

Van braakland tot theaterland(je) tot ...

1.

Helemaal op het einde van de jaren zeventig zag het Vlaamse theaterlandschap er troosteloos uit: het politieke vormingstheater van de zeventiger jaren had met het uitdeinen van de revolutiebeweging zijn bestaansreden en slagkracht verloren en de repertoiretheaters en kamertheaters brachten als vanouds het gekende afgesmaakte routinewerk.

In die situatie ontstond er in het begin van de jaren tachtig een braakland waarop allerlei experimenten konden gedijen. Jan Decorte was daarin voorloper (*Cymbeline*, *Maria Magdalena*), maar kreeg al gauw het gezelschap van Radeis, AKT, De Witte Kraai, Paul Peyskens, Guy Cassiers, Jan Fabre, Sam Bogaerts, Epigonentheater en natuurlijk de jonge dansbeweging: Rosas, Marc Vanrunxt... Kenmerkend voor deze periode was een soort van artistieke onbesuisdheid en experimenterwoede; alles kon opeens op alle mogelijke manieren op het theater verteld worden. Taai als Decorte of meer flamboyant als Ivo Van Hove, in een klein theatertje of in een havenloods, met of zonder tekst, liefst tegendraads en fragmentarisch. De manieren van acteren die daarbij uitgeprobeerd werden, waren zeer uiteenlopend, maar hadden vaak een vorm van ironie gemeen, soms doordacht, veelal uitzinnig. Acteren werd een commentaar op acteren, een onverholven weghonen van het 'métier' en vaak werd de graad van afwijking van de bestaande normen ervaren als kwaliteitsmeter.

De receptieve productiecentra -die toen nog niet zo heetten en binnenkort waarschijnlijk 'kunstencentra' worden- zijn groot geworden in deze periode. Zij hebben de vernieuwing zelf mee vorm gegeven, maar werden er ook door gevormd. De jonge theatermakers en choreografen die zich aandienen en geen plaatsje konden of wilden bemachtigen in het potdichte theaterdecreet, kregen hier een podium.

De centra en de kunstenaars vonden mekaar in de overtuiging dat theater niet in de eerste plaats een vehikel is voor vermaak en volksverheffing of

voor literair of politiek geïnspireerde boodschappen. Waar het Vlaamse theater zich in de loop van de twintigste eeuw telkens had vernieuwd onder impuls van externe factoren (bvb. de Vlaamse ontvoogding, de existentialistische toneelliteratuur, mei '68, ...), vertoonde de theatervernieuwing van het begin van de jaren tachtig een eigengereid trekje. Theater werd plots en vanzelfsprekend ervaren als een zelfstandig artistiek medium, een manier om zich als kunstenaar te manifesteren; een andere rechtvaardiging had het theatermaken niet nodig. Dat besef maakte op zijn beurt de weg vrij voor de heropleving van de dans.

De vrijheid die de jonge regisseurs zich daarbij wensten, was onverenigbaar met de bestaande gezelschapsstructuren en werkvormen. De flexibele omkadering die de jonge werkplaatsen boden, bleek een vruchtbaarder omgeving en werd snel bijna even onmisbaar als de artistieke inbreng.

De consequente steun van de centra aan de jonge generatie van 'nieuwe wilden' creëerde bovendien binnen de kortste tijd een nieuwsgierig en geïnteresseerd publiek. Dat maakte de wisselwerking volledig, temeer omdat de theatermakers en choreografen zelf deel uitmaakten van dat publiek. Het belang van het buitenlandse aanbod dat het Kaaitheater naar Brussel bracht, is in dat opzicht nauwelijks te onderschatten. Het Klapstuk had een vergelijkbare functie voor de dans.

2.

Nu de kunstencentra bij de goege-meente enige bekendheid krijgen en bij de overheid in de prijzen lijken te gaan vallen, dreigen de intentieverklaringen en verworvenheden van de 'pionierstijd' tot clichés te verworden. 'Jong talent steunen', 'nieuw werk ontdekken', 'onpopulair productiewerk verrichten', ... handzame frazen voor het editoriaal van het maandprogramma. Daarbij wordt vaak vergeten dat het nooit om jong werk an sich te doen is geweest, maar om artistieke prestaties die hun tijd dicht op de huid zaten, om voorstellingen die een veeleisend publiek wisten te beroeren. In het be-

gin van de jaren tachtig betekende een dergelijke, artistiek hoogstaande programmatie een resolute keuze voor de 'nieuwlichters'; dat heeft de tijd nu al uitgewezen.

