

In de ban van de grens

GROOT TONEEL. TEKSTEN OVER JEUGDTHEATER

Een decennium na *Klein Verzet* (1989) en *Klein Geschut* (1992) verscheen er opnieuw een essaybundel over jeugdtheater in Vlaanderen. Theaterwetenschapper Els Van Steenberghe vroeg aan een aantal mensen om vanuit hun eigen invalshoek een tekst te schrijven over (één van) de begrippen 'grens', 'jeugdtheater' en 'kindbeeld'. Dankzij de steun van Canon Cultuurcel en Provincie Oost-Vlaanderen kon het boek mooi uitgegeven worden bij Bebuquin. Alleen al voor de prachtige kinderportretten van Hans Op de Beeck zou je *Groot Toneel* moeten kopen. De achtentwintig close-upfoto's van kinderen die zich met gesloten ogen inbeelden iemand anders te zijn of zich op een andere plek te bevinden, zijn even intrigerend als Hans Op de Beecks maquettes, video's en sculpturale installaties. Met bedrieglijke eenvoud en zeer veel oog voor detail slaagt deze beeldende kunstenaar er telkens opnieuw in om het kijken zelf op de proef te stellen. Kijken als herinneringsarbeid, het verlies van de ervaring in de herhaling: Op de Beecks geliefkoosde thema's zijn ook in deze foto's aan de orde. Doordat de geportretteerde kinderen niet terugkijken, zoals in het klassieke portret, wordt de kijker zich veel bewuster van de paradox van het kijken. Details op de 'gesloten' gezichten voeren je mee naar een wereld achter de huid. De wereld van de droom, het verlangen, de herinnering. De portretfoto's geven je even de illusie dat je met de kinderen mee kan kijken naar de wereld die zij zich inbeelden, om dan te beseffen dat hun wereld – zo je die al even gezien mocht hebben – al snel plaats moet ruimen voor je eigen droombeelden. Na het bekijken van de achtentwintig kinderportretten besef je dat je niet alleen achtentwintig beelden van kinderen gezien hebt, maar vooral je eigen kindbeeld.

Een verzameling persoonlijke aanzetten

Het is spijtig dat niemand de portretten van Hans Op de Beeck geconfronteerd heeft met de vele varianten op de stelling dat jeugdtheater 'vanuit het kind' gemaakt wordt. Want als 'kijken vanuit het kind' al zo moeilijk is, hoe gaat het dan met 'maken vanuit het kind'? De vraag/stelling duikt op in meerdere bijdragen, maar ofwel stelt de auteur de vraag niet luid genoeg ofwel slaagt hij er niet in om het gangbare, ambigue discours te overstijgen. De confrontatie van de jeugdtheaterpraktijk met de blik van 'buitenstaander' Hans Op de Beeck had de nodige zuurstof kunnen bieden voor een kritisch essay, maar die kans werd niet benut. Hetzelfde geldt voor de bijdrage van 'buitenstaander' Willem Elias, die ingaat op verschillende visies over de positie van het kind in de huidige samenleving. Ook hier heeft niemand de aangebrachte theoretische bouwstenen gebruikt als basis voor een praktijkgerichte reflectie over hedendaags jeugdtheater. Elias heeft zelf wel gepro-

beerd om de link te leggen met de rol van kunst en jeugdtheater, maar je kan alleen maar vaststellen dat hij het jeugdtheater niet kent en dat hij deze taak dus beter aan iemand anders had overgelaten. Door alle bijdragen op hetzelfde moment te verzamelen, zonder bijkomende redactionele impulsen, wordt veel potentiële reflectie niet aangeboord. Op die manier schiet de bundel ook voorbij aan zijn doel om de interactie tussen theorie en praktijk te bevorderen. Gelukkig zijn er auteurs als Marianne Van Kerkhoven en Gerhard Verfaillie, die met een grote vanzelfsprekendheid theorie en praktijk met elkaar verweven in hun teksten. Maar niet iedereen slaagt daarin.

