

Rituelen en zelfbewustzijn

*De acteurs van Theater Stap zijn mentaal gehandicapt.
Met hun eerste produkties konden ze rekenen op een grote
publieke belangstelling. Of moeten we hier eerder spreken van voyeurisme?
Tuur Devens vindt in elk geval dat het publiek niet mag wegblijven.
Hij schetst de evolutie die Theater Stap de voorbije tien jaar doormaakte.
Van tableaux vivants naar echt acteerwerk, met Antigone als keerpunt.*

Theater Stap bestaat op dit ogenblik uit 18 acteurs en actrices. Allen zijn ze mentaal gehandicapt. In 1995 is het tien jaar geleden dat Theater Stap voor het eerst met een produktie op de scène kwam. Bezielend artistiek leider van deze toneelgroep met mentaal gehandicapten was tot voor kort Erik Wouters. In een lezing in 1992 stelde hij zich de vraag of hij vóór de oprichting van Theater Stap een dergelijk soort toneel geen exhibitionisme zou genoemd hebben, of voyeurisme, of 'levend poppentheater'. Hij zou er voor de Stap-tijd geen antwoord op gevonden hebben, maar weet nu wel beter. Toch blijft de vraag voor mij een relevante vraag. Voor Erik Wouters is de vraag een retorische vraag geworden. Ook voor vele andere mensen is de vraag reeds beantwoord, maar dan in de andere richting dan het antwoord van Erik Wouters: de publieke belangstelling voor produkties van Theater Stap is afgenomen. Ook programmatoren hebben er na de eerste jaren moeite mee. *Medea* is twaalf keer gespeeld. De speellijst van de laatste produktie, *Bal Masqué*, bevat welgeteld elf voorstellingen, de twee première-avonden en een schoolvoorstelling inbegrepen. Was het in de eerste jaren van het bestaan dan inderdaad geen vorm van eens kijken hoe die mongooltjes vertederen (maar zoiets zeg je natuurlijk niet!)? Kun je het theater met mentaal gehandicapten inderdaad niet bestempelen als 'levend poppentheater'? Want weten deze mensen op de scène intellectueel über-

haupt wel wat ze spelen? Worden ze gewoon niet theatraal ingezet om ontroering op te wekken? Die indruk wordt zelfs versterkt door het feit dat op de laatste edities van het Poppenfestival van Dommelhof-Neerpelt er steeds een première was van Theater Stap, en dat Dommelhof ook coproducent is van een aantal produkties.

Ook de Raad van Advies voor Nederlandstalige Dramatische Kunst had het er moeilijk mee. Valt zoiets als Theater Stap wel onder het theaterdecreet, want zijn de acteurs en actrices van Stap wel professioneel? De Raad wist er eigenlijk geen raad mee, en adviseerde de minister voor dit weliswaar interessante experiment elders het noodzakelijke geld te halen. In 1993 kwam er via Theater niets, in 1994 was er een nominatum van 4,3 miljoen Bfr via de Administratie Kunst, naast een subsidie van Dienst Jeugdwerk. Het toont aan dat de overheid het er moeilijk mee heeft om Theater Stap als volwaardig theater te erkennen.

Theater Stap zelf heeft anders altijd gesteld dat professioneel theatermaken de hoofdzaak is en dat 'dat met mentaal gehandicapten gebeurt is een gegeven, maar niet de bestaansreden' zo zei Erik Wouters nog in een interview, voor hij omwille van privé-redenen en echt niet omwille van artistieke redenen ontslag nam als artistiek leider. Ook het ontstaan van Stap geeft aan dat het artistieke primeert. Een aantal mensen uit de artistie-

ke sector, waaronder de componist Flor Verschuere, zag in 1983 in De Warande van Turnhout een voorstelling van Théâtre de l'Oiseau Mouche, een Franse theatergroep die professioneel met mentaal gehandicapte acteurs werkt. Zij raakten geënthousiasmeerd en dankzij de nodige faciliteiten vanuit De Warande kon in 1985 Theater Stap worden opgericht, de eerste theatergroep in Vlaanderen met mentaal gehandicapte acteurs.

