omdat zij zelf het theater daar dan beter vinden? Met enkelen onder hen hadden wij een gesprek: met Guy Joosten en Luk Perceval van Blauwe Maandag Compagnie die hun *Stuk van Twee dagen* opzetten met een Vlaams-Nederlandse cast; met Pol Dehert en Herman Gillis die al een tijdje bij De Voorziening in Groningen werken en met Viviane De Muynck die recent in de Nederlandse ad hoc-productie *Een-oog Koning* speelde; ondertussen re-

peteerde Sam Bogaerts ook nog *Kwartet* bij Toneelgroep Amsterdam. (En we laten hier dan nog die oudere generatie Vlamingen buiten beschouwing, verbonden met de beweging van het politieke theater, die geheel of hoofdzakelijk in Nederland aan het werk bleven: Rik Van Uffelen, Frieda Pittoors, Wim Meuwissen, Rik Hancké, Lisette Mertens, Herman Verbeeck en zelfs Herman Vink). Bovendien had Pol Arias een gesprek met *Toneel/Theatraal* – redacteur Tom Blokdijk over de Nederlandse toneelsituatie. Samen met hen willen wij peilen naar oorzaken en gevolgen van het fenomeen "Vlaamse golf". Misschien blijken er wel verbanden te bestaan tussen de keuze van de Vlaamse theatermakers om in Nederland te werken en de *boom* van het Vlaamse theater aldaar. Wetend dat dit onderzoekje zeer onvolledig is en geheel bepaald wordt door onze subjectieve *Vlaamse* kijk, willen wij hier toch een poging wagen tot een preciezere omschrijving van het fenomeen en tot een nauwkeurigere taxering van zijn waarde: in een maatschappelijke context waarin verkoopstimulerende slogans en oogverblindende verpakkingen ook in het theater authenticiteit en integriteit bedreigen, lijkt dit meer en meer tot de essentiële taken van de kritiek te behoren.

De diaspora

Mijn vader was hoegenaamd geen voetbalfan, maar er was stevast één internationale wedstrijd waarbij hij zich tot enthousiast en fanatiek verdediger van de Rode Duivels ontpopte en dat was: België-"Holland". Met geen enkele buitenlandse natie onderhouden de Belgen – of beter: de Vlamingen – een zo complexe relatie van aantrekking en afstoting als met Nederland. De gemeenschappelijke taal – mét al haar

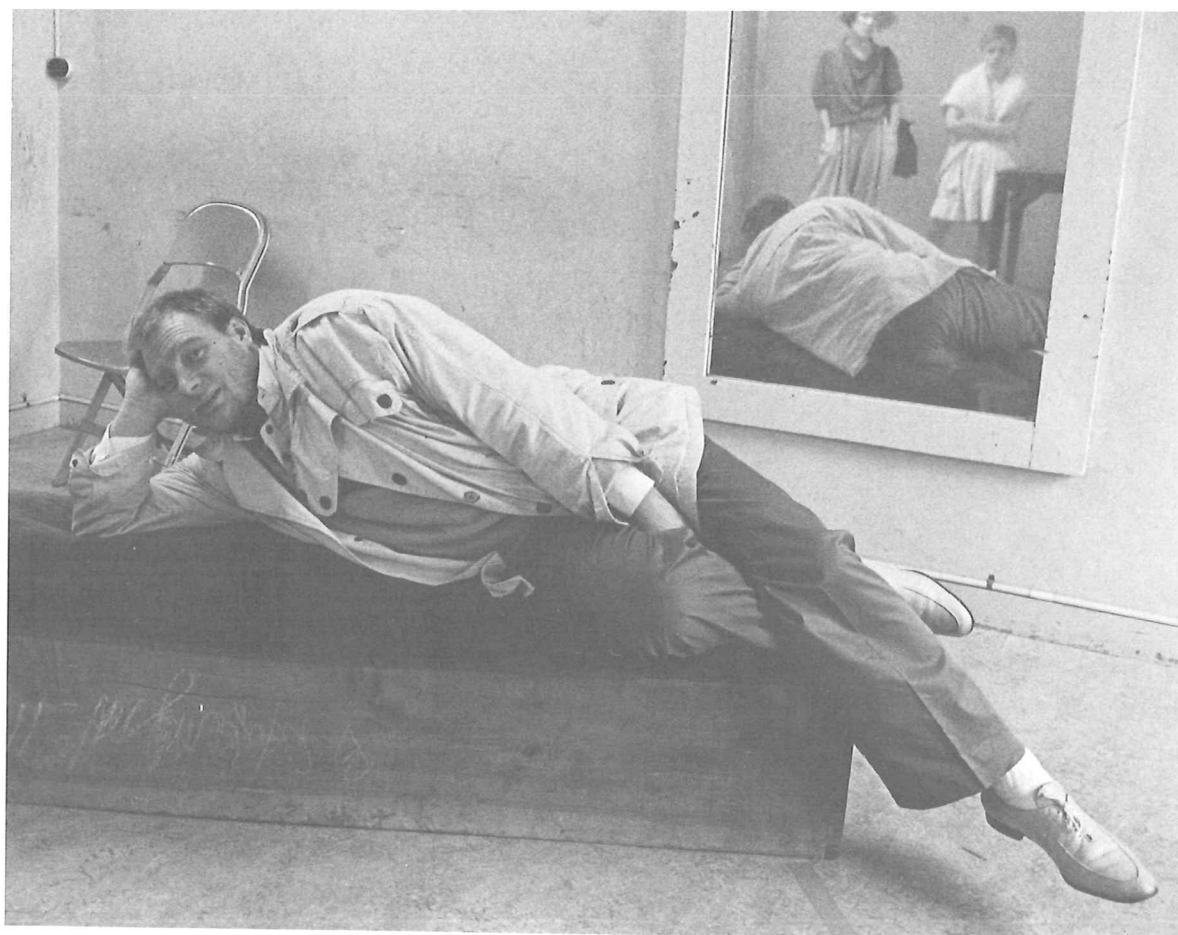
verschillen – speelt hierin uiteraard een belangrijke rol, alsook een stuk "slecht afgelopen" gemeenschappelijke voorgeschiedenis. De kunstmatig gecreëerde samenlevingsepisode onder Willem I (1815-1830) was kortstondig, een scheiding schier onvermijdelijk. Maar het is vooral de *oorspronkelijke* scheiding der Nederlanden geweest, nl. bij het ontstaan van de 17 Provinciën, die – alhoewel veel verder weg in de tijd – een veel diepere en zelfs onoverbrugbare kloof geslagen heeft en de basis gelegd heeft voor het uiteengroeien van de twee volkeren. De waarden die toen ondersteboven gehaald en uiteengerukt werden, lagen immers verankerd in leven en wezen zelf van de mensen en niet in artificiële, oppervlakkige politieke bemoeiingen. De toen aangebrachte littekens zijn niet uit te wissen: na het geweld dat in de 16de en 17de eeuw in de Lage Landen woedde, verloor Vlaanderen zowat zijn hele ziel. "En Vlaanderen was overwonnen en stierf, en alle Geuzen waren uitgeroeid, amen en uit" (Louis Paul Boon).

