

ling: het repertoiretheater krijgt de meeste gemeenschapsgelden, dus is het normaal dat het "toegankelijk" is en zoveel mogelijk mensen bereikt. Nu het theater zich de jongste jaren meer en meer als een minderheidskunst affirmeert, moeten deze premisen natuurlijk opnieuw bekeken worden. Maar in het verleden heeft men alvast vanuit allerlei redeneringen geprobeerd om de massa in de schouwburg te krijgen:

(1) "Doer emanatie van de elitaire cultuur".

Toen er voor het eerst sprake was van een rijkssubsidieregeling heette het dat het volk "beschaafd" of "ontwikkeld" moest worden. Het dominante cultuurpatroon van de intellectuele en sociale elite moest overgedragen worden op de lagere milieus. De bedoelingen waren nogal paternalistisch: participatie van de volkswagen in de theatercanon van de elite en sociaal-culturele controle van dezelfde groepen. Typisch voor deze visie is het uitgangspunt dat het volk cultuurloos is (in een prospectus van het Vlaamsche Volkstoneel wordt het Vlaamse volk door C. Verschaeve "achterlijk" genoemd) en dat die leegte met de cultuur van de elite moet opgevuld worden. Een acceptabele theatercanon doorgeven of reproduceren (Shakespeare, Ibsen, Molière, Goethe,...) wordt als de belangrijkste taak van de repertoiretheaters gezien. De pogingen van De Gruyter, Teirlinck, Laroche en Van Overbeke om het repertoire te vernieuwen werden later binnen deze paternalistische visie gerecupereerd en gebruikt.

(2) "Emancipatie van de volkscultuur".

De voorstellingen en manifesten van het Vlaamsche Volkstoneel o.l.v. Johan De Meester (1924-1929) hebben ertoe bijgedragen dat men de democratisering niet langer zag als verheffing van de lage subculturen, maar dat men deze subculturen als evenwaardig met de officiële cultuur ging beschouwen. Door mee te werken aan de emancipatie van de volkscultuur zouden de repertoiretheaters het brede publiek lokken. Interessante elementen uit de volkscultuur bleken de groteske karikatuur, de revue, beweeglijkheid, spektakel en emotionaliteit te zijn. Het emancipatierecept van het Volkstoneel werd in de jaren '70 met veel hardnekkigheid uitgetest door het vormingstheater (Internationale Nieuwe Scène) en ook een gezelschap als het NTG heeft uit de evolutie lering proberen te trekken.

(3) "Gelijkwaardige participatie van alle cultuurgroepen."

Als men er als de repertoiretheaters in de voorbije periode van uitgaat dat alle cultuurgroepen in gelijke mate moeten participeren aan het theater, dan blijven er nog enkele mogelijkheden open:

(3.1) Zoeken naar een gemeenschapstoneel dat de spectaculaire elementen van het volkstoneel en de inhoudelijke en structurele complexi-

teit van het gecanoniseerde theater verenigt en dat de massa nog kan aanspreken. De vele openluchtspelen en massaspelen van het interbellum en Teirlincks ontwerp van een "monumentaal toneel" zijn hier de modellen. Het Nationaal Toneel was vooral in de beginfase door deze manier van werken getekend.

(3.2) Aanbieden van een elk-wat-wils-repertoire, een cultureel pluralisme waarin elke bevolkingslaag wel iets terugvindt. Klassiek drama voor de oudere intellectueel, lichte genres voor de kleinburgerij, experimenten voor de jongeren en revues voor het volk. Het klinkt karikaturaal en vandaag kan men de publiekssmaak niet meer met dergelijke grove sociologische parameters analyseren, maar het heeft zeker een tijd lang zo gefunctioneerd, zelfs in het Nationaal Toneel o.l.v. F. Mortier. Dit elk-wat-wils-beleid werd geleidelijk onmogelijk. Ten eerste omdat de verschillende theatercodes en de logica van de publiekssmaak nu minder sociologisch kunnen verklaard worden dan vroeger en ten tweede omdat men van het regime van een stuk per week (tot 1960) geleidelijk kwam tot slechts acht stukken per jaar (te weinig voor een elk-wat-wils-repertoire).