Theater Stap ziet theater niet als therapie voor de gehandicaptten. Dat aspect kan er natuurlijk bijkomen, maar het is niet de hoofdbedoeling. Theater wordt ook niet gezien als een of ander psychodrama, dat tot taak heeft de wereld van de gehandicaptten te analyseren en voor te schotelen aan de anderen. Theater houdt voor hen artistieke bedoelingen in, theater als theater primeert. In die zin is er ook een duidelijke selectie van de spelers. Het zijn mensen met aanleg, inlevingsvermogen, expressie, zelfstandigheid, mimiek enz. Theater is voor deze gehandicaptten heel belangrijk. In de realiteit zijn zij min of meer afhankelijk van anderen, in het theater hebben de mentaal gehandicaptten ons iets te bieden. Zij geven hun kijk op de wereld en stralen een gevoel van 'ik ben iets!' uit.

Als proloog tot het échte theatergebeuren is er in 1985 de presentatie van een workshopproduktie, met daarin elementen die we vaak zullen terugzien bij Stap-Produkties: nl. de belangrijke rol van muziek, de aandacht voor visualisering en scènes die uit de ervarings- en leefwereld van de gehandicaptten voortkomen. De volgende jaren komen er produkties uit, waarin die ervaringen steeds gegroepeerd worden rond één thema, zoals *Stap speelt Stap* (86-87). Het belang van rituelen in het dagelijks leven van de gehandicaptten wordt hier getoond. De band tussen dergelijke rituelen en het theater *an sich* treedt in de volgende produkties steeds sterker naar voren. *Tussenbeide* (87-89) is een confrontatie van hun wereld met de 'schone' danswereld van de validen, en krijgt internationaal succes in Parijs en Berlijn. 'United Artists' uit 1987 is een remake van de vorige voorstelling, maar nu is de inbreng van de muzikanten veel groter. In '89 verhuist Stap naar het landgoed De Brem in Oud-Turnhout. Men start een theateratelier waarin de mentaal gehandicapte acteurs onder begeleiding van een artistieke en pedagogische staf



constant op zoektocht gaan naar een authentieke expressie. In '89 is er in Turnhout i.s.m. De Warande een Europees festival voor theater door mentaal gehandicapten met voorstellingen en lezingen uit verschillende landen. Stap noemt het 'een forum van artistieke bevruchting'. In 89-90 volgt *Code*, over de groei van de mentaal gehandicapte naar volwassenheid. De *rites de passage* vormen de basis voor het spel, dat geësthetiseerd wordt.

Al die voorstellingen tonen de mentaal gehandicapte aan de anderen, laten zien dat ze ook iets kunnen, geven een inkijk in hun leefwereld met rituelen. De stukken zijn opgebouwd rond thema's uit die leefwereld en zijn gegroeid vanuit improvisaties. Het zijn stukken over echte menselijke wezens. Men wil het stigma van mentaal gehandicapten als arme wezentjes die altijd zo zielig glimlachen, te niet doen. Zonder echter in een agitproptheater of in een vorm van vormingstheater te vervallen. De belangrijkste vormgevingselementen zijn de muzikaliteit, de visualisering, en het trage tempo. Die zien we ook terug bij de volgende produktie *Antigone*, maar volgens mij vormt deze produktie uit 1991 vooral een belangrijke wending in de evolutie van Stap. 1991 is ook een belangrijk jaar voor Stap, omdat het atelier dan erkend wordt als dagcentrum door het Ministerie van Welzijn en Gezin. Deze erkenning zorgt dat de groep kan blijven bestaan.

Antigone

In de versie van Theater Stap staat Antigone voor de mentaal gehandicapte acteurs. Nu brengen zij niet vanuit improvisaties over zichzelf hun problematiek op de scène, nu hebben ze vanuit een theaterstuk thema's naar zichzelf toe geïmpersonaliseerd, nl. de groei naar eigen bewustzijn, naar een eigen wil, een zelfstandig optreden. In die zin wordt de liefde tussen Haimon en Antigone uitvoeriger en intenser behandeld: de liefde tussen twee gehandicapten, waar een valide volwassene moeite mee heeft. Zo staat Kreoon ook symbool voor de ouder, die zijn kind een eigen weg moet laten inslaan, voor de ouder die zijn macht eigenlijk niet kan én niet wil afstaan om het kind onafhankelijkheid te geven. Die extra-dimensie van Theater Stap wordt nog versterkt door het feit dat de tekst zéér sterk gereduceerd is tot

