

## Kroniek van een onmogelijke weg

Koen Tachelet over de crisissen en paradoxen van een gezelschap in volle transformatie

Ik vond het heel moeilijk om goed naar *Ten Oorlog* te kijken, en ik denk dat ik niet de enige was. Er zat iets in de weg. De communicatie over dit 'event' was van bij aanvang onzuiver, en werd dat steeds meer naarmate de 'accidenten' zich opstapelden: het weggaan van drie koningen, de schaalvergroting van het gezelschap, de uitgestelde première, de roddels en de hype. De theaterliefhebber die als buitenstaander het traject rond *Ten Oorlog* gedurende twee jaar heeft gevolgd, werd op het einde geconfronteerd met een op hol geslagen mediacircus waarin het theater nog nooit zo in het brandpunt van de belangstelling stond. Alleen: om de verkeerde redenen: gebroken rug, gebroken hart, gebroken vertrouwen. Na de val van Els Dottermans tijdens de eerste try-out van de marathon, stonden drie cameraplougen te dringen voor een interview. Het theater had – eindelijk – nieuwswaarde gekregen.

Aan de recensies was te merken dat ook de theaterkritiek het moeilijk had gehad om goed te kijken. Oppervlakkig pro, oppervlakkig contra. Broodjes in de pauze, groot applaus en waar bleven de ministers? Dit soort banaliteiten gaf de indruk dat er nauwelijks nog iets te vertellen was. Lang voor de eigenlijke première was *Ten Oorlog* ontstaan als een virtuele voorstelling in katernen van kranten, bijlagen en opiniestukken. Door *Ten Oorlog* vroegtijdig tot een evenement uit te roepen, had de pers een monster gecreëerd dat niet meer te temmen was. Een werkelijkheid op zich, die diende als verantwoording voor hun kritische bedenkingen. 'Ten Oorlog is nog steeds het evenement waarop iedereen had gehoopt,' vatte De Morgen haar oordeel samen. Het legt de vinger op

Hoewel we in groep leefden, vormden we geen groep: edelstenen kun je niet vermengen. Zelfs in een juweel behoudt elke diamant zijn eigen schittering.

Peter Verhelst, *De Kleurenvanger*

de wonde. Waarom zouden wij moeten hopen op een evenement in een tijd dat Music Hall en co met gretige vingers elk beschikbaar podium naar zich toehalen? Maar erger nog dan dat: aan de meeste recensies viel af te lezen dat niet de voorstelling zelf, maar de eigen verwachtingen ten aanzien van *Ten Oorlog* werden gerecenseerd.

Natuurlijk hebben ook de makers boter op het hoofd. Anderhalf jaar uit de publiciteit verdwijnen geeft voeding aan het spook der vergetelheid. Er moest gesproken worden over dit project, met het oog op tienduizenden te verkopen kaartjes. En wanneer de dramaturgen, de regisseur, de bewerkster en de acteurs hun intenties uitgesproken hadden en de première nog op zich liet wachten, met andere woorden wanneer de intenties van de makers niet konden getoetst worden aan een voorstelling, gingen de verwachtingen rond *Ten Oorlog* een eigen leven leiden, waarop de makers geen vat meer hadden. Dat is, denk ik, de kern van de problematische verhouding tussen *Ten Oorlog* en de pers. Makers worden losgekoppeld van hun intenties, zodat hun intenties vervangen worden door verwachtingen en een volkomen artificieel ijkpunt ontstaat, dat verafstaat van het eigenlijke artistieke traject.

'Ik heb nooit een evenement willen maken, ik heb een verhaal willen vertellen,' was het eerste dat Luk Perceval van het hart moest.

'Wat heet succes? Dat er geapplaudiseerd wordt voor je ook maar een beweging hebt uitgevoerd? Dat alleen het uitspreken van je naam al leidt tot ademnood? Nonsens. Succes is dat je zowel de geest als het lichaam van je aanbidder oppeuzelt.' – Peter Verhelst, *De Kleurenvanger*.

