



Dirk Roofthoof en
Ilse Uitterlinden
in *Don Carlos* -
De Tijd -
Foto: Keoon

De Tijd, BMC en Arca
wringen zich
tussen KNS, KVS en NTG

Gezocht: profiel van een gezelschap

“Na ongeveer een eeuw alleenheerschappij moeten de repertoiretheaters — KNS, KVS, NTG — steeds meer concurrenten dulden”. Zo besloot Geert Opsomer zijn analyse, in *Etcetera* 21-22, van de drie grootste Vlaamse gezelschappen. Daarmee doelde hij onder meer op De Tijd, Blauwe Maandag Compagnie en Arca. In dit nummer gaan we dieper in op die ‘strijd’ aan de hand van zes recente creaties. Welke houding t.o.v. het klassieke repertoire spreekt er uit deze produkties? We interviewden vervolgens enkele theatermakers uit de vuurlinie: Chris Lomme, Jos Verbist, Dirk Roofthoof — allen vroeger en/of nu werkzaam in zowel de grote repertoirehuizen als de jonge oprukkende gezelschappen. Tot slot een kleine *case-study*: hoe wordt *Woyzeck* (G. Büchner), een mijlpaal uit de negentiende eeuwse theaterliteratuur, in de tachtiger jaren geënceneerd?

In het dubbelnummer *Etcetera* 21-22 werd eerder dit jaar een discussie ingezet omtrent het zogenaamde repertoiretheater, dat traditioneel ge-localiseerd wordt in de A-gezelschappen (KVS, KNS, NTG). Er werden toen vragen gesteld omtrent de definitie van repertoiretheater: is dit het theater van de grote teksten of van de grote middelen, van het grote gezelschap of het grote publiek? Heeft dit soort theater vandaag nog een speciale functie of moet het voor zichzelf op zoek naar een nieuwe inhoud? Op al die vragen werd toen nog geen eensluidend antwoord geformuleerd. Vandaag zetten wij ons onderzoek verder aan de hand van enkele concrete voorbeelden. In dit artikel worden de openingsstukken van de drie A-gezelschappen geconfronteerd met het werk dat gelijktijdig in drie kleinere gezelschappen werd gepresenteerd: namelijk in Arca-Net (behorend tot de C-categorie in het decreet) en bij Blauwe Maandag Compagnie (BMC) en De Tijd (beiden met een D-staatus). Op het eerste gezicht lijkt daarbij de definitie van repertoiretheater ingevuld als het grote-teksten-toneel: KNS opende met *Woyzeck* van Georg Büchner; NTG met *Marat/Sade* van Peter Weiss; De Tijd speelde Schillers *Don Carlos*; Arca begon het seizoen met Gorki's *Nachtasiel* en BMC zette

De Meeuw van Tsjechow op de planken. Alleen KVS valt een beetje buiten de reeks: *Alice* is een bewerking die Jan De Vuyst maakte van Lewis Carrolls bekende kinderboeken, teksten die binnen de literatuur toch ook als klassiekers kunnen beschouwd worden.

