

# Het Vlaamse theaterleven anno 1980

*Frans Verreyt is wellicht niet goed bekend bij de huidige generatie van theatermakers. Frans Verreyt (1916-2003), doctor in de rechten, is van halfweg de jaren '50 tot vooraan de jaren '80 van de vorige eeuw één van de belangrijkste theatercritici van Vlaanderen geweest. Met een voor die periode opmerkelijke openheid en een groot inzicht in de context waarin theaterproducties ontstaan heeft hij het Vlaamse theater kritisch begeleid. Hij had zowel aandacht voor de historische continuïteit van dat theater als voor de nieuwe impulsen: of het nu de kamertonelen uit de jaren '50 en '60 of het politieke theater uit de jaren '70 betrof, de eerste creaties van jonge groepen konden op ernstige, door-dachte besprekingen van hem rekenen. Het waren kritieken waar je 'iets aan had'. Verreyt, die onder andere schreef voor het tijdschrift Théâtre de Belgique en het weekblad De Periscoop, werd vooral bekend met de recensies die hij vanaf 1964 wekelijks verzorgde in het weekblad De Nieuwe. Hij was de man van het 'gefundeerd onverwachte' oordeel, die onder andere wist dat objectiviteit niet bestaat, dat 'zich mogen vergissen een heilig recht is van wie zich met theater bezighoudt' en dat ook 'het niet-kunnen veel indruk kan maken'. De criticus beschouwde hij als complementair en absoluut noodzakelijk voor het theater. In het uitoefenen van die taak moest die criticus volledig vrij en onafhankelijk kunnen zijn. In deze tijden waarin de kritiek zo onder vuur ligt, is het herlezen van Verreyts teksten en het beseffen van de invloed die zij ten goede op het theater hebben uitgeoefend een riem onder het hart. Als hommage drukken wij hier een tekst van hem af; het is de verkorte versie van een overzicht-artikel dat hij schreef voor het boek Vlaams Theatertreffen. Festival van het Belgische theater, gepubliceerd door Europalia in 1980.*

## Het Vlaamse theaterleven

Oppervlakkig bekeken, verschilt het Vlaamse theaterleven –dat is: de reeks voorstellingen die men in Vlaanderen kan zien, ook van buitenlandse groepen– niet bepaald van het theaterleven in andere westerse landen.

Er zijn echter typische verschillen. Vooreerst haalt dit Vlaamse theaterleven –in doorsnee– niet het niveau van het West-Duitse (van het Oost-Duitse gezwezen, want daar gelden andere maatschappelijke, onder meer voor het theater, beslissende normen). Het Engelse en

Franse theaterleven hebben met het Vlaamse gemeen, dat ze, alsof dat vanzelfsprekend was, regelmatig theatertechneisch en/of mentaal onder de maat blijven. Anderzijds vindt men er, talrijker dan in het Vlaamse theaterleven, topprestaties; de verklaring daarvan ligt voor de hand: uit de cultuurgemeenschappen die meer mensen tellen, is meer talent te putten (op bijkomende redenen wordt verder nog gewezen). Het Nederlandse theaterleven vertoont kenmerken van het West-Duitse (dat dankzij een historisch gegroeide decentralisatie wel vooraan staat in West-Europa). In Frankrijk heeft men zeker gepoogd te decentraliseren, én met resultaten, maar men moet vrezen dat Parijs nog voor lange tijd het theatraal centrum blijft. In Engeland werden schitterende bewijzen geleverd van wat door decentralisatie –in feite door terug te grijpen op de eigen concrete realiteit– te bereiken is (een voorbeeld is de 7/84 Company).

Maar de kwestie niveau latend voor wat ze is (al gaat het natuurlijk in laatste instantie precies om 'niveau'), vertoont het Vlaamse theaterleven toch eigen kenmerken, die het situeren in het West-Europese. De klemtonen liggen er anders en bepaalde affiniteiten zijn evident.

## Een specifiek repertoire?

Reeds uit het repertoire blijkt dat. Er is een op het eerste gezicht merkwaardige belangstelling voor auteurs als Pinter, Kroetz en Handke. Vaak volstrekt superieure producties bewijzen dat het om een reële binding gaat: deze auteurs zeggen drastisch wat de voorzichtige Vlaming zou willen zeggen. Dat in het Vlaamse theater het Franse boulevard vervangen werd door de zure Engelse komedie, is een algemeen westerse trend. Maar opvallend is wel het direct contact dat met bepaald Amerikaans werk (Arthur Miller bijvoorbeeld – niet Tennessee Williams) gebleken is.

