

# Het theaterkoninkrijk Brussel

Brussel breidt uit. Na het Vlaamse deel van het dossier over het theater in de hoofdstad nu een overzicht van het Franstalige theaterwerk. Overrompeling is zowat de eerste indruk. De andere Belgen die theater maken doen dat namelijk bijna allemaal in Brussel. Dat maakt van Brussel de tweede belangrijkste theaterstad van de *francité*. Luk Van den Dries praatte met Jacques de Decker over Brussels wel en wee, Pol Arias getuigt van zijn avonden in de hoofdstad, Michel Jaumain geeft een overzicht van de verschillende beleidschakels, en Luc Dhooghe maakt een tocht langs de Brusselse theaterinfrastructuur, gespreid over meer dan zestig lokaties. Een gouden gids van het Franstalige theaterleven sluit Brussel af.

Franstalige theatermensen beginnen steevast hun beoordeling van het theater in Brussel met een kwantitatieve vaststelling: Brussel is, na Parijs, de belangrijkste Franstalige theaterstad. Het hele theatermilieu is er geconcentreerd, men kan er makkelijk tegelijkertijd tussen dertig producties kiezen. Deze explosieve produktiviteit heeft natuurlijk ook keerzijden: voor de provincies, waar nauwelijks middelen voorhanden zijn om aan theater te doen, en waar elke produktie om zich te bewijzen toch via Brussel moet passeren; voor de theatermakers die dicht op mekaar lip zitten; voor de toeschouwers (en zeker de Vlaamse Brusselaars) die slechts moeizaam hun weg vinden in het Brussels labyrint van steeds nieuwe gezelschappen met uiteenlopende producties en wisselende lokaties. Op theatergebied is Brussel méér dan een derde geweest, het is een klein koninkrijk.

Aan het hoofd ervan troonde gedurende decennia Jacques Huisman, directeur van het Théâtre National de Belgique. Ontstaan uit 'les Comédiens Routiers' kreeg het in 1945 een nationale opdracht, die, op zijn Belgisch, gecompenseerd werd aan Vlaamstalige kant met een nationale uitbreiding van de speelopdracht van KNS-Antwerpen. Daar waar in Vlaanderen de nationale roeping van KNS-Antwerpen geleidelijk uitgehold werd, bleef die in het andere België onveranderd: het TNB wil de hele culturele gemeenschap bereiken. Een beetje geïnspireerd op het voorbeeld van Jean Vilar in Frankrijk draagt het een boodschap van populair theater uit in de kleinste steden en gemeenten. Het TNB reist met zijn producties het land af, organiseert feestweken in plaatsen zonder theaterinfrastructuur en houdt jaarlijks een festival in Spa. Op het programma de klassieke mengeling van oud en nieuw in degelijke decors en een meestal traditionele regie.

Huisman heeft een zeer belangrijke rol gespeeld in het Franstalige theater: hij maakte werk van decentralisatie, introduceerde een heel repertoire (Brecht, Fo, Miller, e.a.) en een aantal grote regisseurs (Krejca, Gaskill, Fo, e.a.). Maar hij maakte, vertelt Jacques de Decker, ook veel onmogelijk: "Huisman had van het TNB een soort bolwerk gemaakt tegen het Jeune Théâtre. Theatermakers van die generatie konden er niet in, er was geen doorstroming mogelijk. Met de komst van Drouot als nieuwe directeur is dat grondig veranderd: voor het eerst konden ook mensen als Dezoteux en Sirieul er regisseren, dat betekende een kleine revolutie. Dit seizoen heeft Drouot ook de produktie *Le géomètre et le messager* van Isabelle Pousseur mogelijk gemaakt, misschien wel de meest interessante regisseur van de nieuwe lichte. Dat zijn totaal nieuwe initiatieven voor het TNB. Er is ook geen vast gezelschap meer. Drouot

heeft alles gezet op coproducties, o.a. via de 'Convention Théâtral Européen', waar ook het Schillertheater, Comédie St-Etienne, de KNS, de Haagse Comedie, e.a. bij betrokken zijn. Dat interesseerde Huisman niet: hij concentreerde alles op de introductie van toneel bij het grote publiek, de oude idee van populair theater."