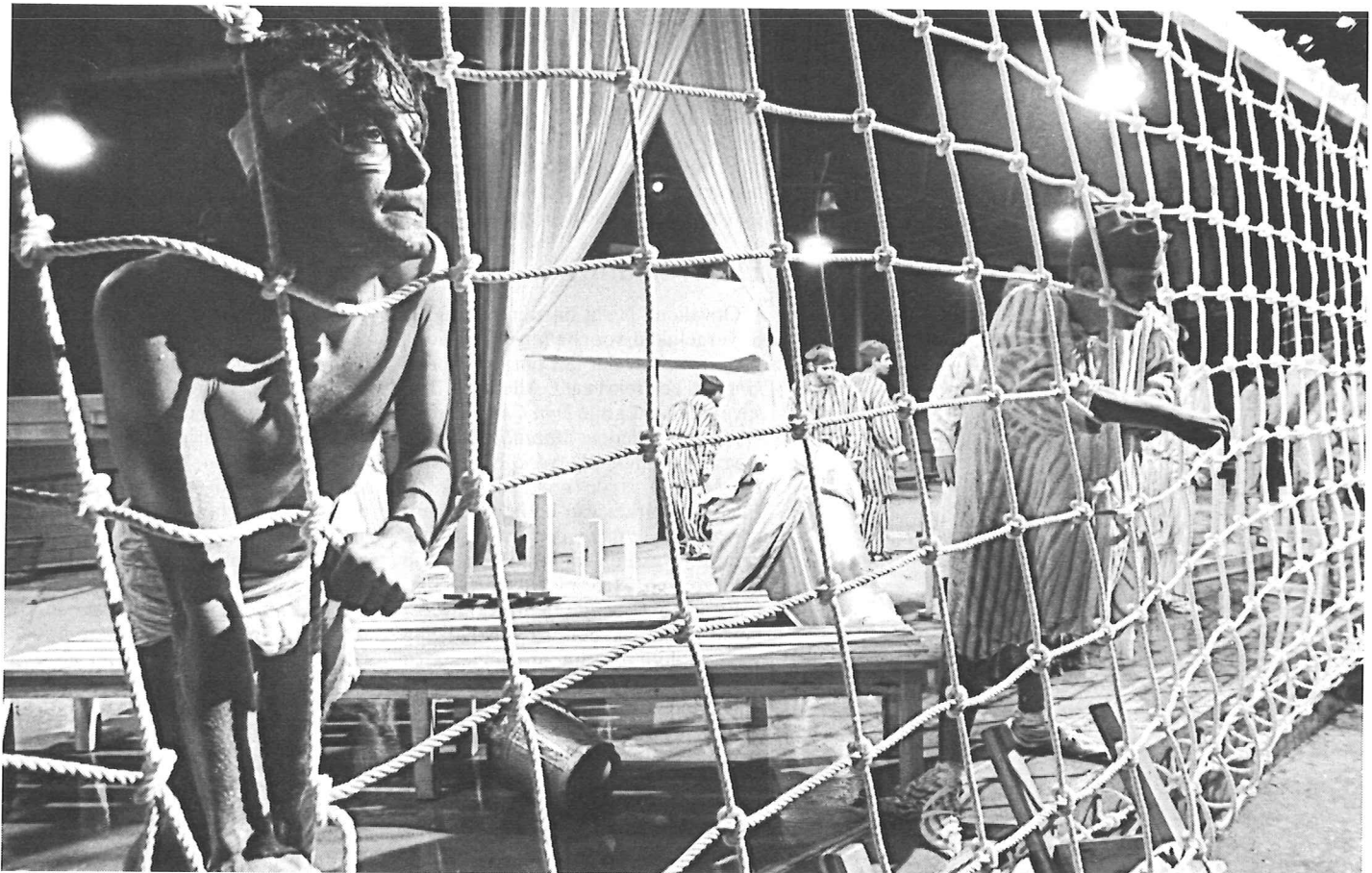
Wanneer we deze zes opvoeringen met elkaar confronteren, blijkt dat uit de vergelijking méér tot uiting komt dan zes verschillende, subjectieve interpretaties van een klassiek tekstgegeven; dat er misschien zelfs lijnen zichtbaar worden die aansluiten op de globale probleemstelling omtrent repertoiretheater vandaag of omtrent theater tout court in zijn hedendaagse verschijningsvorm. De hier aangeboden analyse zal zich dus niet concentreren op een gedetailleerde beschrijving van zes afzonderlijke producties, maar eerder op de gemeenschappelijke lijnen die hen al dan niet doorkruisen én op de plaats die ze innemen in het bredere theaterveld van dit ogenblik. Misschien lopen deze wegdoorkruisingen wel uit op een punt, waar onze initiële vraagstelling omtrent repertoiretheater weer een stap dichterbij de duidelijkheid komt...

Het huidige landschap

Als we de lijst bekijken van de in het

kader van het decreet gesubsidieerde A, B, C en D-gezelschappen, dan zien we dat het aantal tussen bv. het seizoen 1981-82 (cfr. de cijfers in *Etcetera* 4, blz. 40) en het huidige seizoen 1988-89 (cfr. de cijfers in *Etcetera* 23, blz. 6) geslonken is van 33 naar 24. De D-categorie kende de grootste afslanking: van 19 groepen in 1981-82 naar 14 in het lopende seizoen. In die D-categorie werken een aantal gezelschappen met een specifieke opdracht of profiel: Speeltheater, Stekelbees en Poëzien, zijn voornamelijk met jeugdtheater bezig; Tie3 geeft invulling aan het begrip Derde Wereld-theater; de Zwarte Komodie situeert zich halverwege theater en cabaret; de INS en de groep van Vuile Mong zijn de rechtstreekse voortzetters van het politieke theater uit het begin van de jaren 70; het Limburgs Projekttheater tenslotte vindt zijn eerste motivering als theatervoorziening in een provincie die in deze materie als 'misdeeld' kan omschreven worden. De zes overblijvende groepen (de Korre, Malpertuis, BKT, Antigone, BMC en De Tijd) zijn alle in meerdere of mindere mate bezig met het brengen van 'repertoire', met het ensceneren van teksten in een eerder traditioneel werkconcept – we zullen hier straks nuanceringen op aanbrengen. Als we zien dat naast de A-categorie ook in de B- en

Sinds 1975 worden bewegingen in het Vlaamse theater steevast geanalyseerd in de termen van het theaterdecreet: de alomtegenwoordige A, B, C en D-structuur. De eerste categorie staat dan voor 'repertoiretheater'. Marianne Van Kerkhoven analyseert aan de hand van dit begrip een belangrijk segment van de actuele theaterpraktijk. Vermeende tegenstellingen blijken minder scherp dan verondersteld. En leiden naar de vraag welke rol het theater in onze samenleving kan spelen.