een paar essentiële zinnestukjes en klanken. De rationele redeneringen en de emotionele evocaties, de spanningen die door Sophocles' tekst worden opgeroepen en verwoord, zijn voor het merendeel, ook letterlijk, verbeeld. In een traag, maar sterk esthetiserend spel worden de spanningen tussen Kreoon en Antigone opgebouwd, wordt het dilemma van Ismene getoond, wordt de liefde tussen Haimon en Antigone tegelijkertijd als een liefde voor de eigen vrijheid geïmpersonaliseerd. Ook in de muziek stel je die tweespalt vast: de koperblazermuziek van Kreoons gevolg staat tegenover de vrije muzikale, euforische uitingen van de gehandicapten. Het decor bestaat uit een aantal open en met gaas doorzichtige driehoeken, die het diepte-effect sterk accentueren en de problematiek als het ware aan de aardse realiteit onttrekken. Het gebruik van poppen ont-individualiseert het thema, en versterkt de theatrale magie.

Antigone is in eerste instantie theater om theater, met een dramatische spanningsboog, en zo, en pas in een diepere laag staat het symbool voor de gehandicaptenproblematiek.

Rituelen

Na het zware werk van *Antigone* wilde men iets grappigs, iets lichtvoetigs. Wanneer is iets nu grappig? Als er wat mis gaat bij zaken die heel serieus zijn. Een begrafenis is zo'n serieuze zaak, dus als daar iets mis gaat, Toch gaat deze *Tango* (1992) verder dan het afzakken van een broek of het verdwijnen van het lijk, of elkaar verleiden op de koffietafel. Waar in vorige produkties het belang van rituelen werd onderstreept, wordt in deze voorstelling ook met rituelen gelachen.

Rituelen zijn voor mentaal gehandicapten nog belangrijker dan voor de gewone mens. Zij geven een houvast, een referentiekader, een vorm van zekerheid. In *Tango* zijn de rituelen soms heel traag, dan weer bruusk als in een bezwende magische dans. Erik Wouters legde dat gegeven uit in een interview. Tevens verklaarde hij ook zijn artistieke keuze om met mentaal gehandicapten theater te maken: 'De kracht van de Stap-spelers zit 'm juist in het belang dat zij aan rituelen hechten, ook in de meest banale, dagelijkse dingen. Een kop thee drinken is een ritueel. En dat is natuurlijk gedroomd materiaal om theater mee te

maken. Daar kom je nooit toe met een valide acteur. Dat belang hechten aan rituelen is ook een van de redenen waarom ik met hen absoluut theater wil maken. Wat mijzelf boeit in het theater is de essentie ervan. Waarom wil ik per se theater maken, en waarom doe ik geen andere dingen. Wat is theater? In de tien jaar dat ik met hen werk, is er geen antwoord op die vraag gekomen, maar is de vraag zelf duidelijker geworden. Omdat zij zo elementair en essentieel met het medium omgaan. Wat maakt theater theater, en dan kom je eigenlijk bij rituelen terecht. Wat vroeger het zondags naar de mis gaan was, dat vind ik nu terug in theater. Dat heeft zijn eigen rituelen, dat heeft zijn eigen geborgenheid.'

Stap wilde met *Tango* ook een voorstelling maken over verlangens, over de wilde dromen waar iedereen mee rondloopt en waarvan je weet dat je ze niet kunt vervullen. En waarmee je moet leren leven. Stap-spelers zijn daar blijkbaar heel expliciet mee bezig. Een acteur vertelde bijna elke dag dat hij soldaat wou worden, terwijl hij heel goed wist dat zo iets niet kon. Dergelijke concrete verlangens werden het beeldend materiaal, dat dan daarna in een theatrale vorm werd gegoten. Een actrice laat wel een kwartier lang telkens weer zand door haar vingers glijden, achter een scherm van sneeuwvlokken. Op de voorgrond zie je de verlangens in tableaux vivants geïmpersonaliseerd, maar zij zit daar constant zo. Een indringend beeld.