Het Théâtre National torent hoog boven de andere gezelschappen. Qua subsidie, het krijgt 1/5de van alle toneelgelden, maar ook qua kwaliteit, al blijft het voor Vlaamse toeschouwers toch allemaal erg oubollig. Maar toch lang niet zo tanterig als het Théâtre du Parc: aan het eind van de negentiende eeuw het mekka voor creaties van het nieuwe repertoire (Ibsen, Maeterlick), is het intussen samen met zijn publiek ingedut voor klassiek repertoire in pralerige regie. Maar als je echt terug wil gaan naar de negentiende eeuw, moet je naar Comédie Claude Volter dat gespecialiseerd is in



'L'Etrange Mister Knight' (La Mandragore)

retro-stukken van Montherland, Guitry of Laelos. Liefhebbers van stijl Echt Antwerps Theater kunnen dan weer terecht in het prachtig gelegen Théâtre des Galeries: zuiver commercieel theater, plat entertainment, maar dan wel fors gesubsidieerd. Met af en toe een klassieker (cfr. het MMT) om de overheid gerust te stellen.

Het theateraanbod in deze sector van het Brusselse theater wordt geregeld door de smaak van de abonnees die tot hun dood om een gevarieerde portie entertainment vragen. Tot zolang zijn vormelijke of inhoudelijke vernieuwingen onbestaande.

## Uitgalming

Méér dan in het Vlaamse theater, is het Franstalige theater louter tekstueel. Men presenteert teksten zoals men het ooit aan het conservatorium geleerd heeft: dat betekent klassieke declamatie die zelfs in een meer realistische aanpak altijd vals en conventioneel klinkt. De eerste zorg van vele theaterdirecteurs is de samenstelling van het repertoire, met als het kan zoveel mogelijk creaties van buitenlandse stukken, en de ontdekking van eigen nieuw auteurs talent. Het Rideau de Bruxelles, sedert 1943 gehuisvest in het PSK, heeft in die branche een eigen positie verworven. Claude Etienne, al bijna vijftig jaar directeur, introduceert er o.a. Engelse, Duitse, Italiaanse, Russische auteurs (onlangs nog *Cerceau* van Slavkin) meestal in een vrij sobere regie met afgestudeerden van het Brusselse conservatorium. Wie op de hoogte wil blijven van het wereldrepertoire is op de Rideau aangewezen.

Ook tekstgericht, maar dan eerder op klassieke ook niet-dramatische literatuur, is Henri Ronse. Met zijn gezelschap, het Nouveau Théâtre de Belgique (NTB is de inversie van TNB) mikt hij op een sleutelpositie in de theaterwereld. Vorm en programma zijn dan ook altijd wat opgeblazen, vindt Quaghebeur: "Henri Ronse heeft de brede 100-jarige hiaten in de

artistieke ontwikkeling van de Brusselse burgerij duidelijk opgemerkt. Bij hem staan cultuur en literatuur voorop. Hij wil steeds tot een esthetisch geheel komen, met geraffineerd taalgebruik, geraffineerde decors en een overdadige regie. Dat is trouwens kenmerkend voor alles waar Ronse zich mee bezig houdt: dansen, schilderen, muziek, theater en literatuur worden door de heer des huizes samengebracht om aan de inwoners van een tanende wereld een oogstrelend en gevarieerd geheel te bieden." <sup>1</sup>