Je aanbidder oppeuzelen. Het impliceert winst en verlies: de winst van het eenworden, en tegelijk het verlies van het verdwijnen. Steeds meer versmelten met wat je voor ogen hebt, en parallel daarmee: steeds meer sporen van vernietiging. Dat dubbele gevoel loopt als een kwetsbare, lichtrode draad doorheen de acht gesprekken, in totaal ruim vijftien uur, die ik had met zes makers van *Ten Oorlog*: regisseur Luk Perceval, bewerkster Tom Lanoye, en de acteurs Els Ingeborg Smits, Jan Declair, Peter van den Begin en Guy van Sande. De twee laatstgenoemde acteurs speelden niet in de uiteindelijke voorstelling, maar beschouw ik toch als makers. Zes maanden hebben zij aan *Ten Oorlog* gewerkt, drie keer zo veel als een 'normale' repetitieperiode. Bovendien is hun weggaan, samen met dat van een handvol andere acteurs, een cruciaal moment gebleken voor de artistieke weg die BMC daarna is gegaan.

### Ijkpunt

De totale voorbereidingsperiode voor *Ten Oorlog* duurde meer dan vijf jaar, vanaf de eerste contacten tussen Luk Perceval en Tom Lanoye over de vertaling en bewerking, tot aan de première. Die lange periode zou je



grofweg in drie fasen kunnen indelen: de voorbereidende gesprekken, het bewerken en de eigenlijke repetitieperiode. De repetities zelf hebben achttien maanden geduurd, zes keer langer dan bij een 'normale' productie, maar wel minder dan de helft van de totale voorbereiding. De enige verbindende factor tussen de drie onderdelen is Luk Perceval, die de cast heeft samengesteld, de bewerking gestuurd heeft en als regisseur de repetities leidde. Bovendien liep hij al veel langer met het idee om de *Wars of the Roses*-stukken van Shakespeare als een geheel te enceneren. Bij aanvang was *Ten Oorlog* het project van een man, die zich gaandeweg omringde met de mensen van wie hij dacht dat ze het project konden realiseren. Dat gegeven zal in de loop van het proces steeds meer een kracht en een zwakte gaan uitmaken. Negatief of positief, als kracht of tegenkracht, maar gedurende vijf jaar was Perceval het artistieke en organisatorische ijkpunt van dit project. 'Het was zijn droom,' is een zin die in elk gesprek terugkomt. En omdat het zijn droom was, werd hij ook verantwoordelijk gesteld voor de realiteit van vallen en opstaan, twijfels en angsten, en uiteindelijk ook van triomf. Of *Ten Oorlog* als voorstelling een mijlpaal in de theatergeschiedenis wordt, zoals na de première overhaast werd beweerd, dat zal de tijd wel uitwijzen. Maar de weg daarnaartoe heeft in ieder geval een schat aan informatie opgeleverd over het verleggen van artistieke grenzen en de consequenties daarvan. Bovendien werd de BMC als succesvolste Vlaams toneelgezelschap totaal door mekaar geschud, en heeft dit project alle betrokkenen extreem met zichzelf geconfronteerd. De metafoer van de veldslag is ondertussen tot op de draad versleten en reduceert bovendien een complex geheel van gebeurtenissen, persoonlijk en professioneel, tot een simpele vergelijking. Een vergelijking die trouwens maar ten dele opgaat: als er al een veldslag gevoerd is, dan is het een veldslag van de makers met zichzelf, met hun verwachtingen en die van anderen, en met de groeipijnen van een artistieke familie. *Ten Oorlog* draagt nog de sporen van de oude BMC, een gezelschap met de kenmerken van een hechte familie. Maar het is de eerste stap geweest in een schaalvergroting, waarbij dat oude systeem willens nillens in vraag werd gesteld, en ten slotte ook opengebrouwen om ruimte te kunnen maken voor Het Toneelhuis.

### Monniken

Wat was er dan zo anders aan de weg naar *Ten Oorlog*? Wat heeft gemaakt dat dit project, is geëvolueerd 'van een kinderlijk sprookje tot een demonische helletocht'? Heeft het enkel

met de grootte van het project te maken, of is er meer aan de hand? Wat is het verhaal van dit werkproces, dat de makers hebben ervaren als een 'louteringsproces', maar dat ook een wonde heeft achtergelaten die nog lang niet gelouterd is. 'Iedereen heeft zijn waarheid, en daarvoor heb ik respect,' stelt Luk Perceval bij het begin van ons eerste gesprek. Maar tijdens het derde gesprek klinkt het: 'Ik ben boos, nog steeds, omdat ik het projectievlak was van frustraties die niets met het werk te maken hadden.' Het is de eerste van een hele reeks paradoxen die de voorbereidingen van *Ten Oorlog* tot een spannend, pijnlijk maar fascinerend proces hebben gemaakt.