Kramp

De gevolgen van dit stuk geschiedenis zijn bekend: het culturele en intellectuele potentieel week uit naar het Noorden, indien het al niet eerder op de brandstapel was omgekomen. Het donkere culturele gat van de volgende eeuwen, waarin de Vlaming zelfs bijna zijn taal verloor, bezorgde hem een minderwaardigheidscomplex dat hem tot op heden (?) parten speelt, zowel in zijn relatie tot zijn Franstalige medeburgers als in die tot zijn "beschaafd spre-

Rechts: Het koffiehuis – Dirk Roofthoof, Jacqueline Kaptein en Martin de Smet – Foto Ellen Kooi





kende” Noorderburen. In een recent interview in *Humo* noemde Benno Barnard – de lang in België gewoond hebbende Nederlandse auteur – het nochtans “die *Belgische krimp*”. De Vlaamse gevoelens van onvolkomenheid en zelfdestructie beantwoordden echter binnen de Belgische Context lange tijd aan een economische realiteit. Slechts sinds een dertig-veertigtal jaar, heeft de industriële ontsluiting van Vlaanderen, gekoppeld aan de economische teloorgang van de Waalse industrie, binnen de Belgische staat een nieuw politiek evenwicht geschapen: i.p.v. recessief werd Vlaanderen economisch dominant, wat langzaam, zeer langzaam zijn repercussies had op de culturele situatie. Dit als objectief te duiden gegeven heeft zeker zijn invloed op de onmiskenbare *hausse* in het actuele culturele zelfvertrouwen van de Vlaming, maar tegelijkertijd is dit gegeven alléén onvoldoende om fenomenen als die “Vlaamse golf” te verklaren. Hier dient gezocht naar redenen inherent aan de theater- (én dans-)ontwikkeling zélf, gezien (cf. o.a. Benno Barnards opmerkingen over de receptie van Vlaamse *literatuur* in Nederland) hetzelfde fenomeen niet (of nog niet) terug te vinden is in het domein van de andere kunsten. Dat er iets beweegt in de Vlaamse theater- en danswereld is onmiskenbaar. De artistieke oogst – dit is de meest onvoorspelbare maar ook de meest

doorslaggevende factor – blijkt op dit moment tamelijk rijk te zijn. Er is talent, er wordt gecreëerd, de resultaten van die creatie worden naar buiten gebracht.

Vakmanschap

Opvallend is echter dat de in Nederland bejubelde producties praktisch uitsluitend gemaakt zijn door kleinere gezelschappen of door ad hoc productiekernen. De kloof die ten tijde van het ontstaan van het politieke theater (cf. in Nederland de Actie Tomaat) in het theaterlandschap geslagen werd, lijkt elke dag nog breder te worden. Om het genuanceerd te stellen: aan de ene kant is er het gevestigde, verstarde grote theater, dat sindsdien nog meer verzandde in routine en afbraak van kundigheden en aan de andere kant zijn er een aantal gemarginaliseerde groepen, die stilaan hun eigen vormtaal ontwikkelden en door hun nadenken over de diverse facetten van een voorstelling (acteerstijl, regie, scenografie, dramaturgie, enz.) een essentiële bijdrage gingen leveren tot een meer professionele benadering van het theater in Vlaanderen (Uiteraard ligt er ook nog heel wat tussen deze twee uitersten).

Dit relatieve meesterschap over theatrale middelen is wellicht het enige echt bindende element tussen de diverse voorstellingen die men in

het Noorden vandaag als een Vlaamse golf ervaart; in wézen echter is het kenmerk van deze “beweging” dat het geen beweging is. Daar waar binnen het politieke theater uit gelijkaardige motiveringen ook vergelijkbare vormelijke concepten resulteerden, lijkt elke eenmakende gedachte i.v.m. theater en maatschappij en dus ook elke eenmakende vormelijke consequentie vandaag uit den boze; in hun werk brengen een aantal kunstenaars uit die “Vlaamse golf” op een individuele wijze een eigen orde aan in de door hen als chaotisch ervaren maatschappelijke en artistieke bouwstenen; terwijl andere onder hen in feite ver af staan van dergelijke bewust marginale opstelling.

Maar heeft men in Nederland dan geen gelijkaardige evolutie gekend of zijn er binnen de theatersituatie van onze noorderburen elementen aan te treffen die een grotere ontvankelijkheid voor deze Vlaamse producten kunnen rechtvaardigen?

Ad hoc

In verband met de Nederlandse tooneelsituatie vatten we Tom Blokdijs betoog samen. In de periode 1965-70 kende men in Nederland een explosie van het aantal gezelschappen; de hoeveelheid voorgestelde producties vertienvoudigde.

Rond die tijd (de Actie Tomaat in 1969 was er de meest spectaculaire uitdrukking van) ontstond er een breuk in de theaterbeleving zowel bij publiek als bij theatermakers; aan de ene kant bleven er theatermakers die het hun taak vonden het wereldrepertoire door te geven; aan de andere kant stond er een generatie theatermakers op, die in de eerste plaats als kunstenaars wilden reageren op de wereld en dat *eventueel* ook door middel van dat "repertoire" wilden doen; deze laatste groep zag zich genoodzaakt deze opties *buiten* de bestaande gezelschappen waar te maken. De overheid ging mee in deze ontwikkeling naar een verbreding van het aanbod: in plaats van 12 werden er toen 24 tot 30 gezelschappen gesubsidieerd. De tegenstanders van deze ontwikkeling noemden dit versnippering en spraken van een daling van de kwaliteit, van een afbraak van de vaardigheden. Blokdijk vindt dat er zich geen verlaging van het peil voordeed. Kwaliteit, zegt hij, werd immers door die nieuwe theatermakers anders gedefinieerd, nl. als het zo goed mogelijk verwerken van en vormgeven aan wat er in de maatschappij leeft.

Rond 1980, toen de impulsen van het politieke theater doodliepen, ontstond er opnieuw een breekpunt: niet meer de veranderbaarheid van de maatschappij stond voorop; men hield zich vnl. bezig, zegt Blokdijk, met het individueel reageren op een wereld waarvan men de onveranderbaarheid had vastgesteld. Dat wat vandaag verteld wordt én de vorm waarin dit gebeurt, is een stuk gecompliceerder dan tien jaar geleden; Blokdijk geeft toe dat een deel van het publiek hierdoor misschien afhaakt. Hij vindt hier dan ook een belangrijke taak weggelegd voor de kritiek, nl. het verhelderen en verklaren van dit nieuwe theater. Processen of talen die nieuw zijn moeten immers altijd *geleerd* worden. Vandaag wordt van overheidswege het Nederlandse theaterlandschap opnieuw herschikt. In de theaterwereld werd "ensemblevorming" als nieuw devies gelanceerd, als redmiddel om uit de impasse te geraken. Maar dit wil Blokdijk ten zeerste gerelativeerd zien. Vijf jaar geleden, zegt hij, gold nog als ordewoord: ad hoc-producties, alles doen ontploffen. Wel stelt hij vast dat sommige artistieke leiders op dit moment voldoende stevigheid ontwikkeld hebben om met ensembles te starten. Ensemblevorming én de (her)aandacht voor het spelen in grote zalen is echter niet hetzelfde. Ensemblevorming betekent verdieping: een artistieke nood die zich zowel in de grote als in de kleine groepen (en ruimten) laat gevoelen. Tot zover Tom Blokdijk.

Anders: Beter?

Wat de veranderingen betreft in maatschappelijke en artistieke intenties lijkt deze evolutie *in grote lijnen* op wat wijzelf in Vlaanderen hebben meegemaakt, maar er werd in het Noorden wel anders op gereageerd, op alle niveaus (zowel bij theatermakers en publiek als bij pers, overheid, enz.). Pol Dehert wijst erop dat de felle reacties in het kader van de Actie Tomaat in de Nederlandse theaterwereld een aantal verschuivingen op *macro-vlak* te weegbrachten. Gelijkaardige evenementen bij ons (de afschaffing van de Werkgemeenschap van de Beurschouwburg) kregen minder aandacht en oefenden dan ook minder invloed uit. Ook vandaag, zegt hij, stelt men in Nederland een verscherping vast van het beleid. Er wordt snel en intens door de politiek ingegrepen, terwijl men bij ons al jaren zegt dat het decreet moet of zal veranderen, maar er daarmee nog altijd niets is gebeurd.

