

door de rijkssubsidie kan het theater zich hermetisch afzonderen van de toeschouwer en dat is niet wenselijk volgens De Grauwe. Theater kan pas populair worden als men de wet van vraag en aanbod laat spelen, als de toeschouwer zelf beslist wat hij wil zien.

De cultuurexperten hebben volgens hem gefaald in hun sociale zending: wat zij goed theater noemen, slaat niet aan bij het publiek; ze hebben een duur elitair theater kunstmatig in stand gehouden. Ook de overheid heeft haar taak als bewaker van de gemeenschapsgelden niet goed gespeeld en heeft zich laten beïnvloeden door lobby's, partijen en drukkingsgroepen.

De oplossing van De Grauwe is eenvoudig: schaf de subsidies af en laat het theater los op de vrije markt (zoals de vrije producties). De argumentatie van De Grauwe is economisch, maar verpakt in een sociologisch kleedje. Zo noemt hij de huidige situatie paternalistisch (omdat ze teruggaat op een theaterelite die beslist wat goed en slecht is) en zijn voorstel noemt hij democratisch omdat de beslissing bij de toeschouwers zelf ligt. Deze opsplitsing is echter eenzijdig en ongenueanceerd.

Ten eerste miskent hij dat de rijkssubsidie er gekomen is vanuit een sociale bekommernis, nl. de gemeenschap te laten participeren in kwaliteitstheater. Repertoiretheaters werden beschouwd als instellingen van openbaar nut die uitdrukking gaven aan levende sociale en artistieke opvattingen. Het Nationaal Toneel werd herhaaldelijk vergeleken met een soort universiteit: educatief, toegankelijk voor iedereen en niet te herleiden tot puur amusement. Natuurlijk kan men zich afvragen of de rijkssubsidie niet opnieuw geïnterpreteerd moet worden, nu er geen homogene gemeenschap meer is die behoefte heeft aan expressie via een theaterplatform. Maar dit betekent helemaal niet dat voor theater geen sociale functie is weggelegd en dat de wetten van de markt moeten gelden.

Ten tweede ziet De Grauwe helemaal onterecht een kloof tussen elitair en populair theater, tussen hermetisme en toegankelijkheid. De meest elementaire cultuurdynamiek houdt net in dat de elite van vandaag de massa van morgen kan zijn. Het selecte publiek dat Teirlinck en De Gruyter in de jaren '20 wisten te interesseren voor ander werk dan melodrama's is uitgegroeid tot het publiek dat massaal op het Nationaal Toneel afkwam.

Ten derde onderschat De Grauwe de negatieve aspecten van zijn voorstel:

— de commercialisering zonder einde van het theater dat zijn concurrentiepositie als ontspanningsfabriek t.o.v. film, televisie en video nooit kan waarmaken;

— de manipulatie van de keuze van het publiek zal zo mogelijk nog groter zijn dan die van de overheid nu. Waar het theater nu nog geldt als een dam

Het woord 'schouwburg' is een maakwoord van Vondel. Het is op zichzelf ook al een mooi woord, maar 'stadsschouwburg' *aus einem Guss* uitgesproken vind ik toch nog veel mooier.

Nico Scheepmaker, *Een stukje taalgebeuren dus...*, Van Dale Lexicografie, Utrecht-Antwerpen, 1987.

tegen de wereld van "kolonistoren van het leefmilieu" (Habermas) zoals de reclame, de macht, de media, het geld, opent de afhankelijkheid van de markt, opent de onvrijheid van het publiek;

— het verdwijnen van het dure experimentele theater en per definitie de installatie van reproducerend theater. Wat finaal de verandering van de cultuur en de maatschappij tegengaat en dodend is voor de creativiteit;

— de ondemocratische implicatie dat de armen vaak het theater dat ze willen, niet meer kunnen betalen. Het is immers niet voor de hand liggend dat de kansarmen kiezen voor een theater van de armoede. Hermetisch en vernieuwend theater is niet langer een voorrecht van de rijken, hoewel het soms onbetaalbaar is voor de armen.

