

## 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 experimenteerwoede; 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 onverholen 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 Blok-dijk 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.

Blok-dijk 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