Voor doortastende beslissingen schrikt men in Nederland inderdaad blijkbaar niet terug: Toneelgroep Centrum en het Publiektheater werden afgeschaft om plaats te maken voor Toneelgroep Amsterdam (o.l.v. Gerardjan Rijnders en Jan Ritsema); in de eerbiedwaardige Haagse Comedie wordt grote "kuis" gehouden en binnenkort komen grote gezelschappen als dat van Arnhem (Teater) en Eindhoven (Globe) wellicht onder de hakbijl.

Culturele hoofdstad

Deze hervormingen worden niet overdeeld positief onthaald, zeker niet door diegenen die zich ver van Amsterdam bevinden, de stad die door velen nog steeds als de enige interessante culturele plek in Nederland wordt beschouwd. Dit creëert echter een artistiek onevenwicht dat op den duur onvruchtbaar werkt. Herman Gilis klaagt de concentratie aan van topkunst in de randstad; al wat daarbuiten valt, wordt als "jungle" beschouwd, zegt hij. Alle talent wordt in enkele gezelschappen samengezogen die wel een beperkte reisopdracht hebben, d.w.z. "tot aan de rand van het bos". In de regio's die "in het bos liggen" worden slechts enkele "voorzieningsstructuren" gesubsidieerd (de produktiekern in Groningen b.v. heet ook letterlijk "De Voorziening"): het zijn culturele organismen waar, zo zegt Pol Dehert, "van alles een beetje" moet gebeuren, maar die essentieel dienen om het slechte geweten van de centraliserende macht te sussen. Men wil hiermee de schijn hooghouden dat ook de rest van Nederland hierdoor "van toneel voorzien is".

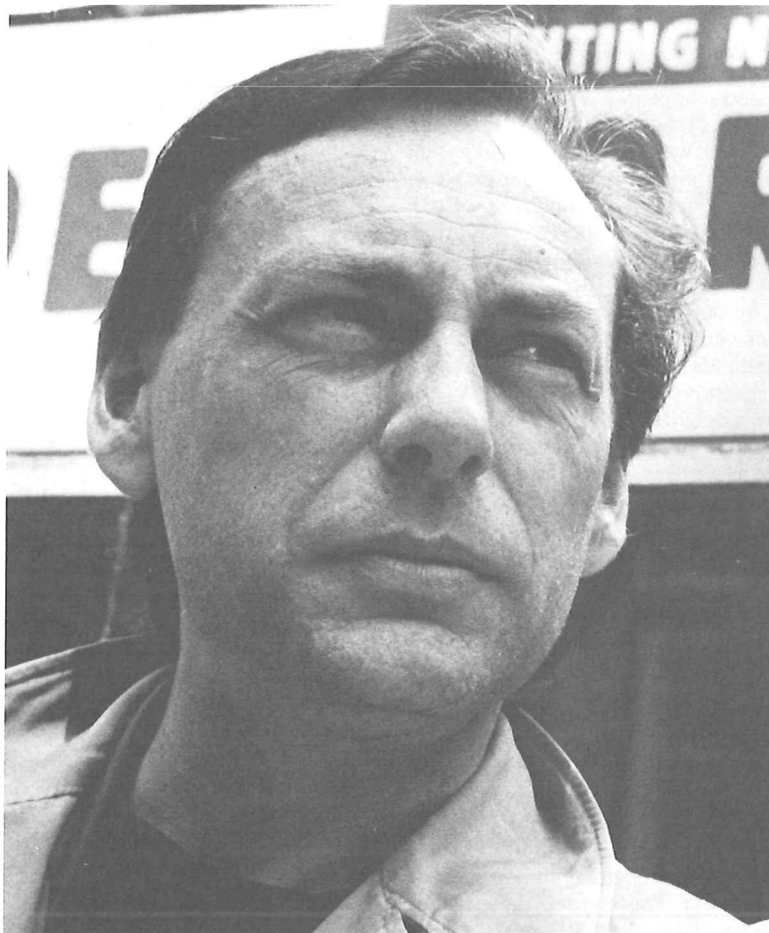
De cijfers i.v.m. de Nederlands-Vlaamse culturele uitwisseling op het niveau van theater zijn veelbetekend. Voor de Nederlandse gastoptredens in Vlaanderen baseren we ons op de cijfers van de Nederlandse Ambassade voor kalenderjaar 1987; de gegevens i.v.m. voorstellingen van Vlaamse theatergroepen in Nederland ontvingen we van het Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap-Commissariaat voor de Internationale Samenwerking, en wel voor kalenderjaar 1986.

Ondanks het feit dat de vergelijking dus twee verschillende jaren betreft en dat er zeker onnauwkeurigheden zitten, in zowel de ontvangen lijsten als onze telling van de gegevens (het gaat hier dus *niet* om wetenschappelijk gecontroleerde cijfers), zijn de verhoudingen zo uitgesproken dat kleine fouten de interpretatie niet fundamenteel kunnen wijzigen. Musical-, dans- en kabaretoorvoeringen lieten we in onze telling buiten beschouwing; we onderscheidde enkel de categorieën van jeugdtheater en volwassenentheater.

Vlaamse groepen gaven in 1986 in Nederland zo'n 120 voorstellingen; Vlaamse kindertheatergroepen konden er slechts voor 13 opvoeringen terecht.

Nederlandse volwassenengroepen (onder hen een flink deel "vrije producties") gaven in 1987 een kleine 35 voorstellingen in Vlaanderen (maar de opvoeringen van *Gust* en *Jolie Madame* b.v. vonden we niet terug in de gegevens); Nederlandse kindertheatergroepen verkochten datzelfde jaar in Vlaanderen ongeveer 110 voorstellingen.

Wat het volwassenentheater betreft, krijgt men in Nederland wél een doorsnede van wat het jonge Vlaamse theater te bieden heeft, maar omgekeerd is dat niet het geval. Uitzonderingen zijn in 1987 o.a. Maatschappij Discordia, Nieuw West, Hauser Orkater. (Indien het Nederlandse kabaret en amusements theater op bezoek in Vlaanderen erbij gerekend zouden worden, zou het aantal hier gespeelde Nederlandse vertoningen beduidend hoger liggen.) Bij het kindertheater worden deze verhoudingen precies op hun kop gezet. Meer diepgaande sociologische analyses zijn nodig om uit te maken in hoeverre (en eventueel sinds wanneer) het fenomeen "Vlaamse Golf" op de gegevens van meer theaterseizoenen een invloed heeft gehad.



