



Annie Declerck in gesprek met Hans Magnus Enzensberger (1980)

ontwikkelen, trok die generatie van de jaren '80 met hun hier gemaakte voorstellingen op internationale tournee.

De circulatie was belangrijk in alle richtingen. Sommige Amerikaanse artiesten b.v. verwierven hier bij ons hun credits en gingen daarna terug naar de States. *Einstein on the beach* van Bob Wilson was onbetekenend in Amerika voor het naar Europa kwam. Hetzelfde kan je zeggen over The Wooster Group. Het viel mij op als ik interviews deed met belangrijke artiesten als John Cage, Merce Cunningham, Alan Ginsberg of William Burroughs: in Europa waren zij cultfiguren terwijl ze in Amerika heel bescheiden wat lezingen gaven aan diverse faculteiten.

Alles is veel gestructureerder en professioneler geworden; de communicatie is beter, er zijn scholen, enz. Als je vroeger iets wou doen moest je daar geweldig veel in investeren. Vandaag is het makkelijker geworden, maar je komt op een enorme, verzadigde markt terecht waar het misschien niet meer zo duidelijk is welke vragen je moet stellen en hoe je ze moet beantwoorden. Vandaag zijn er minder grote lijnen; elke voorstelling heeft haar eigen werking. Fenomenen zoals b.v. vroeger het Living Theater wist je direct te plaatsen in de theatergeschiedenis; vandaag is het landschap veel meer versnipperd.

We introduceerden groepen in Vlaanderen door ze op de televisie te tonen, soms ook door als tussenpersoon op te treden om hun voorstellingen hier te organiseren, b.v. met een

hele mooie voorstelling van het Bread and Puppet Theatre die ik gezien had op Jack Langs festival in Nancy - nog zo'n initiatief dat uit het studententheater is voortgekomen. Over Grotowski's *Acropolis* sprak ik met Rudi van Vlaanderen; dank zij onze tussenkomst heeft Rudi hen naar Vlaanderen gehaald; we hebben die voorstelling toen volledig geregistreerd.

Jo Dekmine van Théâtre 140 heeft heel vroeg internationaal werk uitgenodigd en daarin een initiërende rol gespeeld. Wat later kwam dan de generatie van Hugo De Greef. Soms merk je pas na jaren, in de opstapeling van het materiaal, wie echt belangrijk zijn geweest: mensen als Tone Brulin, Rudi Van Vlaanderen, Walter Tillemans...

Door dat internationale verkeer zijn b.v. Amerikaanse groepen automatisch deel gaan uitmaken van het landschap hier. De communicatie verliep vlotter en vlotter, ook dank zij wat je in de tijdschriften kon lezen. De theater-scène voedde zich aan die theatertijdschriften, b.v. inzake scenografie. De impact van Theater Heute b.v. op de vroege lichten van het RITCS is enorm geweest.

### Archief

In de loop der jaren hebben wij met ons documentatiewerk een uitgebreid theaterarchief opgebouwd. Het filmen van theaterproducties is niet vanzelfsprekend: de ruimte van een scène en een beeldscherm hebben weinig met mekaar te maken. De sfeer van een theateropvoering - licht, tijd, ruimte, omgeving - kan

je niet reconstrueren. Ik citeer vaak Jean-Luc Godard om een verontschuldiging te vinden voor het verraad van de registratie: 'ce n'est pas une image juste, c'est juste une image'.

Sommige producties stellen specifieke problemen wanneer je ze filmt. *Bernadette* van Arne Sierens en Alain Platel is zo een voorbeeld. We hebben mooie beelden gemaakt van de bewegingen tussen die scooters, maar alle gesproken scènes hebben een natuurlijke slordigheid en een nonchalance die niet werken op televisie. Ik had vroeger reeds die ervaring gehad met die specifieke speelstijl van Jan Decorte: in beeld gebracht leek dat amateuristisch, totaal uit zijn verband gerukt. Terwijl het werk van Decorte echt een keerpunt is in onze recente theatergeschiedenis; hij heeft enorme verschuivingen veroorzaakt, zeker in de speelstijl.

Het lijkt wel alsof dat soort beelden zich niet laat manipuleren en uiteindelijk is het dat toch wat wij doen: beelden manipuleren naar een ander medium toe, manipuleren met goede bedoelingen. Fragmenten die niet overkomen op het scherm, tonen wij niet.

Met Carlos Tindemans had ik geweldige discussies over hoe je theater in beeld moet brengen. Carlos vond dat je theater gewoon moet registreren met een vast kader en zonder de minste subjectiviteit. Mijn argument is dan dat je in een theaterzaal toch ook 'subjectief' zit te kijken.

Cameraman Willy Cornette heeft een belangrijke rol gespeeld in het aanleggen van het archief. Hij heeft een taal gevonden bij het opnemen van fragmenten door een geweldige feeling voor spanning en timing. De opnamen zijn subjectief, maar tot nog toe levert dat de meest overtuigende resultaten op. Hij was zelf zeer betrokken bij het theater en was medeoprichter van Theater 61 in Vilvoorde, waar men de namen terugvindt van Bert Verminnen, Charles Cornette, François Beukelaers.

Als ik vandaag een uitzending over een kunstenaar maak en in dat materiaal van vroeger begin te zoeken, merk ik hoe indrukwekkend en rijk dat archief is. Toen b.v. Franz Marijnen in de kvs begon, hebben we al die oude fragmenten opgedoken van zijn Amerikaanse groep Camera Obscura, enz. Dan zie je stilaan het oeuvre van iemand verschijnen. Over sommige onderwerpen en personen hebben we heel veel materiaal. Ons Claus- en ons Fabre-archief hebben een enorme waarde. Van Nederlandse groepen als Centrum, het Werkteater, Studio en Baal hebben wij wellicht meer materiaal dan de Nederlanders zelf. Er zijn ook 'captaties': volledige registraties van toneelvoorstellingen met drie camera's.

De openbare omroep heeft in het verleden een grote voorsprong opgebouwd. De com-