Als verre nazaten van het kamertheater uit de jaren vijftig zijn ook het Théâtre de Poche en Théâtre de l'Esprit Frappeur in de eerste plaats tekstueel gepreoccupeerd, maar dan met stukken die passen in hun wat minder autoriteitshorige maar theateresthetisch al bij al nog klassieke, visie op de wereld. Poche-directeur Domani maakt Brussel bekend met auteurs als Beckett, Adamov, Genet, Arrabal, Pinter, Handke en Lodewijk de Boer (zijn *Family-feuilleton* was hét kassucces). Hij had daarbij de gewoonte per jaar een stuk voor 18-plussers voor te behouden, kwestie van de kassa te doen rinkelen. Taboes vielen er echter na een tijdje niet meer op te ruimen, zodat zijn experimentele missie ook wat achterop geraakt is. Werk van dezelfde dramageneratie werd ook in de kelders van het Esprit Frappeur gecreëerd door Albert André L'Heureux (die vorig seizoen nog *Macbett* van Ionesco in de KVS regisseerde), naast veel aandacht voor eigen auteurs, o.a. René Kalisky.

## Les jeunes

Eind van de jaren zestig begon er iets te bewegen in het zelfgenoegzame Franstalige theatermilieu. De pas opgerichte scholen IAD (Institut des Arts de Diffusion) en Insas (Institut National Supérieur des Arts du Spectacle) leverden theatermakers af die op de hoogte waren van actuele theatervormen. Het Théâtre 140 van Jo Dekmine was een belangrijke schakel

in het toenmalige avant-garde theater: vergelijkbaar met de Mickerywerking kon men er totaal nieuwe, veel spannender theatervormen ontdekken. Een hele generatie theatermakers brak resoluut met de bestaande hopeloos verouderde structuren en ging een eigen weg, in kleine gezelschappen, in schamele omstandigheden. Het Jeune Théâtre was geboren.

Het Théâtre Laboratoire Vicinal van Flamand en Baal (Vlamingen vertellen er graag bij dat Brulin en Marijnen er werkten) was de voorloper van een zich snel ontwikkelend lichamelijke theater, geïnspireerd op de nieuwe acteetheorieën van Grotowski. Exploratie van het lichamelijke kunnen en van de scenografische mogelijkheden gingen er samen. Vanuit dit laboratorium lopen rechte lijnen naar le Plan K, de raffinaderij waar Flamand zijn activiteiten op de grens van verschillende kunstvormen verder zet, en zig zag lijntjes naar groepen als Duran-Ki, Opus, Banlieu, waar de theatrale ascese, in kwalitatief schommelend werk, gecontinueerd wordt. De theatrale avant-garde van de jaren zestig (gesitueerd tussen de uitersten Grotowski-Wilson) blijft in Brussel verder leven en beschikt met le Plan K over een respectabele vertegenwoordiger en een belangrijk plateau.

Een andere richting in het Jeune Théâtre - op termijn wellicht belangrijker voor het hele theaterveld - werd opgezet door Marc Liebens. Met Jean Lefébure stichtte hij in Sint-Gillis het Théâtre du Parvis en ondernam hij een poging de Brechtiaanse erfenis in het Franstalige theater te introduceren, een lijn die tot vandaag verder loopt in het zgn. 'Théâtre d'Action', vergelijkbaar met ons vormingstheater uit de jaren '70. Het project werd na enkele jaren stopgezet, maar Liebens gaat door met het Ensemble Théâtral Mobile, en betreft daarbij o.a. Jean-Marie Piemme en Michèle Fabien. Liebens neemt een cruciale positie in omdat hij het Franstalig toneel fundamenteel tracht te veranderen, los te wrikken uit zelfvoldane

V.l.n.r.: 'L'Etrange Mister Knight' (La Mandragore)

