

Nancy Delhalle

# Het landschap aan de overkant

**Etcetera vroeg Nancy Delhalle, onderzoekster aan de Luikse universiteit, de meest opvallende tendensen in het hedendaagse theaterlandschap over de taalgrens te duiden. Eén brandpunt blijkt er niet te zijn. Maar het *cruisen* langsheen Brusselse theatertjes en collectieven, sociaal-politieke drijfveren en herwonnen utopieën wordt er niet minder boeiend om.**

Op het einde van de jaren negentig is, zowel in Franstalig België als elders, een nieuwe generatie theatermakers opgestaan die de scène wilde veroveren. En dat werd een harde confrontatie: na het beëindigen van de opleiding moeten de nieuwkomers namelijk eerst de middelen vinden om zich staande te kunnen houden in een theaterwereld die gebukt gaat onder een reusachtig aanbod aan voorstellingen. De regisseurs, spelers en schrijvers die vandaag rond de veertig zijn en al verschillende voorstellingen op hun actief hebben, lijken zich moeilijk een eigen plek te kunnen veroveren. Blijkbaar is het niet zo gemakkelijk om de juiste omstandigheden te vinden om hun werk te ontwikkelen. Sommigen onder hen, zoals Charlie Degotte of Frédéric Dusenne, dragen al de geuzennaam 'ouwe jeugd'. Om subsidies los te krijgen voor hun zoveelste creatie zijn ze verplicht om steeds opnieuw dezelfde stappen te ondernemen als de nieuwkomers. Ze moeten bij verschillende huizen tegelijk aankloppen om over coproducties te onderhandelen. Dit onzekere zwerversbestaan, dat beginnende en ervaren kunstenaars door elkaar hutselt, creëert de impressie van een wervelwind aan theaterpraktijken – een evolutie die haar wortels heeft in de jaren tachtig en sterk in de hand werd gewerkt door de programmatie van enkele theaters zoals LL, La Balsamine en Océan Nord. Maar als gevolg daarvan is het niet meer duidelijk of we nu te maken hebben met een debuut, een tweede stap in een onderzoeksproject, of met een creatie als sluitstuk van een langdurige ontwikkeling. De productieomstandigheden hebben daarbij zodanige gevolgen voor het theaterlandschap dat ze de mogelijkheid van een serieuze artistieke praktijk ernstig lijken te beknotten. Een artistiek parcours ontwikkelen vraagt om werk- en presentatieruimtes, maar vergt vooral ook tijd. De regelmatige, verplichte wedloop om subsidies en de beperkte mogelijkheden om te reizen buiten Brussel putten de voorstellingen snel uit, met als gevolg dat ze vaak al na enkele avonden 'sterven'. Welke andere uitweg rest er dan nog, tenzij iets nieuws te beginnen produceren?

In dit klimaat hebben veel theatermakers uit de jaren negentig een werkwijze aangenomen die drastisch verschilt van die van hun voorgangers. Regisseurs als Marc Liebens, Philippe Sireuil, Philippe van Kessel en Martine Wijckaert, die het theater van de jaren zeventig diepgaand hebben vernieuwd, hebben in de eerste plaats het werk van de acteur fundamenteel gewijzigd. Daarnaast hebben ze ontmoetingen gezocht met schrijvers die ze in België

introduceerden: Liebens heeft ons het theater van Jean Louvet leren kennen en Sireuil steunde de pen van Jean-Marie Piemme. Veel kunstenaars die in de jaren negentig debuteerden, zoals Virginie Thirion, Laurence Vielle, Jean-Christophe Lauwers, Layla Nabusi, Isabelle Bats en Philippe Blasband, zijn tegelijk schrijver, regisseur, artistiek leider en zelfs acteur. Het traditionele hiërarchiemodel van de verschillende functies in de podiumkunsten is eraan voor de moeite.

Bij deze makers uit de jaren negentig valt over het algemeen het belang op dat ze toekennen aan de theatertekst. Ze beschouwen de tekst niet louter als één van de materialen waaruit een theatervoorstelling is opgebouwd. Uitgeverij 'Les éditions Lansman' heeft de publicatie van veel van deze nieuwe teksten mogelijk gemaakt. Hoewel het aantal heropvoeringen beperkt blijft, verleent Lansman op die manier toch een zekere

duurzaamheid aan stukken die het soms moeten stellen met een korte voorstellingenreeks.