Filmregisseur Frans Buyens zag *Tango*. Dat resulteerde in de film *Tango tango* (94). Op de set in de maanden mei en juni '93 gaven de mentaal gehandicapten duidelijk blijk van professionalisme door steeds opnieuw heel geconcentreerd bezig te zijn. Over het gebrek aan samenwerking bij de montage tussen de filmmakers en Stap zelf, is Erik Wouters teleurgesteld. Er was afgesproken dat de montage zou gebeuren op basis van het gecomponeerde muziekwerk van Flor Verschueren, maar het proces is net andersom gebeurd, met eerst een filmische montage en dan de muziek er tegenaan geplakt. Het is een kleurrijke en lange aaneenrijging geworden van bijwijlen circusachtige scènes rond die dromen. De film bevat een 20-tal scènes meer dan de theaterversie. Mij stoorde de gesproken inleiding van Frans Buyens, waarin hij expliciet de kijker er toe aanspoort om voorbij de beelden iets van zichzelf terug

te vinden. Een theatervoorstelling van mentaal gehandicapten heeft hem zozeer aangegrepen dat hij er een film over moest maken. De film is geen registratie, maar het resultaat van een eigen visie en concept. De inleiding is een nadrukkelijke oproep om de ander in zichzelf te ontdekken. 'Waarom zou een toeschouwer niet het recht nemen zijn eigen dromen te dromen' klinkt het nogal pathetisch. De film werd vertoond op het festival van Berlijn en behaalde op het filmfestival van Bergamo de derde prijs.

Acteren

Ondertussen is er ook nog een andere productie tot stand gekomen, n.l. *MAW, Met Andere Woorden* (1993), deze keer niet in een regie van Erik Wouters, maar van Marc Bryssinck. De extra dimensie die het acteren van mentaal gehandicapten aan de twee vorige producties gaf, dat dieper gaande fluidum, miste ik in deze creatie. Centrale thema's zijn de vervlaking die door de T.V. in de hand gewerkt wordt en de moeilijkheid om (daardoor) keuzes te maken. Er volgen een aantal losse scènes na elkaar, zoals je krijgt met zappen. Maar echt flitsend is het niet. Hoewel de visuele vormgeving en aankleding van de spelers vaak guttig is, overstijgt de voorstelling nauwelijks het niveau van een zeer verzorgde bonte avond. Het is een aaneenrijging van nummertjes opvoeren, grappig, soms spitsvondig, maar vaak doorzichtig. De voorstelling verkrampst in zijn eigen vernislaagje. Toch is deze productie weer een stap verder in de evolutie sinds *Antigone*: de acteurs en actrices acteren steeds meer.

In *Medea* (94, in regie van Erik Wouters) komt het acteren heel sterk naar voren. Zes Mensen brengen nu samen met twee valide acteurs een bewerking van *Medea* van Euripides, herwerkt naar de hamvraag wat de relatie is tussen theater en realiteit. Met twee Jasons, en twee Medea's. De acteur/regisseur staat op en gaat naar de zes gehandicapte acteurs en actrices die in een kring staan. Hij legt de personages uit, Jason, Medea, de twee kinderen, de prinses en de min. Hij geeft regie-aanwijzingen, maar wordt weggehaald door een actrice, die Medea zal spelen, en hem als Jason in één zin haar bedenkingen en bezwaren zegt. Het wordt niet alleen het verhaal van Medea die in haar wraak op Jason haar kinderen ver-

moordt, het is ook het verhaal van een regisseur die als Jason denkt alles in handen te hebben en het wel even zal regelen en vastleggen. De valide Medea stelt dat in vraag, letterlijk met woorden, maar ook in haar stiltes. Herhaaldelijk staat ze tegenover de mindervalide Medea, als in een spiegel, maar ook als een confrontatie met zichzelf. Daartegenover geeft de valide Jason/regisseur vaak zijn minder valide personage aanwijzingen, slechts met een blik in de ogen. Ze ontwijken elkaar, en als tegen het einde, na de moord op de kinderen door de twee Medea's, de mindervalide Jason een 'neen' uitschreeuwt, snauwt de regisseur-Jason hem toe dat hij de rol van Jason die alles naar zijn hand zet, verder moet spelen. De kracht ontbreekt hem echter. Als enige blijft de min die het steeds gezellig probeerde te houden, over met haar verdriet.