Marat/Sade - NTG — Foto: Luk Monsaert

Nachtasiel - Arca
- Foto Arca

C-sectie (denken we voor B aan het RVT of voor C aan Arca en het Raamtheater) heel wat 'repertoire-werk' geleverd wordt, dan stellen we vast dat het gesubsidieerde kader van ons theaterlandschap veel minder diversiteit vertoont, dan pakweg zeven jaar geleden.

Dit heeft enerzijds te maken met het ontnemen van subsidies aan een aantal groepen die wel een duidelijk profiel hadden of die op weg waren dit te verwerven (zoals De Mannen van den Dam, het NVT, het Brialmont-theater en de groep van Jan Decorte) en anderzijds met het feit dat al wat zich in die periode aan vernieuwende impulsen voordeed door de overheid naar de 'projectenpot' verwezen werd. Gezien aan deze vernieuwende groepen een zeer beperkte en vooral geen structurele steun werd toegezegd, bleef hun invloed op de rest van het theaterlandschap miniem. De gevolgen van deze van overheidswege opgelegde marginaliteit, worden meer en meer voelbaar. Het gebrek aan wisselwerking tussen 'het nieuwe' en 'het oude' leidt vandaag tot een zekere vergrijzing en vervlakking van het landschap waarin teveel mensen met hetzelfde bezig zijn, of te weinig door-eengeschud werden in hun zekerheden via het werk van jonge beeldensstormers. Daartegenover kan gesteld worden (een blik op wat de huidige D-categorie globaal aan 'artistieke waar-



de' vertegenwoordigt, vergeleken met diezelfde categorie in 1981-82, maakt dit snel duidelijk) dat er zich voornamelijk in de kleinere groepen in die tijdsspanne heel wat *professioneel potentieel* heeft ontwikkeld. De zorg die vandaag door onder meer De Tijd, BMC, de Korre, Stekelbees, Tie3 en Speeltheater wordt besteed aan de impact van een voorstelling in *al* haar facetten, is veel groter dan bij vergelijkbare groepen (of zelfs in hun eigen praktijk) van zeven jaar geleden. Zowel het wegvallen van een gezonde heterogeniteit in het theaterlandschap, als de winst aan professionalisme in kleinere groepen maakt het confronteren van het werk van deze laatste met dat van de A-gezelschappen vandaag perfect mogelijk.

waarop Büchner zich baseerde. Benoins encensering begint in de gevangenis waar Woyzeck na de moord op zijn bijzit Marie terecht is gekomen. Dit is een door Benoin toegevoegde scène. De hele tekst van Büchner wordt daartegenover als een flashback gepresenteerd. Het waarom van dergelijke raamver telling is niet duidelijk. De inbedding in een realistisch kader dat alles *verklaart*, heeft alleszins voor gevolg dat de hele problematiek van *Woyzeck* verengd wordt tot die van de psychologie van één individu en dat de maatschappelijke implicaties van Büchners drama in de mist verdwijnen. "De plaats waar het stuk zich afspeelt, is het hoofd van Woyzeck", zegt Benoin. De bevreemdende kracht van Büchners onaffe tekst, de doordringende moderniteit ervan, wordt in deze encensering niet als waarde erkend.

De dramaturgie

Opvallend is dat bij vier van de zes te vergelijken voorstellingen expliciet gesteld wordt, dat het om een *bewerking* van een tekst gaat. Alleen De Tijd speelt een integrale *Don Carlos* en het NTG een volledige *Marat/Sade*. In de meeste gevallen (*Woyzeck*, *Nachtasiel*, *De Meeuw*) is de regisseur ook de (mede)bewerker van het stuk en mogen we dus naar een rechtstreeks verband tussen adaptatie en regie gaan zoeken. Maar niet alle bewerkingen gaan in dezelfde richting, bijvoorbeeld in die van een vereenvoudiging van de door de auteur aangeboden schrijftuur.

Daniel Benoin, regisseur/bewerker van *Woyzeck* in KNS, heeft de vier bestaande handschriften van het stuk (het kon door Büchners plotse dood niet meer voltooid worden) nauwkeurig met elkaar vergeleken en zich bovendien verdiept in de documenten omtrent het échte 'geval Woyzeck',