Het gemengde statuut van auteur, acteur en regisseur van het eigen project biedt de makers een grotere bewegingsvrijheid. Zo geeft Virginie Thirion met *Manon-45kg-7000m<sup>2</sup>* of *Zéphira. Les pieds dans la poussière* vrijmoedig vorm aan haar eigen schriftuur, waarin ze het zonder pathos en met de nodige ironie kan hebben over de moeilijkheid om een vrouw te zijn in de hedendaagse samenleving.

## Voorhoedegevechten

Maar deze nieuwe rol van polyvalente theaterkunstenaar bood ook een boeiend antwoord op de traditionele hegemonie van de regisseur. In het geval van Transquiquennal mondde dat uit in de vorming van een collectief dat duidelijk een breuk betekende in de heersende theaterpraktijk.

Wanneer Bernard Breuse en Pierre Sartenaer in 1989 het gezelschap Transquiquennal oprichten, willen ze in de eerste plaats komaf maken met de theaterleer zoals die door het Brusselse conservatorium wordt verspreid. Ze weigeren de rol te spelen van de acteur die enkel een vertolker is, in dienst van een theatertraditie. Ze stichten dus een gezelschap, dat al snel wordt aangevuld met Stéphane Olivier, en ze nemen collectief het takenpakket op zich dat de creatie van een voorstelling met zich meebrengt. In de loop der jaren sluiten nog andere kunstenaars zich bij het gezelschap aan. Intussen heeft Transquiquennal al meer dan dertig voorstellingen op zijn actief staan. Belangrijk waren de ontmoetingen onderweg met auteurs als Philippe Blasband (voor *La lettre des chats, Jef, Une chose intime*), Eugène Savitzkaya (*La femme et l'artiste, Est*) of Rudi Bekaert (*Ah oui ça alors là, Enfin bref*). Maar ook opmerkelijk is hun collectieve schrijven (*100 ways to disappear and live free, Chômage, En d'autres termes, Zugzwang* - voor een bespreking van deze twee laatste voorstellingen, zie pagina 46 van dit nummer, nvdv). Als acteur-schepers, kiezen de medewerkers van Transquiquennal meestal voor een kale scenografie waarin kostuums en accessoires vaak afwezig zijn. Hun afstandelijke speelstijl herinnert de toeschouwer eraan dat hij in het theater is en dat de spelers op de scène vertellen, nadenken en experimenteren. Om elke theatrale illusie uit de weg te gaan, wordt er meestal gespeeld in een frontale opstelling op de scène,

waarbij de spelers zich vaak rechtstreeks tot het publiek wenden. De gebaren, bewegingen en de manier waarop het woord wordt genomen, worden slechts schetsmatig uitgewerkt. De spelers bewandelen de subtiele grens tussen een tekstvoordracht en een voorstelling die de sporen van improvisatie in zich blijft dragen. Door deze brute en onaffe kant toe te laten en zelfs op te zoeken, biedt het gezelschap een tegengewicht voor de alomtegenwoordige esthetiserende kijkstukken. Het is ook niet toevallig dat Transquinnennal een samenwerkingsverband aangaat met het Vlaamse gezelschap Dito'Dito, met wie ze hun artistieke gevoeligheid delen.

Maar deze weigering om te esthetiseren betekent hoegenaamd niet dat het vormelijke aspect niet meespeelt in hun producties. Integendeel, het onderzoek dat Transquinnennal voert, situeert zich steeds tegelijk op een inhoudelijk én vormelijk vlak. Of het nu op een kritische manier sociale gedragingen onder de loep neemt (*Ah oui ça alors là, Chômage*), of de stilte of het autobiografische onderzoekt (*En d'autres termes*), iedere keer experimenteert het gezelschap met verschillende communicatievormen.

### Theater met sociale prioriteiten

Veel kunstenaars streven naar een integratie van het theater in het sociale veld. Dit verlangen om uit de ivoren toren van een narcistische kunstbenadering te breken vertaalt zich op verschillende manieren, gaande van onderzoek naar een 'volkstheater' tot de ontwikkeling van een politiek theater. Voor structuren zoals Océan Nord of Les Tanneurs betekent dat eerst en vooral dat ze zich verankeren in de wijk waar hun theater zich bevindt. Ze hopen zo de lokale bevolking de zaal in te krijgen. Om dit doel te bereiken organiseren ze ateliers die liefhebbers en professionelen met elkaar in contact brengen. Théâtre Océan Nord, sinds 1996 ingeplant in een verarmde wijk met een grote immigrantenbevolking in Schaarbeek en geleid door

Isabelle Pousseur, wil op zoek gaan naar een ontmoeting met het 'reële'. Daarmee geeft ze in enigszins omfloerste termen de breuk aan tussen het theater en het sociale veld. Voor de ploeg en de regisseur houdt dit in eerste instantie een confrontatie in met sociologische mechanismen die de verschillende vormen van het lokale leven beheersen, meer bepaald die van groepen jongeren in een volkswijk. Die ervaring wordt nadien omgezet in verschillende schrijfateliers, en die monden op hun beurt uit in de voorstellingen van regisseur Pousseur. (*Médée* van Heiner Müller, *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas* van Kertész). Zo zorgt het Théâtre Océan Nord voor een kruisbestuiving tussen de praktijk van Pousseur, de projecten van jonge groepen die er onderdak krijgen, en de voorstellingen die ontspruiten aan de liefhebbersateliers.