Zoals in *Antigone* wordt ook hier de gehandicaptenproblematiek gesublimeerd in een theatraal gegeven, maar het acteren an sich staat in de focus. Wat maakt hun acteren anders dan het zgn. gewone acteren? Volgens Erik Wouters is dat de hier-en-nu-beleving. 'Het is het hier en het nu. In tegenstelling tot de gewone gemiddelde mens, zijn deze mentaal gehandicapten in staat om in het hier en nu bezig te zijn. Als Nancy koffie drinkt, dan drinkt ze koffie, punt. Als ze op het einde als de min verdriet heeft om de dood van de kinderen, dan is dat verdriet echt. Ze spelen geen rol, ze zijn het dan ook, theaterrealiteit is voor hen dan echte realiteit. En dat is een kwaliteit, waarvan een valide acteur, zoals ik, vaak alleen maar kan dromen. Laat bijvoorbeeld in 'Tango' die scène van Nadine met dat hoopje zand door een valide acteur doen, dan is het nep. Op de generale repetitie van een stuk verving een valide medewerker, een heel goede acteur, een zieke speler. Die man deed dat perfect, maar toch ontbrak er iets aan. Namelijk de manier waarop zij, de mindervaliden, met het medium omgaan. Voor hen is het iets sacraals, ja, bijna iets heiligs.'

En daarmee zitten we weer bij de rituelen. Vandaaruit is het een kleine stap naar de mythen. *Bal Masqué* ging eind oktober 94 in première met een scenario en regie van Marc Bryssinck. Het is een mythisch verhaal van de mens die hoopt door het dragen van een masker zijn noodlot te ontlopen. Twee geliefden zetten hun masker echter af. Ze worden door de

rechtbank tot de verdrinkingsdood veroordeeld. De zondvloed komt en treft alle mensen, maar na de regen is er zonneschijn. 'De allerlaatste scène omarmt de sterfelijke mens in zijn schoonheid en kwetsbaarheid', zo staat in de perstekst te lezen. De maatschappelijke boodschap ligt er voor mij echter te dik bovenop. Deze creatie bevat een aantal mooie beelden en spitsvondigheden, maar is, in vergelijking met de vorige producties en ondanks de mooie theoretische bedoelingen over de groeiende onverdraagzaamheid tegenover het onbekende, te anekdotisch, te eendimensioneel. Qua inhoud en concept, zitten we weer bij de beginjaren van Stap. Maar, de spelers krijgen de kans om te acteren, en dat doen ze met overtuiging! Je ziet duidelijk dat ze weten dat ze spelen.

Van mooi gevisualiseerde bewegende tableaux vivants is er in die tien jaar een vooruitgang geweest naar ook een echt acteren. In die zin is Theater Stap inderdaad geen levend poppentheater, maar ik denk dat er na tien jaar naar andere inhouden en concepten gezocht moet worden. Een zware uitdaging voor een nieuwe artistieke leider (tot nu toe, eind oktober, nog niet gevonden) Een nieuw festival voor theaters met mentaal gehandicapten zou misschien ook een nieuw forum van artistieke bevruchting en inventiviteit kunnen zijn. Al was het maar om de media, en daarmee ook de programmatoren en toeschouwers, wakker te schudden. Het sensationele en sentimentele voyeurisme van het publiek is weg. Maar daarom zou het publiek niet mogen weg blijven. Er wordt nu geacteerd, maar wat nu? Stap mag zichzelf niet gaan herhalen. Want dat zou jammer zijn in het Vlaamse theaterlandschap, waarin Stap slechts de enige groep is die met mentaal gehandicapten theater maakt. Een monopoliepositie heeft zijn voordelen, maar kan na een tijd ook fnuikend werken. Wie weet welke stimulansen er zouden zijn als er nog zo'n gezelschap zou bestaan?

Tuur Devens