'La Chute' (TNB) — Foto D. Pierre

'Cerceau' (Rideau de Bruxelles) — Foto D. Pierre



conventionaliteit, en te doen aansluiten bij wat er in Frankrijk met regisseurs als Planchon, Chéreau, Vincent en in Duitsland met Peymann en Stein aan theatervernieuwing gebeurt. Liebens wil het theater beslist historische diepte geven, niet voor niets gaat hij tot driemaal toe in de clinch met de *Hamletmachine* van Heiner Müller, en vraagt hij via de auteur Louis Jouvet naar de eigen Waalse geschiedenis. Hij maakt van zijn mobiel theater - het klinkt als een manifest tegen het immobilisme van de Franse structuur - een consequente manier de positie van de intellectueel en de kunstenaar in de maatschappij in vraag gesteld wordt. Liebens kon een essentiële tussenschakel in het Franstalige theaterlandschap worden - tussen Groupov die hij in Brussel inviteert en het Théâtre National waarvoor hij als opvolger kandideert; het opheffen van de continue theateractiviteit van ETM is echter een zoveelste gemiste kans en metselt de muurvastheid van het Franse bestel nog verder toe.

Gelukkig heeft Liebens nog erfgenamen voor zijn kritische vorm van toneel. Philippe Sirieul met zijn gezelschap Théâtre du Crépuscule vertoont het meest verwantschap. Werkelijke professionalisering van alle aspecten van het theaterwerk staan voorop: acteren, regie, dramaturgie en scenografie lopen uit op nieuwe, eigenzinnige visies op bekend dramawerk. Dezoitoux met het Théâtre Élémentaire en Delval met zijn Groupe Animation Théâtre zitten ongeveer op hetzelfde theaterspoor. Samen richtten ze Théâtre Varia op (zie *Etcetera* 4, p. 42 e.v.), kregen hierdoor meer financiële middelen en een schitterend verbouwde zaal die ruimtelijk steeds anders georganiseerd kan worden. Ook Philippe Van Kessel van het Théâtre de l'Atelier St. Anne verruimde zijn mogelijkheden met een enorm tweede plateau: hij kan er grootschaliger verder bouwen aan zijn omgang met voor het Franstalige milieu vrij onbekende auteurs als Kroetz, Fassbinder, Strauß, e.a. Voor ons biedt dat telkens interessant vergelijkingsmateriaal.

Het Jeune Théâtre heeft zich met deze grotere structuren, via aankoop van gepaste gebouwen en vooral ook structurele subsidiëring sinds 1975 (met een aparte toelage en aparte commissie), gaandeweg versterkt en werd daarin bevestigd door de steun van de overheid. Dat betekent niet dat de 'jongere' theatergeneratie nu voorgoed binnen is: het vernieuwende theater beschikt alles samen over slechts ca. 15% van de toneelgelden, en daarin zitten nogal wat verschillen tussen b.v. een Varia (16 milj.) en de groep Balsamine van M. Wijckaert (4,2 milj.) of Groupov (2 milj., cijfers van '84). Echt nieuwe initiatieven, waarvoor de aparte subsidiëring van het Jeune Théâtre oorspronkelijk bedoeld was, moeten het trouwens met bedragen onder het miljoen stellen, en zijn daarin vergelijkbaar met onze projectsubsiëring. Het zijn dus maar

kruimels die de overheid over heeft voor de nieuwe impulsen van het theaterleven. En toch gaat van die kruimels nog steeds de meeste kracht uit. Zonder meer spelen de verschillende generaties van het Jeune Théâtre nog steeds de belangrijkste rol in het Franstalige landschap: wie in Brussel actueel theater wil meemaken blijft op Varia en co. aangewezen.

Maar schaalvergroting en rolbevestiging betekenen ook institutionalisering. In 1980 reeds signaleert F. Collin een stagnatie van het creatief werk ten voordele van doorzicht in de subsidie-systemen, ministerieel antichambren en dossierbehandelingswijze: "in de zeventiger jaren begon het theater met een produktie, vandaag met een dossier."<sup>2</sup> Het Jeune Théâtre is meer en meer een apart circuit gaan vormen, naast het grote repertoiretoneel, zonder enige invloed op de gangbare theatervormen, en zonder grote publieksverschuivingen te weeg te brengen. "Door gebrek aan geld," zegt Quaghebeur, "afwezigheid van coördinatie, en het uitblijven van een grondige verandering van het sociologische substraat, is het kritisch theater er niet in geslaagd een groot deel van het schouwburgpubliek mee te sleuren. Overigens blijft dat publiek verrukt over de aangeboden dramatische vormen die eigenlijk allang overjaars zijn als we ze vergelijken met wat elders in Europa de toon aangeeft."