(3.3) Door te streven naar een amusementstheater dat commercieel inspeelt op de vraag van het publiek: U vraagt, wij spelen. Het spreekt vanzelf dat hier de sociale functie wordt omgekeerd voor een commerciële. Paradoxaal genoeg zou dit betekenen dat de repertoiretheaters, die door hun zware subsidie de plicht hebben een groot publiek aan te spreken, dit publiek maar kunnen bereiken door commercieel rendabele producties te brengen en hun door subsidie dus overbodig of supplementair te maken. Tot voor kort was de KVS wellicht het verst gevorderd op de weg naar de commercialisering.

Publiek

Wat vaststaat is dat geen enkele van de blauwdrukken voor de sociale roeping van het repertoiretheater tot een radicaal, kritisch of vernieuwend theater hebben geleid. Men ging foutief uit van een bestaand publiek met drempelvrees dat men door "drempelverlagende" en democratiserende activiteiten in de schouwburg moest krijgen. Om dit publiek te bereiken moesten de repertoiretheaters dan een soort universele cultuur propageren: theater dat iedereen goed vindt.

Dit laatste is natuurlijk onzin. Er bestaat net zo min een consensus over theater in onze maatschappij als dat er een tijdloze kunst bestaat. Het cultuurrelativisme gaat vandaag ongenadig ver, het idee van een grote theatergemeenschap moet wijken voor dat van vele op drift geslagen theaterformaties. Een publiek is een kostbaar ding dat men moet construeren en formeren, met meer geduld nog dan regeringen, desnoods door het vroeger publiek te verjagen.

Hierin is het anders zo voortreffelijke NTG misschien ook te kort geschoten. Heeft het wel begrepen dat de niet al te talrijk bijgewoonde producties o.l.v. H. Gilis (1985-86) pogingen waren om een nieuw publiek en een nieuwe manier van coderen uit te proberen rond voorstellingen als *Door de liefde verrast*, *Bouwmeester Solness*, *Demonen?* En heeft Toneelgroep Amsterdam na de succesvolle *Bakeliet* niet evenveel moeite om het krediet van de overheid en de publieke opinie te behouden, alleen al omdat de schouwburg niet altijd vol zit.

De crisis van de gesubsidieerde publiektheaters is groot omdat ze m.i. opgezadeld zitten met een anachronistische sociale taak: ze krijgen geld om theater te maken voor een gemeenschap die helaas niet meer bestaat.

"Laten we eerlijk zijn: wij hebben geen toneel, zo min als wij een God hebben. Daar is een gemeenschap voor nodig." (Rilke, *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Verz. Werk, vol. 6, 1966, p. 922; vertaald in Teirlinck, *Dramatisch Peripatetikon*, Verzameld Werk, vol. 9, 1970, p. 13) Deze profetische woorden van Rilke behoren tot de geliefde citaten van theatermakers. De interpretatie van dit citaat kan veel duidelijk maken.

Rilke bedoelde het pessimistisch. Groot theater is volgens hem slechts mogelijk als spiegel van een homogene samenleving met gemeenschappelijke waarden: er is eerst een publiek en pas achteraf een spel. Die gemeenschappelijke waarden lagen in de grote periodes van het theater ook buiten de sfeer van het theatrale. Theater was slechts de emanatie van een voorafbestaande gemeenschap: rond de polis in het Griekse theater, rond de vorst in het Franse classicisme of de theocentrische religieuze gemeenschap in de Middeleeuwen. Zelfs in de 19de eeuw was het theater van de zg. nationale tonelen nog voor een groot deel de klankbodem voor de ideeën van de homogene burgerlijke gemeenschap.

In de 20ste eeuw is de symbiotische harmonie van sociale en theatrale waarden uiteengevallen. Als er geen gemeenschap meer is om theater voor te maken, dan moet het theater zelf maar een nieuwe gemeenschap maken. Zo redeneerden de optimistische theatermakers na de eerste wereldoorlog. De band tussen toeschouwers en theatermakers moet theatraal zijn voor hij ooit sociaal kan worden. "Il faut réthéatraliser le théâtre" heet het dan ook bij Teirlinck. "Eerst een spel en daarna (zo mogelijk) een publiek" zegt hij. Teirlinck bouwt rond het citaat van Rilke een hele theorie van het publiek die belangrijk is om de visie van het Nationaal Toneel en de latere A-gezelschappen te begrijpen.

We beleven nu een decadente fase, aldus Teirlinck, waarin het publiek amusement koopt en elke diepgang weigert aan het toneel. Maar er is hoop want we zijn op weg naar een nieuwe gemeenschap... En dan wordt