Het feit dat de auteurs de opdracht kregen om 'vanuit hun gekoesterde invalshoek, vanuit hun taal' te schrijven, is tegelijk de sterkte en de zwakte van het boek. De waaier van invalshoeken en taalregisters is een onmiskenbaar pluspunt. Er zijn overzichtsteksten en focusteksten, sterk geëngageerde bijdragen met inspirerende en uitdagende standpunten van mensen die met hun twee benen in een bepaalde praktijk staan of gestaan hebben (Gerhard Verfaillie over kunsteducatie in het onderwijs, Roel Verniers over de positie van de recensent en het gesubsidieerde theater in een vercommercialiseerde samenleving) en teksten van gefascineerd of kritisch observerende 'bezoekers'. Marianne Van Kerkhoven verbindt een beschrijving van het kunsteducatieve project Art Basics for Children met een reflectie over de paradoxen die in elke goede (kunst)opvoeding aanwezig zijn: overdracht en ervaring, vastleggen en openlaten, model en ontwikkeling. Wie vertrouwd is met het werk van Marianne Van Kerkhoven, herkent de paradox tussen theorie en praktijk die haar ook met betrekking tot het artistieke werk nauw aan het hart ligt. Katleen Van Langendonck knoopt aan bij haar fascinatie voor allerlei vormen van zintuiglijk theater dat zich buiten de klassieke theaterzaal afspeelt. Zij vergelijkt drie jeugdtheatervoorstellingen/installaties met twee parcours uit het volwassenencircuit, aan de hand van vier steeds terugkerende motieven: het huis, de toeschouwer als bezoeker/wandelaar/reiziger, de zintuigen, het spel. De reflectie die je van een wetenschappelijke onderzoeker verwacht, blijft hier achterwege. De creatieve tekstopbouw van de bijdragen van Stefaan Vandelacluze (over theatereducatie in de vrije tijd) en Wouter Hillaert (een impressie op basis van 25 jeugdtheatervoorstellingen uit het seizoen 2002-2003) kan niet verhelen dat ook zij niet veel meer doen dan enkele vaststellingen op een rijtje zetten. Bovendien hindert hun creatieve taalgebruik soms het zicht op wat ze willen zeggen, zodat hun boodschap alleen door insiders kan begrepen worden. Vooral in de slotparagraaf van Stefaan Vandelacluze, waar hij een aandachtspunt voor het beleid inzake kunsteducatie formuleert, is dat erg spijtig.



Foto Hans Op de Beeck

In de bijdrage van Els Van Steenberghe over het repertoire van het jeugdtheater raakt de inhoud helemaal ondergesneeuwd onder de eindeloos volgehouden metaforiek. Om het even zelf met een beeld te zeggen: aan het lezen van deze tekst houd je een indigestie over zonder dat je weet wat je gegeten hebt.

Een kritische eindredactie had de waarde van deze bundel aanzienlijk kunnen verhogen, zowel wat betreft taal- en tikfouten als in functie van een goed evenwicht tussen creatieve schriftuur en heldere inhoud.

Grensvervagingen?

In het discours over jeugdtheater is de grens met het theater voor volwassenen altijd een *hot item* geweest. In *Klein Verzet* (1989) stond de vraag centraal of de kunstenaar in het jeugdtheater het recht had om zijn eigen artistieke behoeften als uitgangspunt te nemen, dan wel of hij een pedagogisch verantwoord standpunt moest innemen en dus op de eerste plaats moest rekening houden met 'de behoeften van het kind'. Drie jaar later, in *Klein Geschut* (1992) was de discussie beslecht in het voordeel van de autonomie van de kunstenaar. Kunstenaars als Guy Cassiers en Eva Bal kozen er wel voor om naast deze 'autonome projecten' ook projecten en voorstellingen mét kinderen en jongeren te maken.

Tom Rummens, Karel Van Haesendonck en Mieke Versyp openen hun bijdrage – die het boek merkwaardig genoeg afsluit – met een korte historische schets van de laatste twee decennia jeugdtheater. Halverwege de jaren '80 ontstond de aspiratie dat 'goed jeugdtheater altijd een *grenservaring* moet zijn. Of, anders gezegd, dat goed jeugdtheater de grens tussen wat voor *volwassenen* en wat voor *kinderen* is vanzelf doet vervagen, en zich moeiteloos tot beide publieken kan verhouden.' (p.185) De drie auteurs maken melding van de zoektocht naar vernieuwende initiatieven en jonge makers eind jaren '90 en de institutionele vernieuwingen zoals jongerenkunstencentra en dito festivals, om uiteindelijk stil te staan bij de indruk die zij kregen na gesprekken met kunstenaars en artistieke leiders die al dan niet permanent actief zijn in het jeugdtheater: 'Nu het jeugdtheater "geprofessionaliseerd" en "geconsolideerd" is, nu het zijn eigen festivals en coryfeeën heeft verworven, lijkt het of het zich niet langer meer als "jeugdtheater" wenst te onderscheiden.' (p.187) Exit dus het 'jeugdtheater' als aparte categorie? Neen, zo blijkt. Ten eerste is er een verschil tussen discours en praktijk. In de praktijk blijken de meeste makers immers wél op een of andere manier rekening te houden met het jonge publiek, maar men benadrukt dat dat geen artistieke toegevingen inhoudt. Kunstenaars hebben vooral schrik voor een 'minderwaardige' perceptie. Ten tweede: op organisatorisch en institutioneel niveau wordt de tweespalt almaar groter. 'Het jeugdcircuit heeft niet alleen zijn eigen huizen, maar beschikt ook over zijn eigen colloquia, festivals en jury's. Slechts weinig voorstellingen maken ook deel uit van het "reguliere" circuit. (...) Het jeugdtheater groeit meer en meer uit tot een apart, zelfregulerend veld, dat volgens interne normen functioneert. (...) Makers switchen graag en veel tussen de twee circuits. Beleidsmakers, programmatoren en zelfs dramaturgen blijven – bewust of noodgedwongen – binnen hun eigen veld. De artistieke praktijk en de institutionele realiteit blijken steeds verder uit elkaar te drijven.' (pp.195-196)