Volgens Viviane De Muynck zit het Nederlandse theater nog steeds in de impasse: “De meeste theatermakers hebben geen houvast meer, vandaar dat ze alles wat er in de Stadsschouwburg aan het Leidseplein (Toneelgroep Amsterdam) gebeurt onmiddellijk op een *piëdestal* zetten, kijk maar naar de reacties op *Bakeliet* (de recente spektakelproductie van Gerardjan Rijnders). Ook Guy Joosten reageert niet zo positief op deze poging om met Toneelgroep Amsterdam opnieuw inhoud te geven aan de idee van repertoire-toneel of “groot gezelschap”: hij vindt de groep van Rijnders in feite een voortzetting – maar dan in een ander kleedje – van wat het Publiektheater voorheen deed. Herman Gilis daarentegen heeft voorlopig wel vertrouwen in dat project: “Ze willen alles gaan spelen; dat is zeer te roemen, dat wil ik ook wel. Maar ik vraag me wel af hoe de clash zal zijn van iemand als Rijnders met al die coryfeeën die daar rondlopen. Nochtans zo een clash kan alleen maar productief werken”. Tom Blokdijk ziet in de oprichting van Toneelgroep Amsterdam o.a. het bewijs dat de Nederlandse overheid begrepen heeft dat de teruggang van het publiek in de grote zalen een artistieke kwestie is. Gezien er in de grote structuren een te beperkte vrijheid is, kunnen ze op creatief gebied niet meer concurreren met de meer flexibele klei-

ne structuren. De relatieve vrijheid geschonken aan Toneelgroep Amsterdam is een poging om aan dit probleem iets te verhelpen.

In verband met de Nederlandse theatersituatie wijst Guy Joosten ten slotte nog op het belang van een structuur als de Theaterunie en van haar programmator Hans Man in 't Veld: niet alleen vele van de Vlaamse voorstellingen die later de “golf” gingen uitmaken, waren via de Theaterunie in de zaal van de Brakke Grond te zien, maar ook heel wat Nederlandse ad hoc-projecten die, zo zegt hij, vanuit hun gedrevenheid heel wat belangrijker werk afleverden dan de grijze middelmaat van het Nederlandse theater, kwamen dáár aan bod.

Motieven

Uit deze uitspraken blijkt duidelijk dat deze Vlaamse theatermakers niet naar Nederland trokken vanuit een aan-de-overkant-is-het-grasgroener-mentaliteit. Hun beweegredenen moeten elders liggen, maar waar dan wel? De kennis van enkele elementen uit hun vroegere en huidige werksituatie lijkt onontbeerlijk om hun motieven te kunnen beoordelen.

Viviane De Muynck had na het verdwijnen van De Mannen van den Dam, waarin ze gedurende enkele

seizoenen functioneerde (cf. *Etcetera* 17), de behoefte om een tijdje zonder vaste groep te werken: “Je weet op den duur hoe de anderen werken en hoe je er zelf op inspeelt. Er dreigt zich een zekere gemakzucht te installeren, een familiariteit, een routine”. Daarom koos ze voor de aanbieding van Rense Roy-aards (een van de oprichters van het Werktheater en de regisseur van *Eenoog Koning*) omdat die haar de grootste uitdaging leek te bevatten. Het werken in een Nederlandse ad hoc-productie biedt volgens haar ook meer mogelijkheden: niet alleen wordt het werk financieel beter gehonoreerd, maar ook de begeleiding en omkadering van deze projecten zijn in Nederland een stuk steviger uitgebouwd dan bij ons. Voor de toekomst heeft zij een Nederlandse film op het programma staan en een project met Dirk Roothoofd bij het R.V.T.: een definitieve vestiging in Nederland zit er voor haar voorlopig nog niet in.

Terra

Ex-K.N.S. acteur Luc Perceval en Guy Joosten van de Blauwe Maandag Compagnie hebben wat de financiering van hun activiteiten betreft een tijdje op twee paarden gewed: bij de Vlaamse overheid lag hun aanvraag tot subsidiëring als D-gezelschap; in Nederland hoopten zij een overheidsfinanciering los te werken voor het Terra-project, dat ze samen met enkele Werktheaterpioniers (Shireen Strooker, Hans Man in 't Veld) hadden ingediend. Tegen alle verwachtingen in ontvingen zij voor het seizoen 1987-88 een subsidie van 6 miljoen van de Vlaamse Gemeenschap, terwijl het Terra-project aan Nederlandse zijde niet aangehouden werd. Ondertussen werd hun productie *Een stuk van twee dagen* reeds opgezet met een Vlaams-Nederlandse cast en hetzelfde gebeurde met hun volgende project, Noréns *Nachtwake*; dit alles onder de naam van Blauwe Maandag Compagnie; het Terra-project werd voorlopig in de lade opgeborgen. Luk Perceval registreerde nog dit seizoen bij het N.T.G. de productie “Pinokkio”.

Artistieke leiding

Herman Gilis en Pol Dehert blijken de enige Vlaamse theatermakers die niet alleen een vaste verbintenis in Nederland aangingen (we vernamen zopas dat ook Sam Bogaerts een langdurig contract ondertekende bij Toneelgroep Amsterdam), maar zij deden dit ook in een *leidinggevende functie*. Sinds een klein anderhalf jaar werken zij in Groningen, waar

na het financiële *débaclé* met de Jan Cremer-musical en later ook door het verdwijnen van de groep "Werk in Uitvoering", een herschikking van de middelen tot stand kwam. Het aanbod om in het hoge Noorden een groep uit te bouwen, leek hun aantrekkelijk, zeker financieel en infrastructureel, maar ook vanwege de artistieke vrijheid die hun daar geboden werd. Ze hebben er nu een vaste kern van 6 acteurs en een aantal gastspelers. binnen 1 of 2 jaar hopen zij een beeld naar buiten te kunnen brengen waar ze artistiek achterstaan: dat kunnen zowel door hen zelf geregisseerde voorstellingen zijn als gastsceneringen als uitgenodigde producties. Van de vroegere praktijken van "De Voorziening" (Gilis: "Gedurende vijf jaar werden de mensen er technisch en artistiek uitgeperst om in afgrijselijke omstandigheden, in buurthuizen en zo, 'toneel' te gaan brengen") stappen zij af, ook al houdt Herman Gilis de beste herinneringen over aan de periode waarin hij met het Kurt Valentinprogramma van De Mannen van den Dam in jeugthuizen e.d. speelde, maar dat programma was daar speciaal voor geconcipieerd. Gilis: "Platte Shakespearebewerkingen gaan spelen in buurthuizen, omdat de politiciers van het Noorden hiermee denken stemmen te winnen, dat wil ik niet. Ik denk dat dat wat artistiek goed is voor mezelf en voor de mensen waarmee ik werk, dan ook maar goed moet zijn voor het Noorden".

Gezien de situatie in Groningen op het artistieke vlak (cf. de stiefmoederlijke behandeling van de regio's in Nederland, cf. de houding van de meeste talentrijke Nederlandse acteurs die de jungle van Amsterdam nog steeds verkiezen boven het Alaska van Groningen, cf. de druk die ook van pers en overheid in het Noorden uitgaat om bij de "De Voorziening" snel spectaculaire resultaten te zien, enz.) toch niet zó rooskleurig is, rijst de vraag of deze "culturele ballingschap" van Gilis en Dehert dan wel onvermijdelijk was; m.a.w. waarom ruilden zij het werken in Vlaanderen in voor een situatie in het Noorden waar ze het zonder artistieke en maatschappelijke wortels moeten stellen?