Hoe groot ook het vuur van alle betrokkenen voor dit project, hoe goed voorbereid ieder op zich ook was, de start van de eigenlijke repetities, achttien maanden voor de première, droeg in zich al de kiemen voor het conflict dat zes maanden later zou leiden tot het weggaan van zes van de zeventien acteurs. De beginsituatie was voor veel medewerkers totaal verschillend. Luk Perceval had zich samen met Tom Lanoye twee jaar lang ingegraven in de acht koningsdrama's. 'Wij waren *Wars of the Roses*-monniken geworden,' geeft Perceval toe. 'Het was een fascinerende trip, waaraan ik een vriend heb overgehouden, en het verhaal van die vriendschap is in de bewerking terug te vinden,' voegt Tom Lanoye eraan toe. Die trip leidde tot een noodzakelijk sociaal en artistiek isolement en zou later voor grote communicatieproblemen zorgen. Want tijdens die twee jaar vormde zich niet alleen 'de grote droom', maar werd die droom ook steeds meer ingevuld met beelden, ideeën, verhaallijnen en -verbanden, regiekeuzes en spelvarianten. 'Tijdens het bewerken hielden we rekening met de casting, er waren zeer expliciete beschrijvingen van decor, muziek, rekwisieten. Luk had dat allemaal in zijn hoofd voor de repetities begonnen,' herinnert Lanoye zich. Maar wat de vrucht was van twee jaar intensieve arbeid, werd door sommige acteurs anders ervaren. 'Bij het begin van de repetities had ik het gevoel dat er een affiche bestond, en dat die affiche moest ingevuld worden,' verwoordt Guy van Sande het gevoel dat bij velen bestond. Perceval had een enorme voorsprong en het leek alsof die voorsprong nooit in te halen was. 'Wij hebben veel tijd nodig gehad om bij Luk te geraken,' zegt Jan Declair, 'en hij heeft veel tijd nodig gehad om bij ons te geraken. Pas toen we mekaar zijn tegengekomen, vonden we de sleutels die nodig waren om in de tekst binnen te raken.'

Over het monnikenwerk van Perceval en Lanoye werd er nauwelijks gecommuniceerd in het gezelschap. 'Van zo een onderneming

een onderwerp van democratie maken, is onmogelijk,' vond Perceval. Kort voor het begin van de repetities kregen de acteurs de teksten, plus een synopsis, met regieaanwijzingen. Guy van Sande: 'Ik vond wel dat Shakespeare gediend was met zo een radicale bewerking, maar het geheel was zo gigantisch dat het onmogelijk was om het systematisch te bespreken.' Tijdens die bewerkingsperiode produceerde Blauwe Maandag zonder Perceval. Het was voornamelijk Stany Crets die zich ontwikkelde tot een nieuw artistiek boegbeeld van het gezelschap. Zijn voorstellingen verrieden een werkwijze die verwant was met voorstellingen als *Wilde Lea* en *Joko*: anarchistisch tegenover tekst, vorm en speelstijl, intuïtief in het omgaan met het materiaal en met elkaar, in kleine groep samen een voorstelling maken, beginnende vanuit het niets. Guy van Sande: 'De BMC, dat is: serieuze teksten spelen met humor en lichtheid.'

De toezegging van de vaste acteurs om mee te doen met *Ten Oorlog*, verliep verrassend probleemloos, ondanks het voor een acteur niet altijd even aangename gegeven van het project: anderhalf jaar repeteren aan tien uur theater, anderhalf jaar zonder de 'psychische bevrijding' van een première, anderhalf jaar dienstbaarheid aan een project met een hoog experimenteel gehalte. 'We stelden weinig vragen, we zouden wel zien wat het zou worden,' zegt Guy van Sande. Iedereen wist dat hij, naast een hoofdrol heel veel bijrollen voor zijn rekening moest nemen.