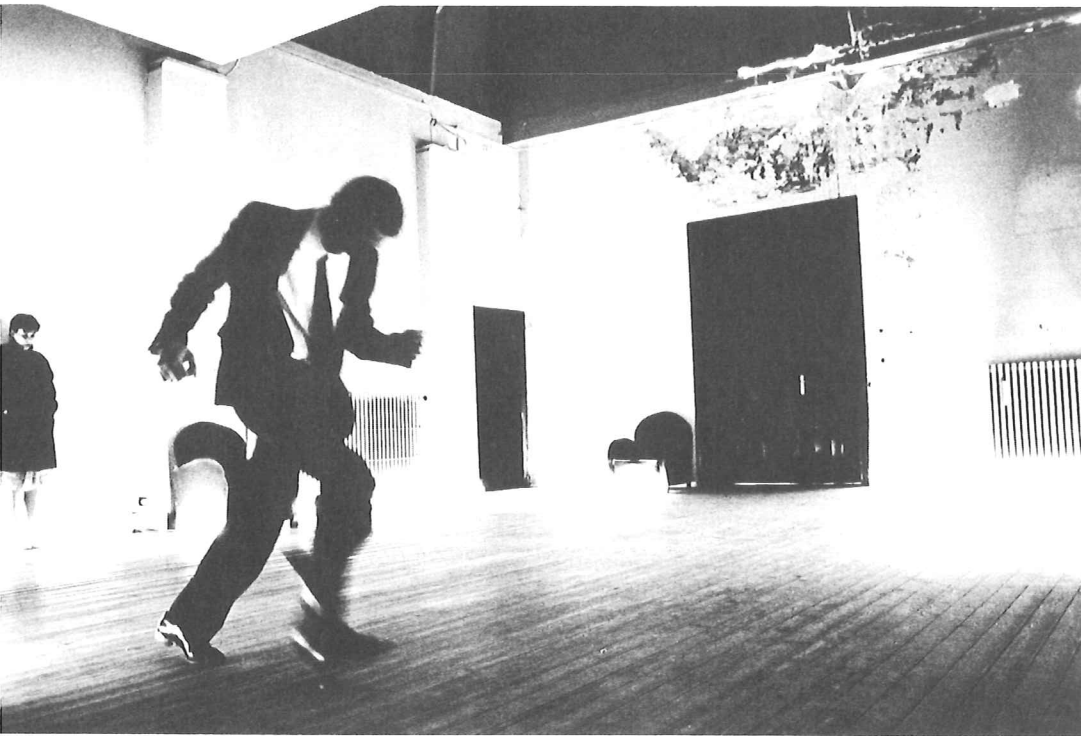
Het zou echter verkeerd zijn om deze aanpak uit zijn specifieke context te lichten en tot norm te verheffen.

Dat is de vergissing die Tom Blokdijk maakt, wanneer hij in zijn artikel in *Etcetera* 28 de Nederlandse werkplaatsen evalueert. Hij legt hen namelijk de opdracht op om nieuw talent te ontdekken en te begeleiden en gaat er met verbazende vanzelfsprekendheid van uit dat dat ook een legitieme verwachting is van de overheid, die dat alles subsidieert om op die manier haar verantwoordelijkheid te delegeren naar een aantal deskundigen 'op het terrein'.

Vanuit de voor de hand liggende vaststelling dat er ook buiten de werkplaatsen nog jong nieuw leven is, dat jammerlijk verstoken blijft van de gunsten van de werkplaats-potentaten, besluit hij dat de werkplaatsen onherroepelijk te kort schieten in hun taak.

Blokdijk schat de hele situatie scheef in doordat hij vertrekt vanuit een abstracte taakstelling, terwijl het enige relevante referentiepunt de kunstenaar en zijn werk is. Zijn aanbod creëert een vraag, doet specifieke problemen rijzen, schept via vaak kronkelige paden de structuren die het nodig heeft. Je kan de zin en onzin van werkplaatsen niet afmeten aan de mate waarin ze beantwoorden aan een a priori of aan de mate van trouw aan een 'historische' functie. De werkplaatsen zijn op een bepaald moment ontstaan vanuit een artistieke nood of op zijn minst vanuit een voeling met een specifiek artistiek aanbod. De structuur en de werking die ze op dit moment kennen, zijn daar een rechtstreeks gevolg van, maar wijzigen in het beste geval nog steeds, in overeenstemming met de artistieke realiteit. Vanwaar toch altijd die nood om bestaande situaties te betonnen in regels en voorschriften?