Eigen auteurs komen daarbij weinig aan bod. Wél Hugo Claus, die inderdaad –en het Vlaamse theater lijkt nog niet van die verrassing bekomen– van internationaal formaat is. Buiten Claus zijn er nog evidente kansen, maar jammer genoeg is er in Vlaanderen een volstrekt onvoldoende samenwerking tussen theatertechnici en potentiële auteurs: men begeleidt hen niet, men geeft hen onvoldoende

kansen. Ook dat is tenslotte een algemeen West-Europese instelling. Het zou natuurlijk –alleen reeds zuiver theatertechneisch gesproken– beter anders zijn. Zie Polen bijvoorbeeld.

Maar de situatie van het Vlaamse theaterleven is, voor wat het repertoire betreft, volstrekt 'normaal'. Wat enkel wil zeggen dat ze niet anders kon zijn, dan ze is. Theater blijft nu eenmaal –mét of tégen de maatschappij waarin het zich manifesteert– volledig geconditioneerd door die maatschappij.

Een eigen theaterliteratuur is natuurlijk de basis voor een gezond theaterleven. Al is 'gezond' een relatief, in de praktijk zelfs gevaarlijk begrip.

Voor wie zich kon ergeren aan dat –in Vlaanderen sterker dan elders, West-Duitsland en Nederland buiten beschouwing latend– door elkaar vloeien, in de programmatie, van werk uit verschillende cultuurkringen (té veel vertalingen, die dan nog meest, als vertaling, onder de maat blijven) dient toch herinnerd aan enkele evidenties. Europa is een constellatie. Pascal kon uit het Duits vertaald zijn, Balzac uit het Duits of het Russisch; het essayistische proza van Brecht klinkt Frans. Om het met grote namen te zeggen: Montaigne en Valéry zijn typisch Frans; Hölderlin en Nietzsche typisch Duits; Tsjechov (lieft zijn proza) en Dostojevski zijn typisch Russisch. Schematiserend: de Fransen zijn moralisten (de grootste Franse dichter –schreef Gide– is 'helaas' Victor Hugo – hij vergat Rimbaud, wat een normale Franse reflex is; Villon vergat hij niet, maar daar liggen de zaken anders: die behoort tot de voorgeschiedenis van de Franse literatuur, die toch inzet met *La Princesse de Clèves* (1678), als referentie althans); de Duitsers zijn dichters –poëzie en roman noemen ze 'Dichtung' – al zijn ze ook essayistisch zeer sterk (daar zoeken ze een houvast); de Russen zijn vertellers –en is *Oorlog en Vrede* niet strikter opgebouwd, dan een Fransman het kon wensen? Die evidenties, om enige background te geven aan het feit dat het Vlaamse theater Europees is.

Feit blijft natuurlijk, dat men ook in Vlaanderen graag programmeert wat in Amerika of Engeland of elders 'het beste stuk van het jaar' genoemd wordt. Daar kan men nu eenmaal niet naast: Duitsland doet het principieel niet anders en Frankrijk legde er zich bij neer dat Pinter en Bond het voor het zeggen hebben.

Dat wat het repertoire betreft. Waarbij nog op twee feiten de nadruk gelegd dient te worden. Vooreerst werkt in het Vlaamse theater de algemene West-Europese tendens door om (hoofdzakelijk in direct politiek werk, of 'vormingstheater') 'auteurs' te laten voor wat ze zijn, en collectief een productie –én een tekst– uit te bouwen. Dat haalt dan niet altijd een hoog artistiek niveau, maar het grijpt in op een direct maatschappelijke realiteit: een kans dus voor zinvol theater. En dan is er –sterker of acuter als een 'must' aangevoeld dan bij de ons omringende cultuurgemeenschappen of volkeren, nogmaals op West-Duitsland en Nederland na– de prospectie. Gewettigd ongenoegen met de bestaande theatersituatie, leidde ertoe systematisch experimentele groepen uit het buitenland voor gastvoorstellingen uit te nodigen. Het 'officieel', of zich zo voelend Vlaamse theater, lijkt daar voorlopig nog niet zo sterk van onder de indruk geraakt te zijn, maar wat men dan (meestal) te zien krijgt, moet tenslotte toch gaan doorwegen en onze zich een beetje als ambtenaar voelende theatermensen tot bezinning brengen.