Én zelfbeheer

Pol Dehert had het gevoel dat in Arca-Gent zowel de samenwerkingsverbanden met de acteurs als de communicatie met het publiek een beetje uitgeput waren en dat daardoor de dreiging ontstond in onvruchtbare artistieke herhaling te vervallen. Voor Herman Gilis, die na een samenwerkingsperiode met



Herman Gilis in
"Regarde les
femmes passer"
—
Regie Pol Dehert —
Foto Ellen Kooi

Dehert in Arca, gedurende één jaar in het N.T.G. fungeerde, liggen de motieven om weg te gaan enigszins anders. Dat weggaan uit het N.T.G. vindt hij nog steeds jammer, omdat het zegt hij, om *een historische kans* ging die hij echter *veel te laat* heeft gekregen: "Het werken met te weinig middelen heeft te lang geduurd. Het is op zich geen punt om ook in armoede creatief te zijn, maar er zijn grenzen. Misschien is die beslissing tot 'vrijwillige ballingschap' te impulsief genomen", maar, zo voegt Pol Dehert eraan toe: "Het ontbreken van een artistieke zelfbeheerssituatie waren wij beu. Het begrip 'artistieke leiding' is in Vlaanderen onbestaande". Gilis vindt het positief dat nieuwe regisseurs (Luc Perceval, Dirk Tanghe) nu wél op jongere leeftijd in de grote gezelschappen terecht kunnen.

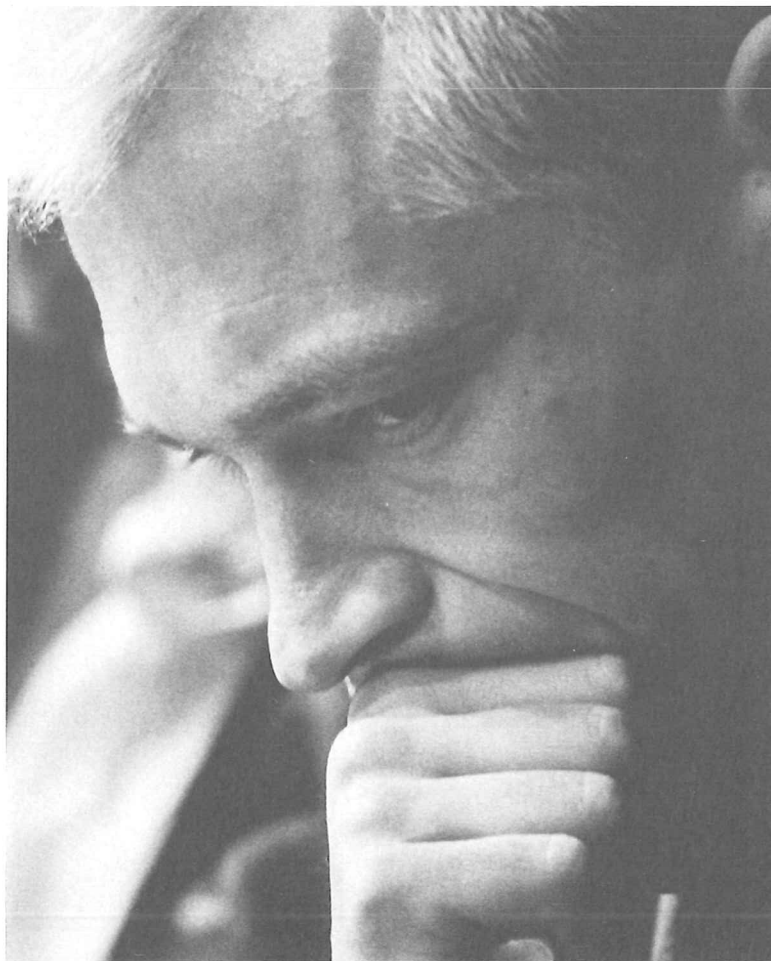
Maar die nieuwe lichter regisseurs komt daar voor één of twee producties aan haar trekken; er wordt met hen vaak geen continuïteit opgebouwd en ze worden ook vóór gehouden van de plek waar de artistieke beslissingen genomen worden. Ook Viviane De Muynck betreurt dat iemand als Sam Bogaerts in Vlaanderen nooit kansen heeft gekregen binnen grote structuren: "Omdat men bang is dat de schouwburg zou leeglopen?!" "Als men in Vlaanderen iets wil bereiken", stelt ze, "dan moet men zich ofwel conformeren aan de gevestig-

de theatertraditie ofwel blijft men in de marge; en als de mogelijkheden daar uitgeput zijn, moet men wel uitwijken, b.v. naar Nederland. Dat is de bittere noodzaak".

Luk Perceval spreekt in dat verband met twee soorten acteurs: zij die tot hun 65ste een vaste wedde willen en door hun collectieve domheid het "dode" theater in stand houden; en zij die dat in vraag stellen en die nadenken over hun vak. Hij noemt het intriest dat in dit land deze laatste groep niet beloond wordt: "Zij worden gestraft voor hun integriteit, want jammer genoeg kiezen de instanties voor de dommerikken".

Eb of vloed?

Hoe staan zij nu tegenover het succes dat vele Vlaamse producties vandaag in Nederland te beurt valt? Volgens Viviane De Muynck is deze golf van voorbijgaande aard, een trend die vlug zal overwaaien. "Ik geef die golf nog twee jaar". Luk Perceval voegt eraan toe: "Veel van het effect dat we in Nederland halen heeft te maken met het feit dat ze ons niet kennen, en dat we een raar taaltje spreken, dat nieuw voor hen is." Viviane De Muynck beaamt dit "vervreemdingseffect" door het onbekende en door de taal, maar ze wijst wel op de enorme diversiteit van het huidige Vlaamse aanbod.



Tussen het werk van Ivo Van Hove, Blauwe Maandag, Jan Decorte of Lucas Vandervost liggen hemelsbrede verschillen. Precies omdat men in Nederland de achtergronden van die produkties niet kent, lijken ze dieper in te werken. Ze worden door de noorderburen ervaren als emotioneel geladen, getuigend van een on-Nederlandse lichtheid en gesproken in een vreemd concreet taaltje. Volgens Herman Gilis is “de Vlaamse golf” op dit moment reeds aan het wegebben en hij legt meteen de vinger op een pijnlijke plek, nl. op de rol die de Nederlandse theaterkritiek in het cultiveren van dit fenomeen speelt of heeft gespeeld.

De marktwaarde

Herman Gilis: “Als ik in de *Haagse Post* n.a.v. de *Macbeth* van De Tijd letterlijk het volgende lees (hij citeert de passus uit het hoofd): “Als ik nu een nieuwe goeroe (???) moet aanwijzen dan mik ik op Ivo Van Hove, want ten slotte is Sam Bogaerts wel leuk maar wat onstuimig en heeft Blauwe Maandag” – die ze nog maar pas bejubeld hebben! – “niet méér bewezen dan wat zijn naam al zegt” (sic!), dan weet je hoe laat het is; het coke-snuivende publiek van Amsterdam heeft het weer eens gehad. Ivo Van Hove krijgt nog wat krediet, maar na de

Vlamingen zullen er weer anderen komen; de Amerikanen misschien, Sellars en zo”.

Guy Joosten beaamt dat de Nederlandse theaterpers een grote invloed heeft op het publiek. De toeschouwers zijn geïnformeerd, maar gedragen zich slaafs-afhankelijk van die informatie, zegt hij. De pers heeft bovendien een rechtstreekse impact op de organisatoren i.v.m. de verkoop van voorstellingen. Hij citeert het voorbeeld van *Othello* waarvan tien voorstellingen verkocht waren in Nederland; de middag na het verschijnen van de kritieken zijn er daar op een halve dag vijftig (!) bijgekomen.

Viviane De Muynck beweert dat kleine groepen van Vlaamse organisatoren weinig kansen krijgen om een publiek op te bouwen, terwijl Nederlandse organisatoren meer risico nemen. Tom Blokdijk spreekt dit tegen. Nederlandse schouwburgdirecteuren hebben volgens hem weinig gedaan om de doorstroming van geschikte mensen naar grotere zalen te begeleiden. Sam Bogaerts' *Hamletmachine* bij Globe b.v. stuitte op het verzet van de zaaldirecteuren; pas nadat *Virginia Woolf* een publiek-succes bleek, kreeg Bogaerts in hun zalen plots kansen.