Ook op een ander punt zou het werkproces van *Ten Oorlog* een nieuwe stap betekenen: er zouden zeventien acteurs meespelen, met naast de vaste acteurs ook een nieuwe lichter, vaak pas afgestudeerde spelers. Die schaalvergroting botste al heel snel met het verwachtingspatroon van de vaste kern. 'Vroeger werden nieuwe spelers door de hele groep beoordeeld, dat was nu niet het geval. Bij een aantal hadden wij grote vragen.' Perceval: 'Er zijn verschrikkelijke dingen gezegd over de nieuwe mensen.' Van den Begin: 'Ik had verwacht dat *Ten Oorlog* zou gemaakt worden met de oude getrouwen, maar plots was er die enorme groep mensen. We hadden de vorige jaren een specifieke methode ontwikkeld, die niet evident is voor nieuwe mensen. In die methode voelde ik mij goed. Bij *Ten Oorlog* had ik al snel het gevoel dat de ruimte voor ons klein was, dat Luk iets wilde waar wij niet bij raakten. Luk vertrok anders: hij had een duidelijk beeld van wat hij wilde vertellen, een beeld dat wij moesten invullen. Het deed me denken aan mijn eerste stappen bij Blauwe Maandag, toen Luk mij op een heel strakke manier registreerde. Die stap terug wilde ik niet zetten.'

Ook Jan Declair had een andere verwachting: 'Ik dacht dat we dat grote ding met een kleine groep zouden gaan maken, dat we zouden gaan schuiven, knippen en plakken. Dat was voor mij de kracht van Blauwe Maandag: de kans om te knoeien. Ik had het vooral moeilijk met de tekst, ik vond dat het vet van de soep was, dat de ontsporingen die Shakespeare zo interessant maken, waren weggeknipt. En toen we begonnen, was Tom Lanoye weg, er kon niets meer bijgeschreven worden, enkel nog geschrapt.'

De droom van Perceval botste met de verwachtingen van de vaste acteurs, en dat op alle mogelijk vlakken. Een mooi voorbeeld daarvan is het decor, dat tijdens het bewerken al een definitieve vorm had gekregen. Elke koning zou zijn eigen ruimte krijgen, waarvan hij het centrum vormde en waarrond de anderen zich zouden opstellen, dienstbaar tegenover dat centrale gegeven. 'Een mooi idee, maar de praktijk was anders,' zegt Jan Declair, 'wij konden niet spelen in dat decor, en uiteindelijk is het ook verdwenen, wat een wonde heeft veroorzaakt die wellicht nooit geheeld kan worden.' Ook de bewerking, de neerslag van twee jaren zoeken naar de essentie van dat grote verhaal over de mensheid, werd gecontesteerd. Peter van den Begin: 'Mijn enige referentiepunt was het origineel. Luk en Tom hadden grote stukken weggeknipt in functie van hun verhaal, waardoor de hoogpunten ineens anders lagen, verspreid over al die stukken. Voor ons was het heel moeilijk te zien vanwaar alles kwam.' Guy van Sande over zijn rol, Richaar Deuzième (de rol die door Wim Opbrouck werd overgenomen): 'Omdat ik de eerste koning was, wilde Luk een lijn uitzetten tot aan het laatste stuk, en ik moest spelen in functie van dat grotere geheel. Dat grotere verhaal werd mij niet duidelijk, ondanks keihard werken. Er was geen uitwisseling, de voorspog van Luk was te groot.' Luk Perceval zelf: 'Ik heb het verwijt gekregen dat ik zou vasthangen aan het script, maar het tegendeel is waar. Ik heb onmiddellijk gezegd dat het script nog ingrijpend zou veranderen. Het is ook veranderd. In die zin is voor mij het repetitiefproces nog nooit zo open geweest.'

*Ten Oorlog* is de grote droom van Luk Perceval. Het is een zin die bij alle acteurs terugkomt. Maar ook hun moeilijkheden om deel te worden van die droom. 'De droom van Luk is nooit een groepsdroom geworden,' zegt Peter van den Begin. Guy van Sande: 'Er stond zoveel druk op de ketel, dat er voor mij geen wisselwerking ontstond. Die wisselwerking had BMC groot gemaakt. Het gaf mij het gevoel dat ik bij een ander gezelschap repeteerde. Angst is een slechte raadgever.' Perceval:

'Een paar acteurs zeiden al snel dat dit project geen kans maakte. Die angst om te mislukken hebben ze in mijn schoenen geschoven. En angst leidt tot oorlog.' De kloof tussen Luk Perceval en een deel van de oude Blauwe Maandagkern escaleerde na zes maanden tot een crisis. Drie koningen gingen weg, en toen werd alles anders. Jan Declair: 'We hadden niets, heel veel mensen geloofden niet meer dat het nog kon. Toen heeft iedereen opnieuw moeten beslissen: doe ik het of doe ik het niet. Dat ik ja heb gezegd, had niets meer te maken met eer, met ijdelheid of met liefde. Dat stadium waren we al lang voorbij. Het is mijn nieuwsgierigheid die het gehaald heeft: als ik het nu niet doe, dan ben ik er niet bij geweest. Na de crisis was er meer vrijheid. De spanning was minder, de krampachtige ontspanningspogingen van daarvoor waren weg. En het belangrijkste: als groep zaten we eindelijk op hetzelfde niveau met Luk. Daardoor was het weer mogelijk om te knoeien en zo mee de voorstelling te maken.'