Maar de confrontaties die door deze aanpak ontstaan, gebeuren niet zonder dat ze fundamentele vragen oproepen. Vragen die te maken hebben met kennis van theatercodes en met esthetische vaardigheden die deel uitmaken van een culturele bagage. Het vormonderzoek, de omkering van theatercodes en het citaat zijn bijvoorbeeld basiselementen in het hedendaagse theater, en dat roept onmiddellijk vragen op omtrent de toegankelijkheid van dergelijk theater voor een publiek dat grotendeels verstoken blijft van die specifieke culturele vaardigheden.

Deze problematiek speelde in het achterhoofd van Axel de Boosér, Claude Fafchamps en Maggy Jacot, toen ze in 1998 de Compagnie Arsenic oprichtten. Zij stelden als vertrekpunt een paar fundamentele vragen in verband met de functie van het theater binnen de gemeenschap. Dat had zo zijn consequenties voor de creatie en de verspreiding van hun voorstellingen. Vermits toegankelijkheid centraal stond in hun werking, besloten ze theater te brengen waar het nauwelijks doordringt: buiten de grote stedelijke centra. Bij gebrek

### Jean-Louis Colinet, artistiek directeur Théâtre National

Theater heeft het vandaag niet makkelijk om zich staande te houden. Er bestaat een sterke tendens in de media om nieuwsgierigheid, interesse en intelligentie te ondermijnen. Een tendens die mensen naar plat entertainment leidt, naar complete vrijblijvendheid, die hen afstompt en iedere afwijkende vorm van vrijetijdsbesteding naar de marginaliteit verwijst. Nochtans is het theater, net als andere kunst disciplines, heel belangrijk als ontmoetingsplek, voor de ontwikkeling van het collectieve, voor debat, reflectie en ontdekking. In kunst wordt de wereld weergegeven, het is een publieke uitnodiging tot communicatie. Als je kijkt naar Franstalig België, zie je dat bijvoorbeeld bij makers zoals Jacques Delcuvellerie, die een theater ontwikkelt dat geankerd is in de wereld.

Natuurlijk is dat in enige mate een elitaire onderneming. In het Théâtre de la Place in Luik heb ik steeds voorstellingen geprogrammeerd die een heel groot publiek aanspreken. Maar niet door kritikloos aan hun verwachtingen te beantwoorden. Integendeel, ik

heb altijd geprobeerd om met hen het plezier te delen van de ontdekking. Dat elitaire zit niet in sociale categorieën of intellectuele drempels, zoals de populistische stemmingmakerij verkondigt. Mijn uitnodiging richt zich wel degelijk tot een zeer grote groep van de bevolking. Maar door bepaalde maatschappelijke evoluties, zoals de immer groeiende macht van de massamedia, heeft het theater wel terrein verloren. Voor mij heeft het theater duidelijk een sociaal aspect. Het moet de smaak voor het culturele in een samenleving aanscherpen. Niet om zijn publieksbereik te vergroten, of om toegankelijker te zijn, maar omdat de samenleving zelf – de school, de media, de familie – steeds minder tijd neemt om die taak in te vullen.

Concreet betekent dit de wil om een ontdekkingstheater te ontwikkelen: een theater dat de geest opent voor de wereld. Dat is een opdracht die het onderscheid tussen klassiek en hedendaags overstijgt. Het heeft geen

zinn om een onderscheid te maken tussen repertoire en creaties. Er bestaan evengoed hedendaagse klassiekers als oninteressante hedendaagse voorstellingen. En in dat laatste geval heb ik het over theater dat zich opsluit in zijn artistieke expressie, dat de wereld uitsluit. Een theatermaker die over zijn oeuvre praat zonder te spreken over de gemeenschap of de context waarin hij opereert, maar zich alleen puur filosofische vragen stelt, mist zijn punt. Een actueel theater belicht de wereld van vandaag vanuit artistiek oogpunt. Dat kan evengoed met klassieke teksten. Shakespeare spreekt over culturele verschillen, in *Tartuffe* wordt het probleem van religieuze hypocrisie geduid, Tsjechov praat over het ontstaan van nieuwe samenlevingsmodellen die de oude in verdrukking brengen. Het gaat om een openheid naar de wereld toe, die daarom niet noodzakelijk militant is, al kan dat in sommige gevallen ook wel werken. Maar ik zou mijn project eerder als 'humanistisch' omschrijven.