Om het Vlaamse theater te situeren, is het natuurlijk belangrijk aan te stippen waar de klemtonen liggen bij het kiezen van een repertoire. Maar beslissend is tenslotte de 'productie': dat amalgaam van regie, acteren, decor, licht en klank, dat tot direct contact met een publiek kan leiden. Dat specifieke kan, uiteraard, enkel verklaard worden door het Vlaamse volkskarakter, zoals het gevormd werd door historische omstandigheden.

### Het 'Vlaamse' in het Vlaamse theaterleven

Theater zonder publiek krijgt niet de kans goed of slecht te zijn: het is niet-bestaande. In Vlaanderen volgt geen 5% van het potentieel publiek met enige regelmaat de theatervoorstellingen. In ons omringende landen, die meer theater-minded zijn, kan dat iets gunstiger liggen, maar dat slechts een minieme fractie van de bevolking theater als een vitale noodzaak ondervindt, is wel een algemeen West-Europees verschijnsel. Dat publiek vinden onze theaters bij de welstellende burgerij, voor zover deze er niet meer in slaagt alles uit te vlakken door een middelmatige opera, en dus geconfronteerd blijft met een reële problematiek.

Theaterbezoek is voor de burgerij een statussymbool, de fiorituur. En de courante theatertekstproductie gaat daar op in. Een ruime marge is overigens gewaarborgd: Ionesco wordt

geaccepteerd, en ook Albee's *Virginia Woolf*, en zelfs, wat bij een zo directe agressie toch nog verbaast, diens *Alles voor de tuin*. Reacties tegen een in feite zo sordide situatie bleven, ook in het Vlaams theater, niet uit. En in die reacties –experimenteel, of direct politiek werk– manifesteert het theater zijn vitaliteit, bewijst het meer te kunnen zijn dan artistiek stukadoorswerk.

Relatief, maar op artistiek vlak zeer duidelijk, is dat revolterend theater in Vlaanderen belangrijker en evenwichtiger dan in de ons omringende landen (zie –voor wie het gezien heeft, natuurlijk– bijvoorbeeld *Mistero Buffo*).

Het doorsneetheater kan echter niet anders dan mikken op de burgerij. En daar compliceert zich voor Vlaanderen de situatie. Deze welstellende burgerij is namelijk een recent verschijnsel. Ze voelt zich –ten onrechte, mag men zeggen– nog niet zo zeker van zichzelf.

Maar precies omdat deze Vlaamse burgerij zo 'nieuw' is en de vervlakking die ze oplegt dus doorzichtig blijft, kan het specifieke van het hedendaagse Vlaamse theater gemakkelijk omlind worden.

Dat 'eigene' is relatief te verklaren door het Vlaamse volkskarakter, dat uiteraard bepaald is door historische omstandigheden.

Wat men thans de Vlaamse cultuurgemeenschap noemt, is het resultaat van een bevolking die doorlopend gevat werd in het spel van politieke machtsverhoudingen. Naargelang het nationaliteitsbegrip zich ontwikkelde, werd ze in staatsconstructies gedwongen, die steeds artificiëler lijken. Concreet kwam dat neer op een abnormale reeks 'bezettingen'.

(...)

Het huidige Vlaamse cultuurleven –en dus ook het theater– blijft sterk bepaald door deze historische evolutie. Ze verklaart de fundamentele subversiviteit van de Vlaming (wat zich als 'gezag' aandient, wordt spontaan afgewezen) én zijn voorzichtigheid, gecombineerd met sluwheid (men wil, hoe dan ook en eventueel de rug buigend, overleven). Parallel met dit instinctief bereid zijn tot elk compromis, ontwikkelde zich wel een grote receptiviteit, een mentale vrijheid (of dan toch beschikbaarheid) én een drastische agressiviteit.

Dat resulteert in een aantal contradicties en spanningen, die –ook theatraal– interessant zijn. Maar wat tot nu toe toch bleef, zeker voor de oudere generatie (deze waarop het officiële Vlaamse theater meent te moeten rekenen), is een nog niet volledig overwonnen onderontwikkeling. Gelukkig maar, dat groot theater mogelijk is in elk ontwikkelingsstadium.