De bewerking die regisseur Jos Verbist van *Nachtasiel* maakte, beoogde waarschijnlijk het realiseren van een *gebalde* voorstelling. *Nachtasiel* wordt in Gent 'in één geut' gespeeld, waarbij de bedrijvenstructuur van Gorki weliswaar behouden blijft, maar heel weinig accent krijgt. Maar de bewerking blijft onduidelijk in haar actualisering: speelt het stuk zich in Rusland af of bij ons? Is de tijd vandaag of het begin van deze eeuw? Het personage van de Turk en de interpretatie van de rol van Louka (Peter Rouffaer tekent hem als een soort idealistisch welzijnswerker, die 'zich even onder de armen mengt'; bij Gorki is hij een zwervende pelgrim) laten wel het verlangen naar actualisering doorschemeren. Herkenbaar is de universele ellende van deze uitgestoten; de concrete vorm van de armoede waaruit deze ellende voortkomt, is te weinig maatschappelijk

Nand Buyl en
Mieke Bouwe in
Alice - KVS -
Foto: Luc Monsart





Carlos-enscenering ook nog de persoonlijke conflicten verteld worden: tussen Filips II, zijn zoon Don Carlos, Elisabeth, Posa en de prinses van Eboli. De Tijd slaagt er niet in het politieke verhaal te vertellen, ook al was dit waarschijnlijk de intentie. Bovendien blijft de tekening van de persoonlijke conflicten eveneens onbevredigend, vooral dan door de zwakke uitwerking van de vrouwenrollen.

Chris Lomme en Jan Declair in *De Meeuw* - BMC - Foto Bie Peeters

We willen deze zes voorstellingen niet geforceerd op één noemer brengen, maar toch lijkt een constante op te duiken: de maatschappelijke dimensie, het aanknopen bij een *hier* en *nu*, schijnt ofwel niet de eerste bekommernis van deze theatermakers te zijn ofwel hebben zij er problemen mee deze band zichtbaar te maken. Liggen hun aandachtspunten dan elders? Waar dan wel? En waarom?

De scenografie

Laten we de zes voorstellingen even doorkruisen via de weg van de scenografie. De laatste jaren heeft deze binnen het Vlaamse theater alleszins aan aandacht gewonnen.

Voor *Alice* ontwierp Michael Gerd Peter (hij creëerde voor regisseur Jean-Pierre De Decker in het NTG reeds eerder decors voor o.m. *Peter Pan* en *Ubu Roi*) een zeer gevarieerd beeld met diverse spectaculaire scènewisselingen, zoals dat bij een totaal-

Hubert Damen en Willy Vandermeulen in *Woyzeck* - KNS - Foto: Marleen Peeters.

geduid. Om sociale slagkracht bekomert deze voorstelling zich niet zo veel.

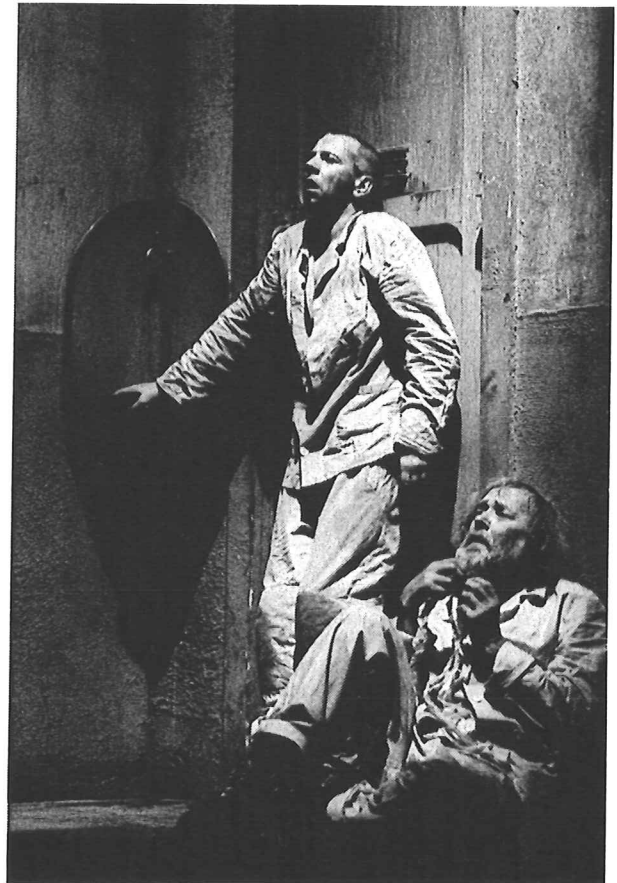
Ook bij *De Meeuw* werden door de bewerkers (dramaturg Gommer Van Roussel en regisseur Luk Perceval) voornamelijk ingrepen gedaan om het stuk voor een groep als BMC 'speelbaarder' te maken. Een paar kleine rollen zijn verdwenen, de tekst werd hier en daar uitgedund. De tekst van Tsjechow wordt - zo stelt het programmaboekje expliciet - opgevat als 'gewoon een warm menselijk en voor die tijd nieuw-ver-nieuwend toneelstuk'. Hier wordt dus opnieuw aanspraak gemaakt op het bestaan van een "algemeen-menselijkheid", die van alle tijden en van alle landen zou zijn.