De vraag is des te prangender, omdat het Ontwerpdecreet, dat straks



*Verwanten, Paul Peyskens (Stuc, 1984)
Foto Kris Kuypers*

wellicht Decreet zal worden, precies dezelfde fout maakt door de werkplaatsen d.m.v. een aantal (kwantitatieve) normen vast te pinnen op hun huidige werking. Kunstenbeleid, op welk niveau ook, is op zijn lelijkst waar het vaste paden probeert voor te schrijven aan de kunst. De overheid en de theaterdirecteur moeten de voorwaarden realiseren die de artistieke praktijk vraagt en ten allen tijde bij machte zijn om hun beleid aan die praktijk aan te passen.

Als dus een werkplaats of een theater zijn prioriteiten verlegt, dan is dat op zich geen enkele reden om te roepen "weg ermee!" Een overheid moet zich op dat moment afvragen of die ontwikkeling artistiek relevant is, m.a.w. beantwoordt aan een artistieke nood. Zo lang die balans positief is, is overheidssteun gewettigd, en dat daardoor in het theaterlandschap eventueel leemtes ontstaan, is misschien wel een bedenkelijke situatie, maar heeft met de beoordeling van een instelling op zich geen enkel uitstaans.

3.

Wat kan de functie van de werkplaatsen-kunstencentra zijn bij de aanvang van een nieuw decennium? Om daarop een begin van een antwoord te kunnen formuleren, is het, zoals gezegd, zaak te vertrekken vanuit de veranderingen binnen het theater zelf.

De zgn. Vlaamse Golf is nooit een hechte beweging geweest, ook al was

dat in het begin misschien nog niet zo duidelijk. Al gauw ontwikkelde zich uit de groep van 'vernieuwers' evenzovele artistieke entiteiten. Regisseurs en choreografen gingen zich scherper profileren, zochten een eigen positie tegenover het medium theater en veroverden zich een plaats in het theaterlandschap. Sommigen gooiden zich op het internationale festivalcircuit, anderen werden vanuit Nederland overgekocht. Een aantal theatermakers kozen voor de ensemblevorming en een aantal verkozen met losse projecten te blijven werken. Sommigen wilden gaan werken met beroepsacteurs, opgeleid in theaterscholen, anderen vonden het werken met amateurs interessanter. De jonge (avant-)garde viel uiteen.

Feit is dat Vlaanderen in tien jaar tijd van een theatraal braakland tot een erg boeiend theaterlandje geworden is. Vele van de jonge regisseurs en choreografen die in de werkplaatsen hun eerste stappen op het toneel hebben gezet, zijn inmiddels uitgegroeid tot kunstenaars die in heel Europa en ver daarbuiten bijval genieten. Dat de huidige kunstencentra deze mensen willen blijven volgen, is vanzelfsprekend. Vanwege dezelfde artistieke integriteit waarmee ze zich destijds voor het eerst presenteerden en, vaak tegen de stroom in, door de werkplaatsen werden geruggesteund, horen ze ook nu nog thuis op het programma van de kunstencentra.

Toch is het zaak om ook hier de grenzen scherp te blijven trekken en te

kiezen voor werk dat wegen opent voor de toekomst. Binnen het geheel van wat zich aanbiedt als 'hedendaags' vallen ongetwijfeld betekenisvolle keuzes te maken. Door hun programmatorische onafhankelijkheid t.a.v. gezelschappen en kunstenaars kunnen de kunstencentra klare statements formuleren omtrent hun visie op het theater en de dans. Zolang dat met voldoende integriteit gebeurt, kan dat een belangrijke bijdrage vormen tot de verdere ontwikkeling van de podiumkunsten.