### Normen

Een eerste en ronduit catastrofale consequentie van het aldus geknede Vlaamse volkskarakter is het gebrek aan zin voor normen, voor kwaliteit op zichzelf. Op artistiek gebied, en bepaald voor het theater, brengt dat mee dat kritiek –gedifferentieerd, competent en dus gezaghebbend– ongeveer volledig ontbreekt. Voor zover ze zich in recensies manifesteert, stoot men te vaak op onbenullige beschouwingen, hautaine betweterij of wilde agressiviteit. Dat is geen theaterkritiek waarmee de theatermensen of een publiek rekening kunnen houden.

De situatie op dat vlak is thans, relatief, nog slechter dan in de jaren na de eerste wereldoorlog. De media (hoofdzakelijk de pers) hebben geen reële belangstelling voor theaterrecensies. Medewerkers die bewezen te weten wat theater is, die een inzicht en een visie hebben, laat men gemakkelijk vallen: men verkiest het geleghedenrecensenten, amateurs, aan het woord te laten. Dan bestaat het gevaar niet van een onvertogen woord, van standpunten die lezers of theatermensen echt konden ergeren, of waar ze gewoon iets zouden aan hebben.

Zo kregen dié theatermensen die enkel wensden verder te knoeien dan ook carte blanche. Daar wordt zeker tegen gereageerd –en soms zeer scherp: daar voelt men een typisch Vlaamse combinatie van subversiviteit en agressiviteit– maar voor een te groot deel kon zich een geïnstalleerde mediocriteit handhaven. Dat blijkt uit incidenten waaruit men, voorlopig toch, niets blijkt te willen leren. De drie 'officiële' schouwburgen, Antwerpen, Gent en Brussel, sloten een akkoord (dat men een uitstekend initiatief kan noemen: 'de draaischijf') waardoor elk van hen, elk seizoen, een paar van zijn producties in de andere stadsschouwburgen brengt. Maar recent zag één van die gezelschappen zich verplicht een in dit kader aangeboden productie te weigeren omdat die mentaal en artistiek te flagrant onder de maat bleef. Op zichzelf is zo'n weigering natuurlijk verheugend maar het feit zelf is toch tekenend voor het Vlaamse theaterleven.

Dit gebrek aan zelfrespect van nog te veel Vlaamse theatermensen, heeft niet alleen theatertechnisch gevolgen. Op theater dat zich niet voldoende zelfzeker en als ernstig te nemen manifesteert (uiteraard omdat de Vlaming nog enige moeilijkheid ondervindt om zich te bevestigen: elk publiek heeft het theater dat het verdient) krijgt de censuur te gemakkelijk vat. Wat dan normaal tot zelfcensuur leidt. Nog in 1970 gaf een naakte boezem –waar men

natuurlijk niet naast kon in een stuk als *De horens van de haan* (*Le cocu magnifique*) – aanleiding tot grote ‘verontrusting’ en bittere commentaar. En het is er ondertussen niet beter op geworden. In tegendeel. Voor buitenlandse producties is men toleranter: dat is dan toch maar één keer, en dan niet voor het courante publiek, dat in theater een statussymbool ziet, een beetje ‘aan cultuur doen’, de artistieke krul.  
(...)

### Naar een theaterpolitiek?

In de jaren '70 (...) kon men de kamertonen als in feite geliquideerd beschouwen. Op zichzelf trouwens is de formule verkeerd. Daarover kan men natuurlijk van mening verschillen, en in elk geval moest men er zich gelukkig mee achten, zolang kwaliteit geboden werd, en een repertoire dat nieuw was (maar van bij de aanvang reeds was dat, op het ene vlak zoals op het andere, zeer relatief). Hun rol was uitgespeeld, door de mateloze concessies waarin ze vervielen, gecombineerd met de hopeloze poging klein ‘groot’ theater te worden.

Vernieuwingspogingen waren er zeker. Maar een reële theaterpolitiek werd in Vlaanderen niet gevoerd. Wat daar moest voor doorgaan kwam neer op het systematisch afremmen van initiatieven: een zwaar conservatief en theatraal overigens volstrekt incompetent beleid, ignoreerde ze en hielp ze, even-

tueel politieel ingrijpend, uit de wereld.