Ook de openingstekst van *Groot Toneel* heeft 'de grens' als onderwerp. Els Van Steenberghe en Bea Migom gaan echter veel kritieklozer mee in het discours dat al geruime tijd *bon ton* is in het jeugdtheater. Aan de hand van zes 'grensvervagingen' schetsen ze de tendensen en spelers op het jeugdtheaterterrein. 'Dit wordt een rondleiding in een landschap

met bruisende grenzen en een lauw binnenland. Zo oogt het jeugdtheaterlandschap van vandaag. Gonzend aan de rand, sloom in het binnenland. De gezelschappen vertoeven (nog te) wisselend aan de rand of in het binnenland, afhankelijk van hun creaties.' (p.11) De beeldspraak is niet altijd bevorderlijk voor een heldere communicatie. Geen enkel gezelschap of productie wordt bij naam genoemd als het over dat 'sloome binnenland' gaat. Verder lijdt de tekst sterk aan *namedropping*, waarbij vooral de spelers die het langst in het veld actief zijn het best bedeed worden. De conclusie – onder de titel 'Grensbevestigende grensvervaging' – ontwijkt handig de artistiek-organisatorische dualiteit waarvan Rummens, Van Haesendonck en Versyp melding maken: 'Alle grensoverwoekerende bewegingen bewijzen het. Het bespelen van grenzen is vruchtbaar voor de "begrensdheid", of beter nog, voor de te koesteren specificiteit van dit veld.' (p.35)

Ondanks de terechte nadruk die hier gelegd wordt op het belang van allerlei soorten 'grensoverschrijdingen' markeert deze inleiding – en het hele boek – heel duidelijk de grens tussen wie wel en wie niet tot 'dit veld' behoort. Onder 'Grensvervaging 3: Kunst Zonder Grenzen' maken Els Van Steenberghe en Bea Migom kort melding van dansvoorstellingen, locatieprojecten, sociaal-artistieke projecten en 'multicultureel theater'. De voorstellingen die genoemd worden staan telkens op naam van een organisatie die zich duidelijk tot het jeugdtheaterveld bekennt. Het boek gaat volledig voorbij aan alle ontwikkelingen en initiatieven op vlak van muziektheater voor en/of door kinderen gedurende het voorbije decennium. Geen enkele bijdrage onderzoekt de ontwikkelingen op vlak van dans of multimedia voor en/of door kinderen. *Groot Toneel* heeft zich – onbewust? – ingeschreven in de institutionele lijn van *Klein Verzet* en *Klein Geschut*. De jeugdtheatermakers van toen hebben een plaats verworven in het theaterlandschap; de kinderkunstencentra die men toen zo graag wou oprichten, zijn er gekomen en hebben een onmiskenbare dynamiek veroorzaakt. Het is niet meer dan normaal dat zij in grote mate in dit boek figureren, maar *Groot Toneel* is al te zeer een spiegel van het informele netwerk dat er in de loop der jaren tussen hen ontstaan is.

Vercommercialiseerde wereld

De voornaamste grens die er in dit boek wordt overgestoken is die tussen het artistieke en het educatieve. Maar liefst drie van de tien bijdragen hebben kunsteducatie als onderwerp. Dat ligt in de lijn van de debatten over publieksparticipatie, maar het moet gezegd dat het jeugdtheater van meet af aan beseft heeft dat je de autonomie van de kunstenaar niet kan vrijwaren als je het publiek niet vertrouwd maakt met hedendaagse artistieke benaderingswijzen en productieprocessen.