De druk die uitgaat van het verwerven van goeie kritieken en veel toeschouwers – de druk dus van het snel bereikte succes – brengt het

noodzakelijke zoekwerk van het theater in gevaar, zegt Pol Dehert: “Je krijgt de tijd niet meer om dingen te ontwikkelen”. Er lijken in het functioneren van het Nederlandse theater mechanismen op te duiken die reeds lang gebruikelijk zijn in de plastische kunst: de theatermaker wordt op den duur “gemaakt” door de markt; de kritiek speelt een essentiële rol in het construeren van “de roem” en dus van de commerciële waarde; zodra een maker of zijn produkt hun spectaculaire “nieuwheid” verloren hebben, worden ze weggeworpen.

Het publiek

Maar vormt het publiek zelf dan geen tegengewicht tegen deze trend? Waarin verschilt de Nederlandse receptie van de Vlaamse? Guy Joosten en Luk Perceval die met Blauwe Maandag Compagnie zowat 75% (!) van hun voorstellingen in Nederland spelen, noemen het Nederlandse publiek makkelijker dan het Vlaamse: “Ze tuimelen vlugger in effecten”. Herman Gilis botst vooral met die kleinburgerlijke houding van telkens weer “iets orgineels te willen zijn, iets wat we nog niet gehad hebben”; “en nu zijn dat dus de Vlamingen, omdat ze zo emotioneel zijn, zo bloed en barok”. Het Vlaamse publiek noemt hij kalmer, bedaarder. Viviane De Muynck karakteriseert de Nederlandse receptie als veel opener, maar ook minder scherp dan in Vlaanderen. Dat minder scherpe komt voort uit het feit dat Vlaamse produkties in eigen land meer herkenbaar zijn: de afrekening met de eigen situatie is bij het eigen publiek wel voelbaar, in Nederland niet; daar ervaart men het verhaal of het thema op een “zuiverder” manier. De Nederlander reageert ook veel taalgevoeliger, zegt ze. De Vlaming heeft meer visuele behoeften, speelt in op platiudes. De Nederlander daarentegen volgt de grappige wendingen in de taal én in de structuur van het stuk.

Onder acteurs

De scheidingslijn tussen het Vlaamse en het Nederlandse publiek blijkt een aantal gemeenschappelijke kenmerken te vertonen met die tussen de Vlaamse en de Nederlandse acteurs. De door ons geïnterviewde theatermakers betrokken hierbij onmiddellijk ook een aantal verschillen in de theateropleidingen in Vlaanderen en Nederland.

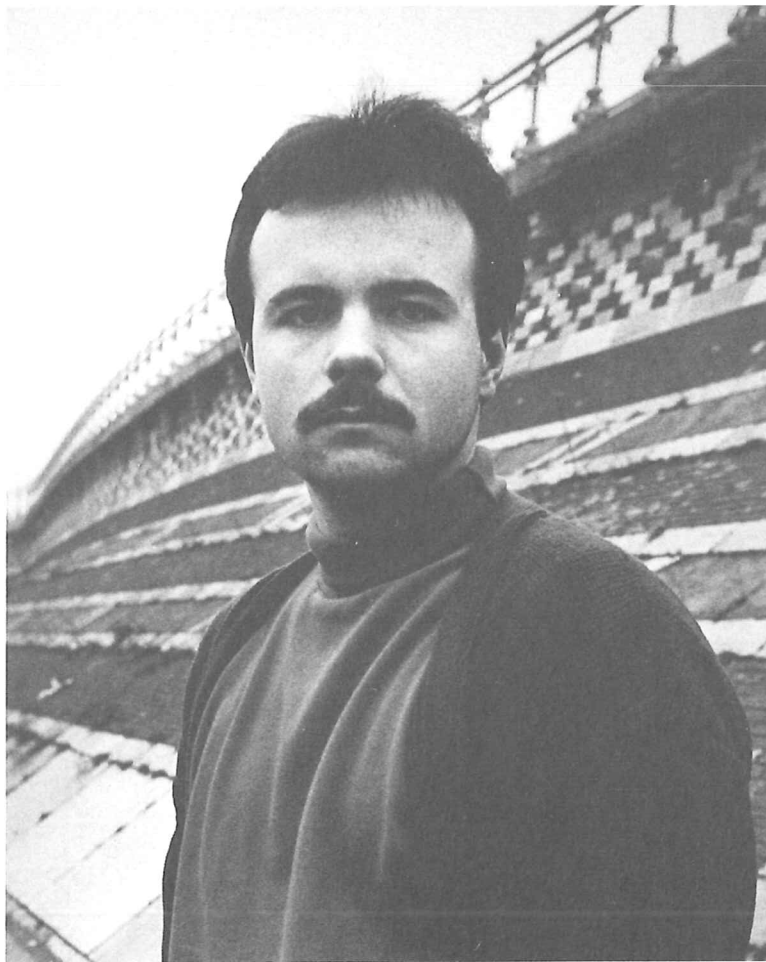
In Nederland, stelt Luk Perceval, zijn de theaterscholen extreem sociaal ingesteld; ze staan open voor iedereen terwijl bij ons veel strengere normen gelden, maar je wordt bij

ons degelijk getraind. In Nederland verloopt het allemaal chaotischer, met weinig ruggegraat. En in die chaos, voegt Guy Joosten eraan toe, vertoont men de neiging om mekaar recht te houden en te ondersteunen. Er is een té grote wederzijdse hygiëne, een soort flauwe emotionele verbondenheid die gekoesterd wordt en die maakt dat men in het werk nooit – grensverleggend – aan de essentie raakt. Luk Perceval: “Tijdens repetities zeggen ze de hele tijd tegen elkaar dat alles zo leuk gaat, terwijl wij de neiging hebben elkaar met de grond gelijk te maken. Die Nederlanders zijn de Amerikanen van Europa: lichtgevoelig, maar oppervlakkig, wij willen telkens een strijd aangaan, elkaar de waarheid zeggen.”

Viviane De Muynck ervaart de Nederlandse opleiding als lossier; meer gericht op het naar buiten brengen van de persoonlijkheid van de acteur, waar men dan ook goed in slaagt. Wij daarentegen zijn bewuster met ons vak bezig, met meer eenvoud en zonder pretentie. De aandacht van de Nederlandse acteur is gefixeerd op het eindresultaat, die van de Vlaamse acteur op het werkproces zelf. Wanneer men mij in Nederland vraagt hoe ik een rol voorbereid en als ik dan antwoord dat ik altijd *blank* naar een repetitie ga, reageert men ontsteld. Terwijl ik denk dat ik de dingen enkel kan onderzoeken in confrontatie met de regisseur, met m'n medespelers en met de tekst. In Nederland werkt men veel beredeneerder. Alles wordt vooraf bedacht en dat doodt de speelsheid en ook de creativiteit. Wij werken veel organischer.”

Het kan dan ook geen toeval zijn dat zowel Viviane De Muynck als de mensen van Blauwe Maandag Compagnie een samenwerking aangingen met ex-Werktheateracteurs in wier aanpak dat “organische” duidelijk aanwezig was.