In 1975 werd een eerste poging tot positieve theaterpolitiek ondernomen: het theaterdecreet. Het is vatbaar voor heel wat kritiek. Ook voor de hoofdbedoeling ervan: de materiële situatie van de acteur veilig stellen (daar schuilt namelijk het gevaar in dat de theatermensen zich een soort ambtenaar gaat voelen). (...) Ondertussen leiden de drie ‘officiële’ theaters (Gent, Antwerpen, Brussel) hun eigen leven. Het Brusselse gezelschap (dat bij gelegenheid toch bewijst over opvallend talent te beschikken) blijkt tot elke concessie bereid: het wedt op de recente Vlaamse burgerij. Het Antwerpse gezelschap brengt – op wel eens een paar uitzonderingen na – producties die een behoorlijk niveau halen al moet men het een typisch doorsnee stadsgeselschap noemen. De Gentse schouwburg is thans zeker de zuiverst geprofileerde. Een merkwaardig geval: onder wisselende directies – en klaarblijkelijk leverde dus elk van die directies een positieve bijdrage – volgt het een duidelijke lijn. En het slaagt er ook in met een verrassende regelmaat producties te brengen die artistiek waardevol zijn en tevens direct het publiek aanspreken.

Beschouwt men de kansen van het Vlaamse theater, thans, en zonder rekening te houden met verrassende fenomenen die zich kunnen voordoen, dan dient in de eerste plaats het feit vermeld dat de door Teirlinck opge-

richte ‘Studio’, die nu geleid wordt door Fons Goris, in heel anders geworden omstandigheden, tot analoge reacties kan leiden. Zoals de vroegere ‘Studio’ wil de huidige vooreerst kwaliteit, een all-roundscholing van de acteur, het volledig valoriseren van internationale impulsen. De officiële gezelschappen hebben nu een ander aangezicht dan in de tijd van Teirlinck, maar de functie van de ‘Studio’ bleef dezelfde: een generatie vooruit blijven – in het vormen van acteurs – op het courante theaterleven.

De acteurs die de ‘Studio’ thans aflevert, zullen voor een deel wel terecht kunnen in de kleinere gezelschappen – dank zij het Theaterdecreet kregen ze meer armslag –, radio en TV kunnen er enkelen opvangen, maar op langere termijn zal zich zeker het probleem stellen dat reeds door de ‘Studio’ van Teirlinck in het leven werd geroepen: geschoolde krachten konden er toe verplicht worden, buiten de gevestigde of zich affirmerende gezelschappen, nieuwe kansen te zoeken. Daar ligt dus, voor de komende jaren, een kans.

(...)

Theater is, als het leven en de maatschappij zelf, een fenomeen in volle evolutie. Theater is ook een zeer complex, gedifferentieerd verschijnsel. Het is feitelijk onvatbaar.

Wat tenslotte geruststellend is.

(...)

## In memoriam Ann Petersen

Met Ann Petersen is een opmerkelijke actrice gestorven, inspirerend voor meer dan één generatie acteurs en regisseurs. Met haar verdwijnt ook een virtueuze manier van volks acteren. Doorheen talloze rollen boetseerde ze een moederfiguur die ze tot in de kleinste details kon verbeelden op het podium of voor de camera.

Iedereen kent Ann Petersen van haar tv-werk, dat begon met Kapitein Zeppos (1964) en eindigde met Thuis (vanaf 1996 tot aan haar dood). Ze speelde mee in een dozijn speelfilms, o.a. Home Sweet Home (1971, Benoît Lamy), Het Sacrament (1990, Hugo Claus) en Pauline en Paulette (2002, Lieven Debrauwer), waarvoor ze meermaals gelauwerd werd.

Door al die media-aandacht wordt haar theatercarrière wel eens over het hoofd

gezien. Na een jeugd vol amateurtoneel volgde Ann Petersen na haar dertigste les bij Gella Allaert & Stella Blanchard. Denise Deweerdt bood haar enkele kansen bij het Nederlands

Kamertoneel. Eind jaren vijftig zette ze de stap van het amateurtheater naar het beroepstheater. In 1963 kreeg ze een vast contract bij de KNS; vanaf 1967 kwam ze in de KVS op het eerste plan. Brussel werd haar vaste stek, ze gaf er ook les aan het conservatorium. *La Mamma* (1967, tekst André Roussin, regie Yvonne Lex), waarin ze de moederrol speelde, was een van haar eerste grote successen. Ze werd de lieveling van het publiek, zowel in luchtige komedies als in theaterwerk van Hugo Claus, Dürrenmatt of Lorca. Ze maakte ook theater in het vrije circuit. Met haar eigen productiehuis speelde ze honderden opvoeringen van onder meer *Het Massagesalon* in het hele land.