Een grens die in haast alle bijdragen ter sprake komt, is die met het commerciële theater. Niemand gaat echt in op dit onderwerp, maar men is het er blijkbaar wel over eens dat deze grens *niet* moet overgestoken worden. Als iemand al eens meent dat die grens toch minstens verkend moet worden, dan is het om sterker te staan als gesubsidieerde sector of vanuit de bekommernis om een brede groep van kinderen en jongeren in het gesubsidieerde jeugdtheater te blijven verwelkomen. Gerhard Verfaillie formuleert dat op de meest uitdagende manier. 'Als het jeugdtheater al een belangrijke evolutie gekend heeft het afgelopen decennium, dan is het deze doos van Pandora: het kind in de volwassene als norm voor almaar mooiere voorstellingen. Ik betwijfel of deze profilering wel zo gunstig is. Immers, én door het sociaal verspreide concept "jeugdigheid" én door de nadrukkelijke negatie van het jeugdtheater an sich, heeft vooral het commerciële circuit beslag weten te leg-



Foto Hans Op de Beeck

gen op de kinder- en jongerenwereld.' (p.131) Uit wat volgt is echter niet duidelijk welke veranderingen Verfaillie wenselijk acht. 'De K3's (en anderen), musicals en pretparken voorzien kinderen enkel van bevestigende antwoorden in plaats van open (en dus bevrijdende) vragen. Het punt is inderdaad allang niet meer of de discussie over jeugd- versus volwassenentheater moet gaan, zelfs niet langer over de tegenstelling theater versus non-theater, het punt is de kloof tussen de voorstelling en de jonge toeschouwer. En precies die jonge toeschouwers hebben recht op hun confrontatie met het betere jeugdtheater omdat de makers ervan hen vragen stellen, vaak, veel en scherp.' (pp. 131-132)

Je leest het ook elders: het betere, gesubsidieerde jeugdtheater stelt vragen. Welke vragen? En hoe? Dat onderzoek leverde enkele nog altijd lezenswaardige teksten van Erwin Jans en An-Marie Lambrechts op in *Klein Geschut*. In meerdere bijdragen in *Groot Toneel* wordt gesteld dat het kind vandaag deel uitmaakt van een vercommercialiseerde en gemediatiseerde cultuur, dat de bevoogding van het kind nog nooit zo groot is geweest, maar dat die nu eerder verloopt via de markt dan via de ouders. Nergens wordt de vraag gesteld hoe jeugdtheatermakers met deze vaststellingen omgaan in hun werk. Het beeld dat Wouter Hillaert schetst op basis van de jeugdtheatervoorstellingen die hij zag in het seizoen 2002-2003 is niet bepaald fraai. 'De oude ideologieën zijn nu gewoon wat meer verdoken geraakt en des te meer aan de macht. Zeker in die sprookjes-in-de-mix die zich uitgeven voor nieuw en origineel en fris. (...) Op straat mag de revolutie dan al vijfendertig jaar gemaakt zijn, maar op het podium zie ik alleen maar vrouwenobjecten en patroonrollen van twee eeuwen geleden.' (p.166) 'Alles is mooi en vormelijk. De aha-erlebnis wordt een ooooh-ervaring.' (p.167) In dezelfde richting gaat de uitspraak van Marc Verstappen (Villanella) over de 'vertrutting' in het jeugdtheater. 'Het huidige jeugdtheater veroorzaakt geen rimpelingen meer, noch op artistiek vlak, noch op inhoudelijk vlak, noch op maatschappelijk vlak. (...) Iedereen doet keurig zijn werk.' (p.14) In een zeldzame kritische zin stellen Van Steenberghe en Migom: 'Veel gezelschappen spelen op veilig om te kunnen overleven, om de culturele programmatoren en de scholen te kunnen bekoren.' (p.15)

Het institutionele kader heeft zeker impact op het artistieke werk, maar is er niet méér aan de hand? Wordt er in het jeugdtheater gewoon niet té veel 'vanuit het kind' (in de volwassene) gecreëerd? Als we de verschillen tussen kinderen en volwassenen negeren, zien we dan niet over het hoofd dat kinderen een ander referentiekader hebben dan wij? Dat heeft consequenties voor de omgang met feiten uit het verleden, zoals Rummens, Vanhaesebroeck en Versyp terecht opmerken, maar ook voor artistieke vormen die appelleren op 'afstand', zoals ironie. En in welke mate is de gemediatiseerde en gecommmercialiseerde wereld al binnengedrongen in het kindbeeld van theatermakers die kinderen voorstellen als mondige wezens wier leefwereld niet verder reikt dan die van het gezin en de televisie? Waarom wordt er zo weinig jeugdtheater gemaakt vanuit de behoefte om de eigen fascinaties en bekommernissen te delen met kinderen en jongeren? Jeugdtheater maken 'vanuit het kind' heeft soms verdacht veel weg van zelfcensuur. 'Bijzonder goeie voorstellingen zijn het allemaal, maar ze beperken onze eigen leefwereld tot een problematische relatie met onze ouders-behouders', laat Wouter Hillaert zijn kindpersonage zeggen. 'Brammetje mag met dat soort van maatschappelijke huisdramatiek dan wel een louterende spiegel voor zijn neus krijgen, maar misschien wil hij gewoon eindelijk eens een venster! Een venster op de wijde wereld van vandaag!' (p.172)

Wat zien de kinderen?