De *Marat/Sade* van Peter Weiss, geregisseerd door Peter Brook, was één van de belangrijkste evenementen uit de recente theatergeschiedenis. Het documentaire drama van de jaren 60 vond in dit stuk van Weiss een zeer krachtige exponent. Dit half fictioneel/half documentair theater functioneerde als voorloper voor het politieke theater van het begin van de jaren 70, dat zich ook bij ons op vrij directe wijze met de politieke strijd van het 1968-tijdperk verbond. Van de explosieve maatschappelijke materie die Weiss in *Marat/Sade* behandelt, is in de encensering van Ulrich Greiff niks overgebleven. Je kan natuurlijk stellen dat het stuk gedateerd is, niet sterk genoeg om zijn eigen actualiteitsgebondenheid te overstijgen. Als dat zo zou zijn, is de eerste vraag uiteraard waarom het NTG dit stuk op het programma nam. Maar een nieuwe lectuur van de tekst en de herinnering aan de kracht die fragmenten uit dit stuk kregen in *Bartok/Aantekeningen* van Anne Teresa De Keersmaeker,

spreken de stelling van 'gedateerd-zijn' tegen. Deze tekst vraagt duidelijk om een andere aanpak dan diegene die Greiff (die nochtans enkele jaren geleden in het NTG een zeer 'actuele' *Woyzeck* encenseerde) eraan gegeven heeft. Wat de tekst strikt genomen het meest ontkracht, is de rijmelarij waarin Weiss' verzen vertaald werden. Bij de liedjes wordt dit gevoel nog versterkt door de dunne - wél gedateerde - muziek van Hans-Martin Majewski.

Jan De Vuyst, die al eerder voor het NTG *Peter Pan* en *Pinokkio* bewerkte, schreef met elementen uit *Alice in Wonderland* en *Through the Looking Glass* een totaalspektakel dat als leidraad de zoektocht heeft van het meisje Alice naar haar eigen identiteit. In twee zeer essentiële kenmerken wijkt De Vuyst daarbij af van het werk van Lewis Carroll. Ten eerste heeft zijn stuk een haast logische verhaallijn, een soort *stationen*-structuur: de scènes worden naast elkaar geplaatst zonder te bouwen aan een climax of aan een meer verstrengelde dramaturgische constructie. Bij Carroll is precies het onverwachte, het grillige, de motor van het verhaal. En ten tweede zijn het nonsensicale, de logica-spelletjes en de poëzie van Carrolls taalgebruik bijna geheel weggeveegd. In de plaats treden de ingrediënten van het onderhoudende totaalspektakel: gevatte dialogen, prettige liedjes, enz.

De Tijd koos voor een integrale versie van Schillers moeilijke werk *Don Carlos*. Moeilijk, omdat dit wil zeggen: in de 20ste eeuw een werk van een 18de-eeuwse auteur encenseren die zijn thematiek aan de 16de eeuw ontleent. Behalve het duiden van deze drie tijdslagen in het filosofische en politieke denken, moeten bij een *Don*



spektakel past. Maar een 'groots' decor vraagt ook wat 'tegengeweld' op de scène. De schrale choreografische 'massa-scènes' konden dit gevraagde weerwerk niet leveren. Een gelijkaardig fenomeen nemen we waar in de KNS-voorstelling. Benoins idee dat het stuk zich in Woyzecks hoofd afspeelt, werd door decorateur Jean-Marie Poumeyrol (hij was ook Benoins compagnon bij diens *Ghetto*) vertaald in een hoofdzakelijk grijsgetint overweldigend ruimtebeeld dat de acteurs haast doodrukt. Het is een apocalyptische stadsruïne waarin de kermis een centrale plaats inneemt. Net als bij *Ghetto* lijdt dit decor aan een grote neiging tot verzelfstandiging. Het dringt zich op, is te weinig dienstbaar aan het spel. De spanning tussen decor en acteurs komt eveneens tot uiting in de wijze waarop de spelers met 'materie' omspringen. Echt water en echt zand zijn wel aanwezig, maar de acteurs behandelen het met grote terughoudendheid: werkelijk vuil worden ze nooit. En wanneer Woyzeck langs de glijbaan aan een touw naar boven wordt getrokken, laten de trekkers zich hierbij helpen door een zogenaamd onzichtbare katrol: echt fysieke arbeid leveren ze niet. Zowel in het decor zelf als in de wijze waarop de acteurs ermee omspringen, overheerst een gevoel van niet-echt-zijn.