Artistieke keuzen

Als het repertoiretheater een antwoord wil formuleren aan het adres van de toch wel opdringerige voorstellen van De Grauwe, dan moet het theater niet langer zien als een manier om kunst te reproduceren, maar als een manier van reageren op de wereld door artistieke keuzen uit te bouwen tot beleidslijnen. Weinig is verworven, veel moet opgebouwd worden: repertoires, stijlen, ensembles en publiek.

Op het colloquium "Kunst & Beleid" (1986) van het Vlaams Theater Circuit (nu Vlaams Theater Instituut) verwees J.J. Lamers, de stichter van Maatschappij Discordia, naar Rilkes citaat om het verdwijnen van de grote gezelschappen aan te kondigen. En inderdaad, als het repertoiretheater zijn homogeniserende sociale functie niet loslaat zal het langzaam vergrijzen met de laatste verdedigers van het gemeenschapstheater.

Maar het kan ook anders. Men kan de sociale functie van het repertoiretheater ook herdefiniëren vanuit de wetenschap dat de kracht van het moderne theater niet langer ligt in de homogeniteit, maar in heterogene speel- en publiekstijlen. Er is een Discordia (What's in a word?)-publiek, een Decorte-stijl, een Fabrepubliek, een Stein-publiek, enz. Theater is meer en meer een middel geworden om zich sociaal, intellectueel en artistiek te differentiëren en te profileren. En die verscheidenheid is een rijkdom en geen hinderpaal voor de repertoiretheaters.

Het theater neemt een kritische tegenpositie in tegenover de massamedia en heeft, om zich tegen nivellering te wapenen, behoefte aan verscheidenheid. Het helpt de mensen

nadenken uit welke rollen en interactiepatronen ze kunnen kiezen en gaat niet langer uit van door de gemeenschap bepaalde rollen. De nieuwe sociale taakomschrijving van het repertoiretheater is niet langer de uitdrukking van waarden, maar het opbouwen van een communicatie over communicatie, een dialoog van verschillende theatermakers met verschillende soorten publiek in verschillende theatertalen. De versplintering van de sociale en theaterale context heeft gemaakt dat theatermakers met verschillend publiek zich moeten situeren tegenover andere contexten.

Dit kan door middel van theater. Het brengen van oudere stukken betekent noodzakelijkerwijze erop reageren, zoals Discordia doet met Claus, omdat de legitimerende context van het stuk niet meer bestaat. Erop reageren betekent ook positie bepalen. En dit gebeurt door via de mise-en-scène nieuwe brokjes ideologie te produceren in dialoog met een publiek. Er is ook behoefte aan, zich te situeren tegenover andere theatercontexten en dit gebeurt dan door een ingenieus spel van intertextuele en interludieke verwijzingen. Zo citeert Peyskens uit Decorteproducties, Lauwers uit voorstellingen van de Wooster Group, zet Vandervost zich (niet energiek genoeg) af tegen het naturalistische model van *Het Gezin van Paemel* in zijn *Pan*, enz.

Gevolgen

Wat zijn nu de gevolgen van deze nieuwe sociale functie op de gezelschappen en de repertoires?

Ten eerste op de gezelschappen. Theater wordt een microsociologisch en veelstemmig gebeuren, met vele gesprekspartners onder één koepel. Niet alleen de toeschouwers, maar ook de theatermakers kiezen meer en meer de mensen met wie en de teksten waarmee ze in dialoog willen treden. In een interview met *Knack* bevestigt An Tuts, de jonge Julia uit Tanghes *Romeo en Julia* in de KVS, een tendens die al lang in is bij acteurs: "Ik denk dat ik ga kiezen voor mensen en stukken, ik wil niet met contracten aan instellingen gebonden zijn."

Het lijkt me evident dat de repertoiretheaters in de toekomst moeten afstappen van de vaste ensembles en dat ze moeten werken met verschillende ad hoc-formaties of productiecellen. De organisatievorm moet soepeler worden. Waarschijnlijk betekent dit ook dat de functie van artistiek directeur opnieuw moet geëvalueerd worden. Misschien moet er een duidelijker scheiding komen tussen de schouwburgdirecteur, die instaat voor de exploitatie van de schouwburg, en de artistieke leider, die verantwoordelijk is voor een artistiek project. Waarom probeert men het niet met een intendant die zelf een aantal artistieke leiders aan het werk zet in afzonderlijke productiecellen? Deze zouden binnen een welomschreven periode een