In haar Annie M.G. Schmidtlezing van 4 juni 2003 zegt auteur Anne Provoost: 'We dachten, het zit hem in de blik, het ligt er maar aan hoe je naar kinderen kijkt, maar we zagen over het hoofd dat kinderen ook naar ons kijken.' 'Wat zien ze dan?', vraagt ze zich af. In *Groot Toneel* mis ik deze vraagstelling. Wat zien kinderen en jongeren op het podium? En daarbuiten? Is er voldoende wrijving tussen de wereld op het podium en daarbuiten? Anne Provoost: 'Onderbelichting van de twijfel, gecombineerd met materiële overdaad, leidt tot een wereldbeeld van de toverstok: het geloof dat je met wilskracht de factoren die tegenzitten kunt bezweren, en dat je met strategisch inzicht en doorzettingsvermogen zo goed als alles kunt bereiken. Onze kinderen zijn massaal gedisneyficeerd. Ze geloven in de maakbaarheid van het leven en zijn ervan overtuigd dat mislukking zwakte is. Goede intenties volstaan al, goede looks zijn een bonus, goedheid een eigenschap die je hebt en behoudt – net als slechtheid, overigens.' Anne Provoost pleit niet voor een terugkeer naar de probleembeelden van de jaren '70, maar – als auteur – voor het inzetten van taal en verhaal om verwarring te zaaien. 'Diffuusheid is ons enige wapen tegen de zekerheden die het bestel en de televisiestations ons toeschreeuwen. (...) Elk personage heeft zijn waarheid, die van de lezer kan er nog wel bovenop.'

Het jeugdtheater van eind jaren '80 en begin jaren '90 speelde een voortrekkersrol in het 'op zijn kop zetten' van de taal. Men was het erover eens dat het onderscheid tussen theater voor volwassenen en theater voor kinderen zich op de eerste plaats kenmerkte door 'minder taal'. In plaats van dit 'minder' als een verlies te beschouwen, werd de taal juist op al zijn mogelijkheden onderzocht. Taal werd onttrokken aan de greep van representatie en logica; taal werd 'gepoëtiseerd' door middel van associaties, klank, ritme, spel. De keuze voor een 'taal van intensiteiten' veeleer dan een 'taal van representaties' beperkte zich al gauw niet meer tot de taal als één van de theatermiddelen, maar zette zich door in de volledige 'theatertaal', ook buiten het jeugdtheater. Aanvankelijk hing dit artistieke onderzoek van de taal nauw samen met een maatschappelijk engagement: de 'symbolische', wetmatige taalorde werd vervangen door een 'semiotische' taalorde, die een potentieel aan verandering herbergt. Niet toevallig was het *Kaspar*-gegeven een erg geliefd thema in het jeugdtheater. Hoe het verder liep, weten we intussen wel. De vorm werd soms een doel op zich en kinderen zijn niet zo'n onbeschreven blad als we graag willen geloven. Anno 2004 zijn we meer dan een decennium verder en stellen we vast dat kinderen volledig meetellen... als consument.

Hoe worden de theatermiddelen in het begin van dit millennium ingezet als antwoord op de vercommercialiseerde wereld met zijn gedisneyficeerde mensbeeld, waarin we allen –en niet alleen de kinderen– leven? Representeert het theater deze wereld en dit mensbeeld, of sticht het verwarring? Zijn de (jeugd)theatermakers die het gesubsidieerde theater verdedigen tegen 'de commerciële sector', begaan met deze problematiek? Is het een teken aan de wand dat er in *Groot Toneel* geen stevige analyses van het artistieke werk van het laatste decennium opgenomen zijn? ●

Els Van Steenberghe (red.), *Groot Toneel. Teksten over jeugdtheater*, Bebuquin, Antwerpen, 2002, 208 pp., 15 euro.

De tekstfragmenten van Anne Provoost werden geciteerd uit de tekst *En dan nu het slechte nieuws. Het kind als antagonist*, die ze schreef ter gelegenheid van de Annie M.G. Schmidtlezing van 4 juni 2003. U vindt de volledige tekst op www.anneprovoost.com.