Een zelfde dubbelzinnige houding vinden we terug in *Marat/Sade* waarvoor Wolf Münzer het decor ontwierp. Deze voorstelling is de eerste die het NTG – gezien de verbouwingen in de eigen schouwburg – in de Tolhuis-sportzaal speelt. Volgende projecten moeten mee duidelijk maken of deze nieuwe ruimte voor het NTG een spijtige noodoplossing of een nieuwe uitdaging zal zijn. Münzer heeft als achterwand wel gebruik gemaakt van het aanwezige glas, metaal en beton van de sporthal, maar deze band met de materialiteit verliest hij gaandeweg. Het onbenullige koordenwerkje bijvoorbeeld dat wordt opgetrokken wanneer de opstand der gekken losbreekt en men het publiek tegen hun geweld wil beschermen, vloekt met de aanwezige harde materialen. Geweld of gevaar blijven uit, zowel in het spel van de acteurs als in het decor dat hen moet ondersteunen. Het als straf onderdompelen van de krankzinnigen in een met water gevulde gracht, gebeurt zonder dat er zich hiertoe zwaarwichtige aanleidingen voordoen. We botsen hier weer op een discrepantie tussen een decor dat zich van grote middelen bedient en het 'minimalistische' spel dat de acteurs daar tegenover stellen.

Water schijnt voor ontwerper Niek Kortekaas een geliefde materie te zijn; denken we aan *Schreibers Moes-*

tuin in het Brialmonttheater of aan *De dood van Empedokles* (Hölderlin) bij ADM in Amsterdam. In Arca heeft hij voor Gorki's armenschuilplaats een soort onderaards hol geconstrueerd waar water naar binnen sijpelt. Droog is het er nooit. Over die kuil heen loopt een brug, een passerel die naar de nabije spoorweg refereert. Deze ruimte biedt interessante mogelijkheden. Ze wordt in de regie van Jos Verbist ook goed gebruikt: de plaats die de mensen innemen terwijl ze met elkaar praten is niet theateraal-evident, maar zoekt bewust naar een zo groot mogelijke graad aan realisme.

Bij *Don Carlos* werd veel aandacht aan het decor besteed; de werkwijze en intenties van scenograaf Jan Versweyveld (ook omtrent deze productie) werden door hem uitvoerig toegelicht in *Et cetera 23*. Het creëren van sterke beelden sloot in het verleden perfect aan bij de wijze waarop regisseur Ivo Van Hove aan zijn enceneringen vorm wou geven. Sinds de start van de fusiegroep De Tijd lijkt Van Hove ook andere accenten te willen leggen – we komen hier nog op terug – waarin hij echter nog niet slaagt. In deze *Don Carlos* lijken de beelden alleszins meer los te staan van wat er op de scène gebeurt. Uitzondering hierop is het mooie beeld van Filips II 's nachts werkend aan een bureautje met een lampje erop, in een immense ruimte: een mooi acterende Warre Borgmans geeft er gestalte aan die absolute en droeve eenzaamheid van de machthebber. Maar algemeen gesproken lijkt de overgang van kleinere naar grote zalen De Tijd parten te spelen.

Het decor van *De Meeuw*, getekend Johan Herbosch, is uiterst sober en zuiver functioneel. Met 7 miljoen heeft BMC de helft van de subsidies van De Tijd en zo'n 3,5 keer minder dan Arca. BMC verkiest blijkbaar deze som aan acteurs te besteden i.p.v. aan een rijkelijk decor: een keuze waarvan de consequenties ook in het volgende punt aan bod komen.

Monumentaliteit of gerateerde monumentaliteit, verzelfstandiging van beelden, gevecht tegen de materialiteit: dit lijken de constanten in het ruimtebeeld van het huidige repertoiretheater. In andere segmenten van het theaterveld werkt men al een tijd met een multidisciplinaire open aanpak waarin alle aspecten van een voorstelling gelijktijdig tot stand komen in de loop van een repetitieproces.

Het werken met wat men *toevallig* op zijn weg ontmoet, laat de actuele omgeving in al haar materialiteit in die producties doordringen. Zelfs auteurschap krijgt in deze context een nieuwe betekenis.

Binnen het totale theaterveld ko-

men twee werkwijzen tegenover elkaar te staan: één die zich theateraal sluit en vanuit die geborgenheid de werkelijkheid herschept of nabootst en één die zich opent en als een spons, de buitenwereld in zich opzuigt. Op het decor van Niek Kortekaas na, lijken alle hier besproken decors in meerdere (De Meeuw, Woyzeck, Alice) of mindere (Don Carlos, Marat/Sade) mate tot de eerste werkwijze te behoren. Of moeten we de monumentaliteit interpreteren als het antwoord van dit repertoiretheater op de open, multidisciplinaire aanpak van zijn tegenhangers?