aan een sociaal divers publiek – een streefdoel dat al zoveel theaterlijke mislukkingen heeft opgeleverd – wilden ze een zo groot mogelijk publiek bereiken. Het herzien van de klassieke productievoorzwaarden was daarvoor onontbeerlijk. Anderzijds wilden ze ook niets inboeten aan artistieke kwaliteit, wat ook de locatie en de sociale context van de voorstelling was. Beeldend kunstenaar Maggy Jacot ontwierp daarom een volledig moduleerbare ruimte die 200 personen kan ontvangen en die komaf maakt met elke connotatie met traditionele theaterzalen. Met deze tent op wielen schuimde het gezelschap de Belgische straten af. Overal waar ze hun tent opsloegen, probeerden ze contact te zoeken met de lokale gemeenschappen. Hun ambitie: het creëren van een stuk dat, aangepast aan de beschikbare middelen, het midden houdt tussen een sensibiliseringsactie en een project met de bewoners waarin die samen met de acteurs op de scène zouden spelen. Het gaat bij Arsenic niet om het herkauwen van één of ander commune-ideaal, ook al speelt de onderlinge relatie tussen de drie stichters mee in ieder aspect van hun voorstellingen. Elkeen heeft zijn eigen competentie (Claude Fafchamp zorgt voor de productie, Maggy Jacot voor de scenografie en Axel de Booséré voor de regie). Hun aandacht voor de vereisten van een volktheater toont zich zowel in hun tekstkeuze als in hun vormtaal.

Naast grand guignol (*Une soirée sans histoire*) en cabaret (*Chez Marie Bastringue*), is Arsenic ook gevoelig voor de vormtaal van het expressionisme, film en cartoons. Maar de vormelijke rijkdom van hun voorstellingen beantwoordt ook aan een meer pedagogisch doel. Het Arsenic-trio erkent dat in hun werk toegankelijke vormen samengaan met elementen die ook een beroep op de culturele vaardigheid van de toeschouwer: voor hen is dat een manier om meerdere deuren naar eenzelfde voorstelling te openen.

Voor hun laatste voorstelling, *Eclats d'Harms*, kozen ze uit de teksten van de Rus Daniël Charms fragmenten die een alternatief kunnen bieden voor het tragische, een soort positief tegengewicht dat perfect binnen hun project van het volktheater past. Het resultaat is een fragmentarisch geheel, dat wordt vertaald in een decor van kapotte spiegels en ondersteund door een cabaretteske sfeer. De acteurs spelen voortdurend leentjebuurt bij de krankzinnigheid, maar dan wel van een gecontroleerde soort, terwijl het ritme en de veelheid aan beelden nooit de echte bedoeling van de voorstelling maskeren: het aanreiken van een optimistische voetnoot bij de absurditeit van het leven.

### Op zoek naar een politieke invulling

Zigzaggend tussen een hang naar realisme (die zich vooral laat gevoelen in de 'liefhebbersateliers'), het gevaar om te ontsporen in een zeker exotisme door het 'werkelijk geleefde' op de scène te zetten, en de noodzaak om voorstellingen te maken die toegankelijk zijn voor een groot publiek, timmeren de sociaal gedreven kunstenaars aan een eigen weg die hun persoonlijke artistieke activiteit tracht te verzoenen met hun ideologische en politieke bekommernissen.

Zo'n onderzoek voert Lorent Wanson al sinds enkele jaren. Naast zijn keuze voor de repertoireteksten die hij encenseert (*En attendant Godot* van Beckett, *Un ennemi du peuple* van Ibsen, *Faut pas payer!* van Dario Fo, en *Vers les étoiles* van Andreïev) dwingt zijn bezorgdheid omtrent een triomferend kapitalisme hem tot zeer persoonlijke stappen. We herinneren ons zijn *Sainte-Jeanne des Abattoirs* van

Brecht, waarin de acteurs het socio-economische landschap van de Borinage opmeetten door onder meer in de rijen van stempelaars mensen op te gaan zoeken en een aftastende dialoog met hen aan te gaan. De repetities voor de voorstelling waren trouwens open; Wanson hoopte dat de mensen die door zijn acteurs waren aangesproken zich daardoor nog meer bij de voorstelling zouden betrekken voelen.