Herman Gilis wijst op het vaak ontbreken van het pure spelplezier: “Het spelen van marginale figuren b.v. in Fassbinders *Koffiehuis* staat héél ver van de Nederlandse acteurs af, terwijl we hier in het Noorden, ook historisch gezien, toch in een van de armste streken van Nederland zitten, maar die volkse, marginale reflex kennen zij blijkbaar niet meer.” Hebben die verschillen in spelbenadering van Vlaamse en Nederlandse acteurs soms iets te maken met de afstand tussen een “katholieke” en een “calvinistische” mentaliteit? Herman Gilis: “Je mag niet veralgemenen. Nederlanders zijn een weinig speels volk, maar er zijn hier ook zeer goede acteurs en actrices. In het contact dat ik vandaag heb met pas afgestudeerden van de toneelscholen, merk ik dat die impuls tot meer plezier in het



werk, opnieuw aanwezig is. Dat wat Jaap Kruithof “de lust in de arbeid” noemt is vandaag in het theater tot een politieke waarde geworden. Emotionaliteit, sensualiteit, speelsheid steken terug de kop op en dat heeft niet uitsluitend met gevoelens te maken; er bestaat ook zoiets als de sensualiteit van het denken”.

Alice in Wonderland

Valt er dan zoiets te omschrijven als een “Nederlandse mentaliteit” of een “Vlaamse ziel”? Pol Dehort voel Nederland aan als een “verzorgingsstaat”, uniform en gladgestreken. Viviane De Muynck noemt de Vlamingen grijzer, steeds geneigd tot relativeren, zonder de ambitie om zonodig iets te bewijzen. “Ik loop hier rond als Alice in Wonderland”, zegt ze, “achter een wit konijn, op zoek naar een theeparty die nergens doorgaat; je ziet hier de meest waanzinnige creaturen op straat lopen; iedereen manifesteert een grote geprononceerde individualiteit naar buiten uit, maar onderhuids leeft er een verdoken calvinisme.” Het beeld dat de Nederlander van de Vlaming heeft, noemt ze erg clichématig; een Vlaming wordt geassocieerd met het niveau én het karakter van zijn stripcultuur. “Bovendien ziet men ons als bourgondischer, mystieker, exuberanter, met

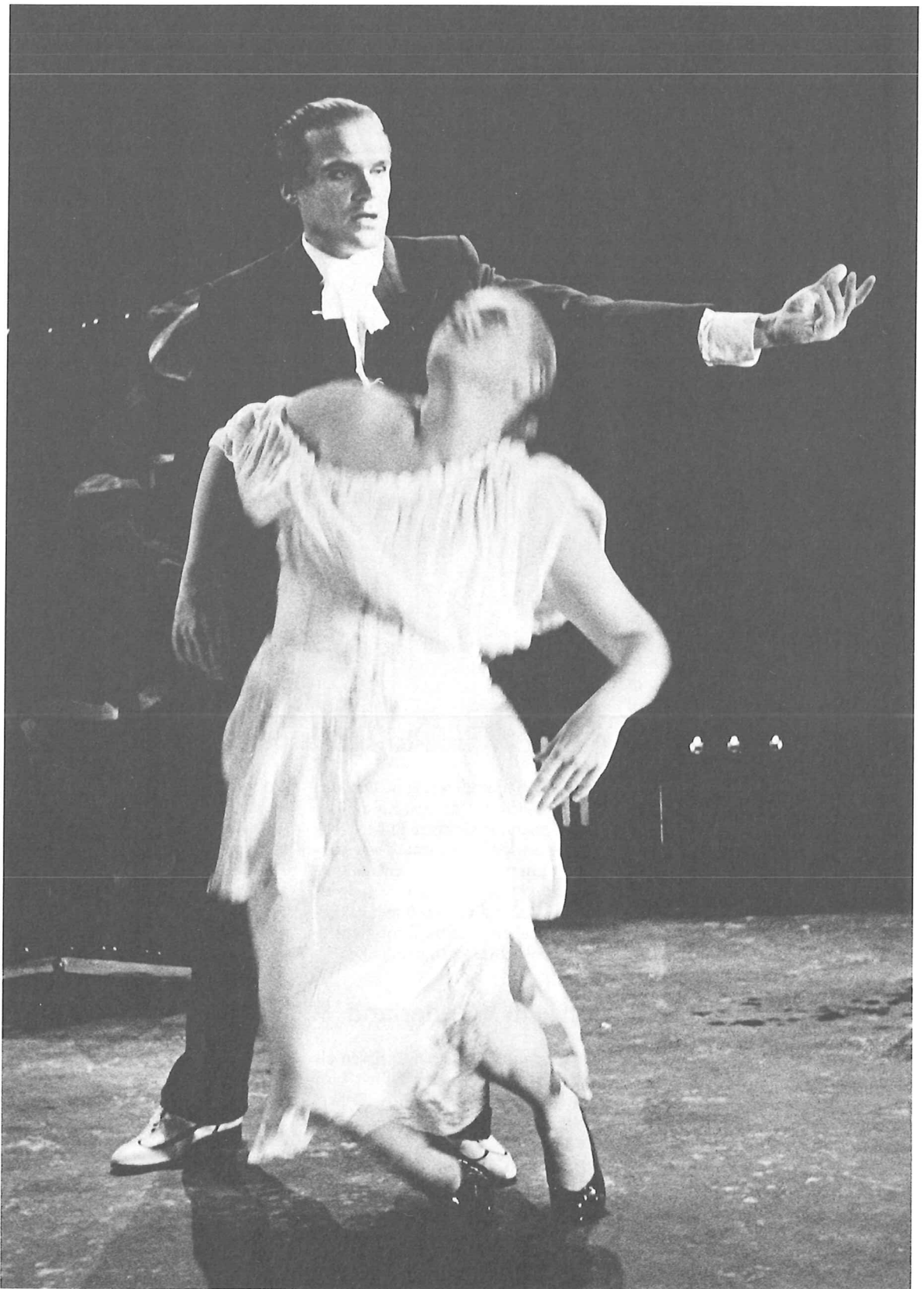
dat ‘verrukte’ van het katholicisme. *Ik denk dat wij twee verschillende volkeren zijn, alleen hebben wij toevallig een gelijkaardige taal*”. Luk Perceval: “*Dit land (Vlaanderen) is verschrikkelijk om er theater in te maken, maar aan de andere kant... god, ben ik liever thuis dan in Nederland*”, een conclusie die hij onmiddellijk relativeert met een daverende lach...

Coda

En wat kan onze conclusie zijn bij dit alles? Toch niet dat het klokje thuis beter tikt... De beschreven fenomenen zijn complexer dan dat. Het gaat immers niet alleen om een vergelijking van min of meer toevallig naast elkaar geplaatste producties uit Vlaanderen en Nederland, maar ook om hun receptie, om het organisatorische, financiële en beleidsmatige kader waarin ze ontstonden, om hun leven en overleven binnen een gemeenschap... Zetten we een aantal van de gedetecteerde factoren even op een rij.

1. De kloof die vanaf het einde van de zestiger jaren tussen traditionele en marginaal gerichte theatermakers geslagen werd, is noch in Vlaanderen, noch in Nederland overbrugd.

2. Nederland herschikt opnieuw grondig zijn theaterlandschap. Het



onze zit nog steeds zo goed als onbeweeglijk vast in het theaterdecreet.

3. Vlaanderen liet een generatie van theatermakers “verloren” gaan door hun doorstroming naar grote structuren te blokkeren. Toneelgroep Amsterdam is binnen de Nederlandse herschikking een poging om artistieke vrijheid én grote structuur te verzoenen. Is het een reëel antwoord op de vragen omtrent de betekenis van het repertoiretheater

vandaag of vangt Nederland hier enkel “zijn verloren generatie” op? Bij ons worden deze vragen zelfs nog niet gesteld.