Een tweede grond voor het programmeren van 'rijper' werk is het feit dat het theater van wereldklasse dat hier gemaakt wordt, in eigen land structureel gezien nog altijd als margetheater dient bestempeld te worden. Binnen het bestaande decreet zitten slechts een paar interessante gezelschappen, d.w.z. dat veruit de meeste kwaliteitsgezelschappen nog steeds bestaan bij gratie van projectenpotten en ad hoc-subsidies of wat geld toegeschoven moeten krijgen via duistere constructies. Nog steeds in de marge zit dit theater ook met betrekking tot de podia waar ze kunnen optreden. Voor de meesten van deze mensen is het nog steeds zo dat er in Vlaanderen maar vijf of zes plaatsen zijn waar ze kunnen spelen. De rest is niet geïnteresseerd.

Ten derde kan het tonen van meer ervaren werk een stevig referentiekader vormen voor het begrijpen en leren waarderen van 'onaffe' producties. De mogelijkheden tot profilering die een programmatiekeuze uit het gekende werk biedt, kan een betekenisvol instrument zijn in het plaatsen van onbekende namen of eigen producties.

4.

Wie zich tot taak stelt om met zijn publiek het kunstgebeuren op de voet te volgen, heeft vanzelfsprekend met jonge en vaak onervaren kunstenaars te maken. Net zo goed als bij hun ontstaan vormt de band met het nieuwe werk een levensvoorwaarde voor de kunstencentra, en bij uitbreiding voor het hele theaterlandschap.

Maar ook op dit vlak hebben verschuivingen plaatsgevonden: de vanzelfsprekendheid en zelfs arrogantie waarmee de jonge vernieuwers zich vroeger manifesteerden, heeft plaats gemaakt voor behoedzaamheid. De

lat ligt zeer hoog en er is weinig ruimte om te mislukken. Jong talent heeft dus niet meer in de eerste plaats nood aan een podium waar het zich kan manifesteren, maar vooral aan stimulerende werkomgeving én het recht om te falen. Programmatie op zich is niet langer voldoende. Jong talent kan nog altijd worden ontdekt, maar het vraagt een investering en een actieve inzet vooraleer het kan worden vertoond, want de achtergrond is niet langer een troosteloos braakland, maar een theaterprogrammatie van een vaak duizelingwekkende kwaliteit. Produceren is een mogelijk antwoord op deze uitdaging.

Produceren van eigen theater- en dansproducties is geen nieuwigheid bij de kunstencentra. In 1981 al maakte Paul Peyskens de eerste Stuc-productie, het Kaaithater zegde de festivalformule vaarwel om zich volledig op produceren toe te leggen en ook het Nieuwpoorttheater werkt van bij zijn ontstaan met een combinatie van programmatie en productie.

Toch roept de stroomversnelling waarin het produceren en uitbrengen van 'huisproducties' in de voorbije jaren terecht gekomen is, heel wat vragen op. Het is moeilijk om zich van de indruk te ontdoen dat één en ander te snel wordt afgehaspeld onder druk van de hoge scores die men met productiewerk bij pers en overheid kan behalen. Producties en premières hebben in hun éénmaligheid nu eenmaal een hogere nieuwsaarde dan de lopende programmatie.

Niets is op termijn echter meer contraproductief dan onvoorbereid produceren. Het organiseren van producties en begeleiden van kunstenaars is een vak op zich. En een vak dat meer dan serieus dient genomen te worden. Een gefundeerd onderzoek naar de wetmatigheden van de theaterproductie valt buiten dit bestek, maar een aantal vragen dient de producent zich toch blijvend te stellen: wordt er gekozen voor de realisatie van een éénmalig project of wil men met een kunstenaar een langer traject afleggen? Is het geven van een creatieopdracht voor die persoon op dat moment de juiste keuze? Is een professionele omkadering voorhanden, zowel materieel als inhoudelijk? Is men klaar of bereid om de flexibiliteit aan de dag te leggen die een productieproces vereist? Gezien de structurele zwakte van de meeste kunstencentra (ten gevolge van de jarenlange en manifesterende

subsidiering), is het gevaar niet denkbeeldig dat een produktiewerking al gauw overbelastend wordt. Van een dienbare opstelling t.a.v. de kunstenaar kan dan geen sprake meer zijn.

5.