Het gebrek aan dynamiek zorgt ervoor dat alles muurvast zit en iedereen tegen dezelfde budgettaire moeilijkheden aankijkt. De *rélevé* die van het Jeune Théâtre verwacht werd is dus uitgebleven. Men zit opnieuw in een impasse. J. de Decker: "begin jaren '80 kon men nog enigszins optimistisch zijn: jonge theatermakers konden zich vestigen, moesten niet meer projectmatig bestaan. Men kon vermoeden dat hun werk invloed zou hebben op andere gezelschappen. Vandaag zien we echter dat dat niet gebeurd is: het Jeune Théâtre is niet in staat zich te ontplooiën tot de werking van een groot gezelschap, brengt te weinig produkties om een massief verschijnsel te worden en bellet bovendien dat nieuwe initiatieven zich kunnen ontwikkelen. Dat heeft tot gevolg dat jongere theatermensen (b.v. I. Pousseur) zich nu in dezelfde situatie bevinden als hun voorgangers vóór vijftien jaar: de verschillende structuren hebben zich geconcentreerd rond een aantal regisseurs en liggen nu vast. Er is nog minder mobiliteit dan vroeger. Men is dus verplicht produkties op te zetten met vijf centiem of, zoals Thierry Salmon, naar het buitenland uit te wijken."

De theatersituatie in Brussel zit in een onbestemde patstelling. Die nog bemoeilijkt wordt door financiële problemen. Enerzijds door de houding van de stad die haar subsidie aan het theater wil afschaffen en daarin de provincie Brabant bijtreedt die al jaren nauwelijks iets voor theater over heeft. Anderzijds door de enorme schuldenberg die het Franstalige thea-

ter in de loop der jaren verzameld heeft, jaarlijks verder aanzwellend tot nu al zo'n 100 à 150 miljoen op een totaal jaarbudget van ca. 560 miljoen. Een wetswijziging moet het nu mogelijk maken om de deficiënte tijdig aan te pakken (de meeste gezelschappen beschikken over subsidiebeloften van vier jaar) en een economisch stringenter beleid te voeren. Via deze economische weg probeert men de subsidiestroom te kunnen herverdelen, kwalitatieve beoordelingen zijn immers nog steeds uit den boze.

Het Brussels theaterklimaat ziet er dus nogal druilerig uit. De status quo tussen de verschillende gezelschappen en de parallelle circuits blijft gehandhaafd, van wisselwerking en dynamiek is geen sprake. Ook receptief valt er minder te beleven: het valt op dat het Franstalige publiek beter de weg lijkt te vinden naar het Vlaamse receptief werk, en dat Théâtre 140 de laatste jaren een vast plateau voor de Kaai- produkties geworden is. De grote aantrekkingskracht van de Hallen en 140 lijkt toch wat geluwd. Met het terugschroeven van de receptieve activiteit van de Muntschouwburg - Mortier zorgde ervoor dat de Europese hoofdstad toch op zijn minst Stein, Grüber en Chéreau kon zien - en de verdere afkalving van het ook internationaal uiterst belangrijke werk van het Kaai-theater, lijkt het nu helemaal somber te worden. Maar dan is daar toch de kracht van de concentratie: in de opeengepakte hoop van krioelende produkties en projectjes kunnen telkens nieuwe dingen ontstaan. Die onverwachte ontmoetingen geven je de moed om verder te zoeken *Im Dicht der Städte*.

Luk Van den Dries

(1) Marc Quaghebeur, 'Le théâtre en Belgique francophone', IETM, Brussel, 1984.

(2) Françoise Collin, 'La révolution scénique et le Jeune Théâtre', Europalia 80.