Dit project zou in 2000 een radicalere vorm krijgen in *Les ambassadeurs de l'ombre*. Hier gaat het niet langer om een uitwisseling met potentiële toeschouwers die betrokken en bewust worden gemaakt. De voorstelling werd mee gemaakt door mensen die voor hun levensonderhoud aangewezen zijn op de steun van het ocmw en verenigingen voor de vierde wereld. Professionele en niet professionele acteurs staan samen op de planken in deze voorstelling, maar het hele verhaal is opgebouwd vanuit de leefwereld en de getuigenissen van deze bewoners van de vierde wereld. Voor deze productie zocht Wanson een jaar lang de stemlozen op. De samenwerking tussen hen en de professionele kunstenaars mondde uit in een wonderlijke voorstelling waarin niet alleen de stemlozen plots een waardig 'sociaal statuut' kregen door op de planken te staan. Ze bevatte ook echte hoogtepunten van 'volkscultuur', zonder evenwel te vervallen in het illustratieve of het imaginaire. De overtuigingen van de regisseur brachten hem ertoe theater te maken met een bewustmakende boodschap – in dit geval de onderdrukking door een sociaal systeem en het onrecht aangedaan aan het deel van de bevolking dat in de schaduw en in de stilte leeft. Maar Wanson neigt jammer genoeg vaak naar een té gemakkelijke leesbaarheid, en hij maakt zich daarbij af en toe schuldig aan mythologisering. Wanneer hij bijvoorbeeld een moment van harmonie creëert tussen zaal en scène door het publiek in koor 'La java bleue' te laten zingen, is iedere kritische benadering van deze volkscultuur ver weg.

De utopie blijft de constante horizon in het theater van Wanson, die zich de erfenis van Brecht toeëigent – diens didactische missie inbegrepen. Het motief van de bewustwording blijft bij hem alomtegenwoordig. Hij balanceert als een koorddanser tussen zijn krachtige sociale en politieke vraagstellingen, die elk van zijn voorstellingen een duidelijk engagement meegeven, en een artistieke vormtaal die vooral ter verduidelijking wordt ingezet. En ook al komt hij vormelijk vindingrijk uit de hoek, een esthetisch onderzoek laat hij toch over aan het 'burgerlijk' theater.

Dat is ongetwijfeld waarom *Trous/Rupe/Gaten* (*quand nous n'étions pas alignés*), gecreëerd in februari 2005, zich inschrijft in een traditie van interventietheater. De voorstelling, gemaakt met Kroatische vluchtelingen, zigeuners en asielzoekers, geeft een stand van zaken in het hedendaagse ex-Joegoslavië door het woord te geven aan deze 'stemlozen'. Hij doet dat echter zonder rekening te houden met de historische en socio-politieke processen die gelinkt zijn aan die regio. Met als resultaat: een voorstelling die gebukt gaat onder een nogal hol klinkend universalisme.

Met zijn laatste voorstelling, *Maria de Buenos-Aires*, een opera van Astor Piazzola op een tekst van de Argentijnse dichter Horacio Ferrer, gecreëerd op het festival van Mons in maart, plaatst Wanson de muziek centraal. De tango wordt hier metafoor voor de stad, die tevens haar incarnatie vindt in het hoofdpersonage Maria, maagd en prostituee tegelijk, pijnlijk en krachtig icoon van het verval van een

samenleving en van een verdrukte cultuur. Maar de tango en Maria staan ook voor een transcendente beweging, een beeld in rood en zwart, van ellende en mogelijke bevrijding. Hoewel muziek altijd aanwezig is in het werk van Wanson, wordt ze hier de drijvende kracht in de voorstelling. De regisseur voegt hier een dimensie toe aan zijn overwegend rationele theater. De zintuiglijkheid wordt bevrijd en de tangomuziek, op de scène gespeeld door het Ensemble Musiques Nouvelles, ontketent een nostalgie en een bedwelming die de scènebeelden nog versterken. Er gaat echter ook een koppige kracht uit van deze muziek, die daarmee kadert in Wansons pogingen tot een hernieuwde mythologiserende – sinds enkele jaren een sleutelbegrip in zijn werk. Dit theater van de aanklacht is immers ook een theater van de rehabilitatie. Door symbolen en kunst wordt de verloren utopie van een rechtvaardige en broederlijke wereld geherwaardeerd. Maar in zijn utopisch verlangen slaagt Wanson er niet in zich te ontdoen van een zekere politieke nostalgie.