Ensembles en hun leiding

In welke mate is het bouwen aan een ensemble (repertoiretheater = groot gezelschap) afleesbaar uit deze producties? En welk soort van ensemble wordt dan wel nagestreefd? Hier moet wellicht wél een onderscheid gemaakt worden tussen de drie A-gezelschappen en de drie kleinere groepen. Het KNS-gezelschap is, na het beleven van een artistiek dieptepunt enkele seizoenen terug, niet ingrijpend in zijn samenstelling gewijzigd en de inbreng van gastregisseurs, die nú eens komen en dán weer verdwijnen, kan het elan van zo'n groep niet meteen op het juiste spoor zetten. Zeker niet als het om regisseurs gaat, zoals Benoin, die identiek dezelfde regie drie of vier keer in het buitenland gaan afwerken. Van een inspirerend leerproces via het zoekwerk van een regisseur blijft in zo'n geval weinig over: wellicht ligt hier de verklaring voor het bijwijlen zeer anekdotisch acteren (Martin Van Zundert, Walter Rits) dat opbotst tegen Büchners gedepouilleerde schriftuur.

Dat een te lang identiek gebleven gezelschap op den duur een rem betekent voor de ontwikkeling van een theater (cf. het RVT) heeft men in KVS blijkbaar begrepen. Sinds vorig seizoen werd het probleem aangepakt via hulp van buitenaf. Dit resulteerde in een aantal voor de KVS nieuwe invalswegen: een luchthartige commerciële *Romeo en Julia* van Dirk Tanghe, een wederaanknoppen bij de naturalistische traditie in De Deckers *Nachtwake* (Norèn) en een groot spektakel à la *Alice*. Zowel de impulsen als de resultaten zijn nog zeer heterogeen. Het is vooralsnog niet duidelijk of KVS zich hieruit wel degelijk een nieuw profiel wil smeden.

Het NTG onderging de laatste jaren een paar aderlatingen: diverse krachten verlieten de groep (Jos Verbist en Walter Moeremans bijvoorbeeld trokken naar Arca). De *Marat/Sade*-reeks werd voortijdig afgebro-



Don Carlos - De Tijd - Foto's: Keon

ken om plaats te maken voor een herneming van *De Vrek*, vorig jaar door Dirk Tanghe in het NTG geënceneerd. Toegegeven, *Marat/Sade* is geen goede produktie. Toegegeven, *De Vrek* heeft succes. Maar deze oplossing weerspiegelt het dilemma waarin NTG zich reeds enkele jaren bevindt en waarin het blijkbaar geen keuze wil maken. Men tracht zowel het publiek te behouden dat naar goedverkoopbaar, easy-going werk komt kijken, als die toeschouwers die het wat moeilijkere, niet evidente theater verkiezen. Het valt hierbij constant tussen twee stoelen. Hoe langer het de keuze uitstelt en uit de twee ruiven blijft eten, hoe nijpender het zijn eigen situatie op termijn zal maken, hoe moeilijker het ook een artistiek wederwoord zal kunnen geven op het vernieuwende leven dat zich in de Gentse marge in diverse disciplines begint te ontwikkelen.

Een zelfde dubbelzinnigheid kenmerkt ook Arca waar enerzijds directeur Jo De Caluwé zijn eigen projecten uitwerkt en waar anderzijds (gescheiden van het voorgaande) het duo Jos Verbist-Jappe Claes een integraal seizoen aanbiedt. De opbouw van een ensemble krijgt van Verbist de absolute prioriteit (zie ook het interview met Verbist verderop). Maar een gezelschap dat voorstellingen voor een publiek speelt, functioneert anders dan een groep (of een school) die zich oefent. Een ensemble kan slechts opgebouwd worden in een volwaardige wisselwerking met een publiek en een tijd. Is de dunne innerlijkheid van een aantal van de personages uit *Nachtasiel* niet precies te verklaren door een te veel opgesloten zitten in dit eigen project van ensemblevorming, waardoor 'de kleur van deze tijd' niet meer of te weinig tot het werk doordringt?

De Tijd beschikte tot nog toe niet echt over een vast gezelschap. De fusie van Akt/Vertikaal met De Witte Kraai was er in de eerste plaats één tussen de artistieke leiders Ivo Van Hove en Lucas Vandervorst en hun naaste medewerkers. Sinds deze fusie regisseerde Van Hove *Macbeth*, De Koltès-tekst *In de eenzaamheid van de Katoenvelden* en *Don Carlos*. In de Profieldag omtrent De Tijd die het Vlaams Theaterinstituut op 1 oktober jl. organiseerde, werd zowel door Jan Versweyeld als door Ivo Van Hove bevestigd dat zij in hun werking de overgang willen maken naar grotere zalen en grotere middelen. Daar waar die stap in de scenografie al wel bevredigende resultaten oplevert, blijft het acteerwerk nog grotendeels onder de maat. Van Hove heeft in het verleden vooral beeldend theater gemaakt. Vandaag zijn complexe teksten zijn uitgangspunt, wat aan de acteursregie veel meer eisen stelt. Op

de vermelde Profieldag stelde Van Hove ook dat bij het werken met een grote groep soms meer energie kruipt in 'het in toom houden' van zo'n ploeg dan in het artistiek vormgeven. De overgang van klein naar groot wordt niet in één dag gemaakt. Om het project dat De Tijd zich gesteld heeft te realiseren, lijkt het werken aan een ensemble alvast een belangrijke prioriteit.