4. Geografisch gezien biedt het Vlaamse theaterlandschap door de driehoek Antwerpen-Gent-Brussel (Brussel is bovendien nog steeds een hoofdstad waar de Vlaming zich in een strijdpositie bevindt) een grotere beweeglijkheid dan het Nederlandse. Wie in Nederland artistiek

wil doorbreken, moet het “maken” in het van groepen en projecten kriolende Amsterdam.

Zegt de Nederlander:

Weet je waarom de Vlamingen altijd glimlachen als het bliksemt?

Omdat ze denken dat er dan een foto genomen wordt.

5. In een dergelijke culturele monopoliesituatie krijgen marktmechanismen makkelijker vat op het theater; voor wie opgemerkt wil worden is een goede pers en veel publiek een eerste prioriteit, eventueel zelfs ten koste van artistieke motiveringen.

6. Binnen deze marktmechanismen krijgt de pers de functie van "trendsetter". Is de "Vlaams is Leuk"-golf niet in grote mate een produkt van de Nederlandse theaterkritiek?

7. De Vlaamse golf als eenge maakte theaterbeweging is een waanbeeld. Tussen *De Getemde Feeks* van Dirk Tanghe, de *Macbeth* van Ivo Van Hove en Anne Teresa De Keersmaekers enscenering van Heiner Müllers *Medea* liggen zeer uiteenlopende denkbeelden over theater en maatschappij, liggen hele werelden.

8. De Vlaamse theatermakers kunnen de Nederlandse theaterproblemen niet oplossen (en omgekeerd). Ze kunnen door in Nederland te gaan werken evenmin de Vlaamse theaterproblemen uit de wereld helpen. Het receptieve werk (het spelen van voorstellingen in Nederland) is meestal te vluchtig om een echt publiek te kunnen opbouwen. Het creatieve werk (het investeren in een Nederlandse artistieke structuur) kan gezien de grote verschillen in denkwereld en speelstijl pas op zeer lange termijn tot resultaten leiden. En heeft het theater, precies omdat zijn "materiaal" uit levende mensen bestaat, niet méér dan andere kunsten, nood aan *wortels*, aan een effectieve verankering in een eigen gemeenschap?

De schade van vastgeroeste structuren

Dit is geen pleidooi tégen culturele uitwisseling; deze vraag naar wortels heeft weinig van doen met nationalistische of regionalistische reflexen. Nederlandse en Vlaamse theatermakers kunnen inderdaad heel wat van elkaar leren.

De receptieve uitwisseling, het bekijken van elkaars werk moet in elk geval verder gaan; het jonge Nederlandse theateraanbod is in feite te weinig te zien in Vlaanderen. Een creatieve uitwisseling is zeker wenselijk indien deze samenwerking vertrekt vanuit duidelijk aangevoelde en/of geformuleerde gemeenschappelijke artistieke uitgangspunten. Het ter beschikking stellen van middelen in een aangepaste vorm zoals b.v. in het Nederlands-Vlaamse co-produktiefonds lijkt in dat verband een zeer nuttig initiatief; spijtig echter dat Vlaanderen hier weer in gedane beloften tekortschiet.

Maar elke creatieve praktijk moet haar eigen organisatorische structuur kunnen opbouwen, moet haar eigen wortels in een gemeenschap kunnen realiseren. Wellicht moet elk geval apart bekeken, gewikt en gewogen worden, maar toch...: wat zit Herman Gilis in godsnaam in Groningen te doen? Is Amsterdam wel de plek waar Sam Bogaerts zich het best kan ontplooiën? Licht het grootste probleem van het Vlaamse theater vandaag niet in het onbegrip omtrent de omvang van de schade die vastgeroeste structuren aan het creatieve werk van theatermakers aanbrengen? En is binnen dit kader de problematiek van de A-gezelschappen die met zo'n 170 miljoen van de theatersubsidie gaan lopen niet zéér zéér bepalend?

Sinds de breuk die rond 1970 in het Vlaamse theater ontstond, is, wie wegstapte uit deze "officiële" structuren (de enkele uitzonderingen bevestigden de regel) er niet meer weergekeerd. Ook vandaag nog lopen er mensen weg: de "nieuwe" Arcagroep b.v. wordt bevolkt door deze "vluchtelingen". Wie wegging bouwde zijn eigen structuren op, zocht naar zijn eigen artistieke zelfbeheerssituatie. Teruggaan kan dan alleen nog maar op basis van de eigen voorwaarden waar dit veronderstelt dat de grote structuren de bereidheid tonen zichzelf in vraag te stellen...

De Vrek en Pinokkio

Zeer zeker: er worden vandaag wel degelijk jonge mensen in de oude structuren geïntegreerd, maar er binnen stappen betekent zoveel als: alle eigen wapens uit handen laten slaan, de condities van het bestel accepteren.

Wat vandaag in het N.T.G. gebeurt, is in dit verband veelbetekend. Twee jonge regisseurs – Luk Perceval en Dirk Tanghe – regisseren elk een produktie. Op het moment van het schrijven van dit artikel is Tanghes *Vrek* al achter de rug en moet Percevals *Pinokkio* nog in première gaan. Misschien lopen we hierdoor op de feiten vooruit, maar de kaarten lijken ons helder op de tafel te liggen. Voor Perceval is zijn NTG-regie een *bijkomende* ervaring; in de eerste plaats geschiedt zijn werk in de Blauwe Maandag Compagnie waar hij zelf de artistieke voorwaarden bepaalt. Het niet hebben van een dergelijke eigen structuur is vandaag Tanghes grootste handicap: een basis voor een eventueel verweer heeft hij niet. Dat het NTG hem een vast contract aanbiedt en dat hij dat ook aanvaardt, ligt geheel in de lijn van de verwachtingen. Zijn *Vrek* behoort tot dat

"mooie-plaatjes"-theater dat door het NTG met gemak te recupereren is, met succes te integreren, zonder ook maar aan functionering te moeten raken.

Alle hens aan dek

Dit is slechts één voorbeeld, maar er kunnen er honderden aangehaald worden waaruit blijkt dat men in Vlaanderen in het algemeen onvoldoende beseft dat al die processen van organisatorische, sociologische, financiële, beleidsmatige, syndicale enz. aard *mee* het karakter, het uitzicht én de impact van een artistiek produkt bepalen. *Produktie-omstandigheden zijn een intrinsiek deel van het produkt*. Als men in een te kleine ruimte moet repeteren zal zich dat in de voorstelling weerspiegelen...

De Vlaamse theatermakers zoeken voor hun creativiteit naar uitwegen: ze maken eigen structuren, desnoods zonder middelen; ze gaan in Nederland werken als hun dat meer armslag biedt, enz. Maar laten we niet vergeten dat dit *uitwegen* zijn en geen *oplossingen*. De grootste angst die ons dan ook bevangt bij al die bejubeling van het Vlaamse theater in Nederland, is dat men hierdoor in Vlaanderen op die niveaus waar beslissingen genomen en oplossingen uitgewerkt kunnen worden, zou gaan denken dat alles koek en ei is voor de Vlaamse theatermakers: "Want kijk maar naar het onthaal dat hun in het buitenland te beurt valt..." Laat ons bij dit grote vuurwerk vol schittering met beide voeten op de grond blijven, met nuchtere ogen in de kop en laat ons niet zo dom zijn om te lachen als het bliksemt.

Marianne Van Kerkhoven

Zegt de Vlaming:

Weet je waarom de Zaïrezen naast de apen wonen en wij naast de Nederlanders?

Omdat de Zaïrezen eerst mochten kiezen.