Het is een onstuitbaar tijdsverschijnsel. De podiumkunsten zijn al enige tijd bezig met de internationalisering en Vlaanderen bekleedt in dit proces een verre van onbelangrijke plaats. De kunstencentra hebben altijd al interesse betoond voor wat er buiten ons landje aan de hand is, maar buiten het Kaaithater, het Klapstuk en enkele ad hoc-festivals is deze interesse altijd eerder passief gebleven, voornamelijk vanuit financiële overwegingen. Telkens de mogelijkheid zich aanbood om relevant buitenlands werk te programmeren, waren de meeste centra zeer bereid om daarop in te spelen, maar slechts af en toe hebben ze dingen actief mogelijk gemaakt.

In het kielzog van het Kaaithater en later vooral van deSingel, is er in de jongste jaren ook bij kleinere centra de wens gegroeid om een internationale programmatie op te zetten op continue basis.

Een gevaarlijke valkuil is ook hier weer het prestige dat buitenlandse bezoekers aan een programmatie verlenen. Het is niet denkbeeldig dat exotisme en perscovering de overhand halen op de artistieke kwaliteit en de relevantie van een bepaald werk voor het plaatselijke publiek en de eigen kunstenscène. Slechts als er een echte dialoog mogelijk wordt tussen de buitenlandse bezoeker en het eigen publiek, is zo een programmatie zinvol.

Anders vervalt men in onbegrip en afwijzing of in een onbelangrijk soort van 'antropologisch' plaatjes-kijken ("komt kijken, komt kijken, hoe men in China toneel speelt").

Misschien nog dit: waar vroeger 'onze' jonge kunstenaars met open mond stonden te kijken naar wat het Kaaithater of het Klapstuk vanuit het buitenland op het podium brachten, zouden de Vlaamse kunstencentra nu hetzelfde kunnen betekenen voor jonge buitenlanders die hier komen werken. Naar de toekomst toe zouden de kunstencentra dan niet een Vlaamse, maar een Europese taak kunnen vervullen. Vlaanderen leeft: na Berlijn en New York dan toch Vlaanderen als artistieke groeipool?

6. Epiloog

Enkele maanden geleden werd het nieuwe theaterdecreet gestemd. Het is verleidelijk om te hopen dat de overheid er hiermee, vijftien jaar na datum, in geslaagd is om het theaterlandschap te bevrijden van een beknellend kader. Die vijftien jaar staan voor onderwaardering van talent, artistieke brain-drain, sociale wantoestanden en een manifesterende verspilling van overheids-gelden. Alleen, de opsplitsing van het theaterdecreet in vier 'sub-decreten' doet het ergste vrezzen. Opnieuw wordt het theaterlandschap vanuit een 'abstracte' redenering a priori vorm gegeven.

Evenmin als men in 1975, bij de opstelling van het eerste decreet, de spectaculaire boom van de hedendaagse dans kon voorspellen of de artistieke heropleving van de opera, kan nu geanticipeerd worden op de toekomst van de podiumkunsten. Dat er van op voorhand aparte regelingen, en daarbij horende budgetten, werden opgesteld voor teksttheater, dans, muziektheater en kunstencentra, kan dus niets anders betekenen dan een nieuwe, ongehoorde inperking van de eigenzinnige vitaliteit van de kunst.

7. Epiloog 2

Zopas heeft het Ministerie van Cultuur de subsidies aan de kunstencentra voor 1990 (sic) bekend gemaakt. De aanvankelijke euforie over de verhoging van de subsidies heeft opnieuw plaats geruimd voor de harde realiteit. Het Nieuwpoorttheater, de Werf, Limelight, de Monty en het Stuc moeten het stellen met subsidies die variëren van 1,5 tot 5 miljoen. Nauwelijks voldoende om een werking gaande te houden. Ambtenaren, verpleegsters, leraars, komen op straat voor een redelijke bezoldiging, terwijl de kunstencentra nog steeds draaiende worden gehouden door DAC-ers, vrijwilligers en onderbetaalde personeelsleden. Jonge kunstenaars moeten nog steeds op de armoedegrens leven om hun werk te kunnen realiseren. Internationaal befaamde kunstenaars en gezelschappen als Wim Vandekeybus, de Needcompany, Jan Decorte, en zo vele anderen, staan nog altijd jaarlijks aan te schuiven voor een aalmoes uit de 'projectenpot'. De marge is en blijft realiteit voor het meest expansieve segment van de Vlaamse podiumkunsten.

Mark Deputter