Het is precies van deze nostalgie dat Groupov zich wél bevrijd heeft, hoewel rehabilitatie door middel van symbolen en kunst ook hier de kern vormt, niet in het minst in de voorstelling *Rwanda 94*. Het Luikse collectief, dat volgend seizoen zijn 25<sup>e</sup> verjaardag viert, zag het licht als een alternatieve theatergroep in het begin van de jaren tachtig, een periode die volledig in het teken stond van het reproduceren van het bestaande erfgoed. De leden van de groep (waaronder Francine Landrain en François Sikivie), geleid door Jacques Delcuvellerie, gaan de roots van het acteurslichaam verkennen: ze gaan op zoek naar een ongekende wijsheid en naar de restanten van een beschaving die niets meer uitvindt. De eerste 'evenementen' die hieruit voortvloeiën dragen nog de sporen van de performances van de jaren zeventig (Fluxus, Gina Paine,...) en vooral van Grotowsky.

Groupov omzeilt daarbij de valkuilen van een steriel estheticisme. De groep gaat in tegen de stroming waarin utopieën niet meer in staat zijn de revolutie te kanaliseren, en formuleert opnieuw de noodzaak om een discours over de wereld te ontwikkelen. Ze beginnen aan een 'Triptiek van de waarheid', waarin ze de katholieke waarheid (*L'annonce faite à Marie* van Claudel), het terrorisme en 'door vrouwen gezegde smerigheid' (*Trash*, geschreven door Marie-France Collard en Jacques Delcuvellerie) onderzoeken. Ze zorgen in België ook voor de herontdekking van Brecht en voeren *La mère* op. In 1994 besluiten Collard en Delcuvellerie, verbijsterd door de manier waarop de media verslag uitbrengen van de genocide in Rwanda, een project te maken over wat er zich afspeelt rond de grote meren.

Gedurende vier jaar probeert Groupov te doorgronden hoe het mogelijk is een genocide op één miljoen mensen scrupuleus te organiseren, terwijl de westerse beschavingen zich te buiten gaan aan 'dit nooit meer'-uitspraken. Door middel van getuigenissen, historische en antropologische studies, analyses van experts en een aantal reizen naar Rwanda, ontwikkelt Groupov een voorstelling van zes uur lang. Het wordt een samenwerking tussen de auteurs Marie-France Collard, Jacques Delcuvellerie, Yolande Makagasana, Jean-Marie Piemme, Dorcy Rugumba, Mathias Simon, de componist Garrett List en een ploeg Belgische en Afrikaanse acteurs. *Rwanda 94* legt de ontwikkeling bloot die leidde tot de genocide: de maalstroom van de koloniale politiek, de kerk, de gedwongen aanpassingen, het verspreiden van foute informatie en de geopolitieke belangen in de streek. De voorstelling maakt hiervoor gebruik van verschillende genres: de getuigenis op de scène van een vluchteling (Yolande Mukugasana), een koor van doden, een conferentie, een fabel (over de sterjournaliste Bee Bee Bee), marionetten, live muziek... Hoewel

## Michel Boermans, Théâtre Océan Nord

Océan Nord heeft een citaat van Heiner Müller als motto, dat ook op de muur van de inkomthal staat geschreven: 'Het is onze taak (anders zou alles een kwestie van statistiek en computers blijven) om aan het verschil te werken.' Het theater is voor ons vandaag dus een plek van permanente vraagstelling, naar het individu en zijn verhouding tot de anderen, en tot de samenleving waarin het leeft. Doorheen de veelheid aan directe menselijke relaties die het theater rechtstreeks tot stand brengt, is het ook het perfecte instrument voor diegene die zich onophoudelijk vragen wil blijven stellen over het medium waarmee hij werkt.

Het theater is misschien een marginale kunst geworden als je alleen de publieksaantallen in rekening brengt, maar desondanks blijft het, van Aeschylus tot Heiner Müller, een tekstcorpus ontwikkelen dat over de grenzen van de tijd heen het verbazende potentieel heeft om zijn toeschouwers te raken. De verplichting om acteurs en toeschouwers samen te brengen in één zelfde tijd en duur is hier ongetwijfeld

één van de redenen voor. Deze visie op theater weerspiegelt zich in ons werk. In eerste instantie door het theaterwerk van Isabelle Pousseur, maar ook in een meer verborgen traject binnen onze werking, in de atelierwerking met professionelen en niet-professionelen.