Peter van den Begin en Guy van Sande: 'Ik denk dat ons weggaan iets positiefs teweeg heeft gebracht voor de productie, een soort loutering.'

Luk Perceval: 'De mensen die zijn weggegaan, hebben het project ernstig in gevaar gebracht. Wie het project gered heeft, zijn de mensen die zijn gebleven.'

### Een nieuw gezelschap

Kijkend naar het repetitiefproces van *Ten Oorlog*, is het niet moeilijk te zien dat dit project het 'systeem' BMC op een fundamentele manier door mekaar geschud heeft. In elk open menselijk systeem speelt feedback een essentiële rol. Het laat zelfregulering toe wanneer nieuwe input zich aandient. Daarin houden twee tendensen mekaar in evenwicht: een tendens tot bestendiging en een tendens tot verandering. Problemen ontstaan er wanneer er te weinig input is, wat leidt tot voorspelbaarheid, of wanneer er te veel nieuwe input is, zodat het systeem zijn grenzen niet meer kan houden. Chaos dus. Zo bekeken vormde het werkproces van *Ten Oorlog* de proeftuin voor een gezelschap dat zichzelf herdefinieerde: de groep werd uitgebreid, de methodiek opnieuw getoetst, de artistieke bakens verlegd, de privileges in vraag gesteld. In het brandpunt van dit proces stond Luk Perceval, die met *Ten Oorlog* niet alleen zijn gedroomde voorstelling maar ook zijn gedroomde gezelschap probeerde te realiseren. Dat bracht de onderneming aanvankelijk uit evenwicht, maar heeft later weer geleid tot een nieuw evenwicht, een nieuw systeem, een nieuw gezelschap.

De kwetsbaarheid van *Ten Oorlog* lag be-

sloten in zijn sterkte, namelijk de bijna familiale banden tussen de makers. Zonder de liefde, het vertrouwen en de nieuwsgierigheid van zijn leden, zou een project als *Ten Oorlog* bij voorbaat al ondenkbaar zijn. Maar anderzijds kreeg ook deze familie af te rekenen met haar destructieve kant, met uitsluiting, met rol- en communicatiepatronen, met wat Peter van den Begin 'de afwezigheid van een dialoog' noemt en wat Perceval formuleert als het 'psychologisch privilege' van de vaste groep. Tijdens de repetitiefperiode zijn de paradoxen waarmee Blauwe Maandag kampte scherp naar boven gekomen. De paradox van een groep die het zoeken voorop stelt, maar tegelijk het zoeken van haar artistiek leider niet accepteert. De paradox van een artistiek leider die de waarde van de knoei vooropstelt, maar die zijn acteurs het tegenovergestelde gevoel geeft. De paradox van een project dat heel veel voorbereidingstijd toegemeten krijgt, maar tegelijk onder continue tijdsdruk staat. De paradox van een gezelschap dat het moeilijk heeft met groot worden en reeds jaren een 'back to the roots', een terugkeer naar de kleinschaligheid aankondigt, maar dat zich tegelijk in de grootste fusieoperatie ooit stort. De – treurige – paradox dat de mensen die het meeste vertrouwen in elkaar hadden moeten hebben, in het grootste wantrouwen uit elkaar zijn gegaan. De – verheugende – paradox ten slotte dat uit die crisis iets nieuws kon ontstaan, dat de negatieve spiraal doorbroken is, dat vanuit het gevecht met het ego een groep is ontstaan.

*Ten Oorlog* heeft veel pijn veroorzaakt, maar heeft voor de makers ook grenzen verlegd. De familie is uitgebreid en in de nieuwe ruimte die is ontstaan, is hopelijk plaats voor paradoxen. Voor klein- en grootschaligheid, voor zoeken en zekerheid, voor tijdsdruk en ontspanning. Iets dat groter is dan Blauwe Maandag was. Een Toneelhuis?