Het Franstalige theater binnen de Franse Gemeenschap speelt zich voornamelijk af in Brussel. Daardoor bestaat er een grote verwantschap tussen het Franstalige en het Vlaamse theater in de hoofdstad. De esthetiek van het Franstalige theater wordt sterk beïnvloed door de economische omstandigheden waarbinnen het gecreëerd wordt. Op dit ogenblik wordt er vaker samengewerkt met dansers, dan met plastische kunstenaars. We brengen veel jonge auteurs op de scène, en projecten waarbij de dramatische vorm in vraag wordt gesteld door acteurscollectieven. Veel van dit werk wordt buiten de muren van de geijkte instellingen ontwikkeld, op de meest onwaarschijnlijke plaatsen die niet noodzakelijk iets met theater te maken hebben. Daardoor wordt er ook vaak een beperkt

publiek bereikt. Al blijft er natuurlijk ook wel een stroming van theaters bestaan die veel dichters bij het Franse theater staan.

Een belangrijk feit is toch ook wel dat de hoger kunstonderwijs in Brussel heel wat jonge Fransen aantrekt, waarvan er velen na hun studies in Brussel blijven hangen. Ze zijn namelijk in een artistieke omgeving terechtgekomen die grotendeels ontbreekt in hun eigen land. Dat heeft ongetwijfeld te maken met het feit dat ze in een zodanig cultureel divers land als België een grotere vrijheid vinden om aan onderzoek te doen en een eigen vorm te zoeken om zich als kunstenaar uit te drukken. Hoewel de taal nog steeds zwaar doorweegt in het Franstalige theater in België, merk je toch dat de referentiemodellen hier al veel sterker verbasterd zijn dan in Frankrijk. En dat is ongetwijfeld de reden waarom 'Belgische' producten zozeer in de smaak vallen bij onze burens. De Franse invloed laat zich vooral voelen in het verspreidingspotentieel dat zich daar aandient, ook al is het zo ongeveer de enige markt waarop Frans gesproken voorstellingen kunnen verkocht worden.



Alessia Contu en Natalia de Mello, foto: Collectif MétAmorphoz

het resoluut een Europese bril draagt, laat Groupov ook plaats voor elementen uit de Afrikaanse cultuur. Het zijn vooral deze Afrikaanse stemmen die op de scène rechtvaardigheid eisen voor die 'één miljoen keer een dode'. De voorstelling heeft ondertussen de hele wereld afgereisd, om voor de laatste keer te worden opgevoerd op 9 april 2005 in Luik, in het Théâtre de la Place, waar het ook in première was gegaan. In Frankrijk waren er pogingen tot censuur omwille van de verantwoordelijkheden waar de voorstelling op wijst. Intussen zijn er een film en een dvd over de voorstelling in de maak en bereidt het gezelschap zich voor op een deelname aan het festival van Avignon met een nieuw stuk: *Anathème*, over het intrinsieke geweld van religieuze teksten.

Onder de vele auteurs die aan dat project meewerken zit ook Jean-Marie Piemme. Zijn teksten hekelen op een briljante manier een samenleving die wordt gedomineerd door het geld en de media. Sinds zijn eerste stuk, *Neige en décembre*, geschreven in 1986, ondervraagt Piemme narratieve en theatercodes. Hij schetst de ontmenselijking van een materialistische samenleving door in te grijpen op het statuut van het personage, dat zich in een schijnwereld bevindt, bijvoorbeeld in *Commerce Gourmand* en *Le badge de Lénine*. Gaandeweg, en zonder zijn kritisch perspectief te verliezen, richt hij zijn theater op de problematiek van de identiteit (*Pièces d'identité*), om nadien weer aan te knopen bij politieke thema's zoals de geschiedenis van links in België (1953). Zijn schrijftocht voert hem ook telkens weer naar de tegenstrijdigheden die het menselijk individu kenmerken en die een vruchtbare voedingsbodem voor extreem-rechts vormen (*Les forts, les faibles* en *Café des Patriotes*). In zijn recentere stukken (*Toréadors*) worden de dialogen feller, en worden ook het ritme en de satirische slagkracht opgedreven. Zijn nieuwste stuk *Boxe* gaat volgend seizoen in première in het Théâtre National in Brussel.

## Vormexperimenten

Er is in Franstalig België weinig vormelijk onderzoek naar de raakpunten tussen theater en nieuwe technologieën. Het werk van Collectif MéTAmorphoZ is in dat opzicht nochtans erg interessant. Dit gezelschap biedt onderdak aan kunstenaars uit verschillende disciplines (video, beeldende kunsten, scenografie, theater, zang, ...) die de vraag van Groupov uit de jaren tachtig opnieuw opnemen: hoe met theatrale middelen over onze hedendaagse wereld spreken? Het gezelschap, dat van start ging in 2001, gaat ervan uit dat

we leven in een technologische samenleving die ons dagelijks leven bepaalt, tot onze manier van kijken, denken en voelen toe. Collectif MéTAmorphoZ beseft als geen ander dat we in een nieuwe eeuw leven. Voor hen betekent dit dat de dreiging van een catastrofe heeft plaatsgemaakt voor de catastrofe zelf. Het collectief weet daarbij relevante vragen op te werpen over een heden zonder een teleologische horizon.

De productie *Métamorphoses* (van Alain Cofino Gomez, Guy Van Belle, Laurent d'Ursel), gecreëerd op het festival van Mons in maart 2005, aanvaardt dit fundamenteel verlies en stelt vragen over de plaats van het sacrale en onze verslavingen. Maar tegelijk worden er ook vormen gebruikt die leiden naar onverwachte paden, en die de kaders van onze perceptie ondergraven. Zo wordt de toeschouwer welkom geheten door De Mond, een personage zonder lichaam. Deze elektronische stem wordt gestuurd door een computer die de negatieve connotaties tracht te weerleggen die elektronische media oproepen. Het scènebeeld omvat letterlijk de toeschouwer, die zich kan verplaatsen zoals hij wil. De toeschouwer draagt een helm-ontvanger waarmee hij naar verschillende door acteurs gesproken teksten kan luisteren. Op de muur zijn videobeelden van de acteurs te zien. In het midden van de scène is het publiek getuige van een performance, terwijl de camera onafgebroken het publiek en de acteurs registreert en op een scherm projecteert. Dit werk van Valérie Cordy situeert zich op het snijpunt tussen theater, installatie en performance. Door een zeer beheerste interactie, mengen technologische elementen zich met de stem en het lichaam van de acteurs. De steeds veranderende soundscape speelt in deze voorstelling ook een belangrijke rol. Collectif MéTAmorphoZ probeert, naar eigen zeggen, met *Métamorphoses* een impressionistisch statement te maken in de 21<sup>e</sup> eeuw. Het collectief wil hiermee de zintuiglijke verdichting voelbaar maken die voortkomt uit de verschillende vormen van recente mediatisering. We werden niettemin vooral geraakt door één element dat hun werk steeds opnieuw kenmerkt: in het verloop van de voorstelling komt er een tegenstrijdigheid aan het licht tussen de wijsheid van de technisch gemoduleerde blik, en de beperktheid van wat er te zien valt. Het is net alsof het collectief, onder hun aanklacht van consumentisme en identiteitsverlies, een nog veel dieperliggende malaise heeft aangeraakt, die de werkelijke motor is van het voorgestelde experiment. Dit werk, dat voortdurend diverse expressievormen tegen elkaar afweegt, lijkt te suggereren dat het vandaag onmogelijk geworden is om een brandpunt te vinden.

## Mariane Cosserat, Les Bains::connective

Het Franstalige theater kan eigenlijk niet gedefinieerd worden op basis van het taalgebruik. Net als in het Vlaamse theater heb je verschillende stijlen, hypes en bewegingen die heel anders kunnen lijken als je ze naast elkaar zet, maar evengoed binnen het Europese veld heel veel gelijkenissen vertonen.

Het Franstalige theater heeft met het Franse theater een geschiedenis gemeen, en het weerkerende gebruik van gelijkaardige theatervormen. Ook de vorming van de acteurs is

vergelijkbaar. Uiteraard bestaat er een grote beïnvloeding tussen Frankrijk en België, maar dat werkt niet in één richting. Esthetisch gezien zou je het Franstalige theater in België evengoed aan het Franse als aan bepaalde andere theatervormen kunnen koppelen. Het is makkelijker om een stijl als de Ballets C. de la B.-school af te lijnen, en die school als voortrekker te definiëren, hoewel deze stroming natuurlijk ook de sporen draagt van een Europese, min of meer radicale theatertraditie waarin bepaalde persoonlijkheden een

belangrijke rol hebben gespeeld.

Het Italiaanse theater en andere theatervormen op andere plekken lijken misschien evenveel gelijkenissen te vertonen, zonder daarom noodzakelijk de taal te delen. In zo een vergelijking moet je rekening houden met meer parameters dan enkel de gemeenschappelijke taal, om tot een identificatie van mogelijke beïnvloeding te kunnen komen. Meer dan over één enkele invloed, zou ik spreken over een gemengde invloedzone.

[EVC]