Wanneer men uit de cast van *De Meeuw* boeiende vertolkers als Dries Wieme, Jan Declair en Els Dottermans naast elkaar zet, dan ziet men meteen dat niet minder dan drie acteursgeneraties in deze voorstelling verzameld werden. Een ambitieus project voor zo'n kleine groep, maar wat zijn de intenties en/of mogelijkheden hiervan in de toekomst? De poging om talentvolle acteurs van diverse generaties te hergroeperen rond één project, is als idee niet nieuw. In feite ontwikkelt Walter Tillemans vandaag in het Raamtheater een gelijkaardige praktijk. Maar BMC springt met dit gegeven niet om op de broze, ontwrichtende manier die Jan Decorte bij zijn *Maria Magdalena* in 1981 hanteerde. De acteurszekerheden worden niet onderuit gehaald. De type-casting is al te evident. *De Meeuw* is als voorstelling zelfverzekerd, handig, maar niet doorbrekend. Als het, zoals bij deze *Meeuw* de bedoeling van BMC is, om met een gediversifieerde groep van sterke en zelfs bekende acteurs grote teksten te spelen, op een warm-menselijke en vormelijk gematigde wijze, en men hiermee — zie het enthousiaste onthaal van deze voorstelling — een groot publiek kan bereiken, waarin ligt dan nog het verschil tussen deze opdracht en die van een A-gezelschap?

Tenzij in het feit dat BMC dit met veel minder middelen moet realiseren? De beangstigende unanimiteit waarmee deze produktie positief werd begroet, leek gekleurd met het nostalgische gevoel van 'eindelijk iets terug te vinden wat men al zoveel jaren verloren was.' Wat dan wel? Een 'algemeen menselijk', 'goed ogend', 'goed gespeeld' en 'goed geregisseerd' theater? Is dat de inzet van het theater in onze tijd?

Conclusie

De conclusies lijken niet zo opmonterend.

1. De enige taak die voor de A-gezelschappen overblijft, na aftrek van wat kleinere groepen als BMC reeds daarnaast doen, blijkt er een van *kwantitatieve* aard te zijn: het hanteren van grote middelen. *Marat/Sade* met massascènes, *Alice* in technicolor, *Woyzeck* in cinemascoop. Monumentaliteit is daarvan de adequate sceno-

grafische uitdrukking; maatschappelijke dimensie wordt in zo'n context uiteraard naar de achtergrond verschoven. Of kan je tegen 'grote middelen' ook anders aankijken?

2. Historisch gezien zijn de A-gezelschappen de dragers van het professionaliseringsproces in ons theater, maar deze fakkel hebben zij al een tijdje aan kleinere structuren moeten doorgeven. Professionalisering is een belangrijke verworvenheid, maar wat hebben de opvolgers/dragers ervan nóg aan te bieden? Wat Arca, BMC en De Tijd voorstaan lijkt uiteindelijk veel meer op de herinvulling van een oud concept dan op een nieuw concept.

3. Hoe zal dit in de toekomst evolueren? Laten we even een 'groei-scenario' uittesten. Arca heeft drie artistieke leiders (Jo Decaluwe, Jos Verbist en Jappe Claes), De Tijd twee (Ivo Van Hove en Lucas Vandervorst) en BMC eveneens twee (Luk Perceval en Guy Joosten, straks hebben ze er drie als Jappe Claes van Arca naar BMC overkomt). Indien de middelen van deze groepen gestadig zouden groeien, zou dan het aantal 'vaste regisseurs' in hun dienst ook groeien tot 4, 5, 6? Indien een dergelijke evolutie zich zou voordoen, zullen deze groepen op dat moment wellicht de behoefte voelen boven deze vaste vormgevers een directeur te plaatsen om de efficiëntie in de werking van zo'n groeiende structuur veilig te stellen. De nu nog reizende groepen (BMC en De Tijd) zullen waarschijnlijk op dat moment, net als Arca, een 'vast huis' verworven hebben. Dan is de cirkel rond en heb je nieuwe A-gezelschappen.

De relatie tussen traditie en vernieuwing, tussen centrum en marge wordt vandaag meer en meer op losse schroeven gezet. Het is perfect mogelijk dat er zich binnen het theaterlandschap *andere* bewegingen en verschuivingen voordoen dan alleen die van de marge naar het centrum; wat vandaag marginaal is, blijft het meestal. Het centrum is zijn functie kwijtgeraakt en de groepen die tot nog toe de middenmoot vormden — zich situerend op diverse afstanden tussen die twee uitersten — ziet men op dit moment veel meer *het centrum naar zich toehalen*, dan dat ze zelf dat centrum binnenstappen. Deze vaststelling geeft meteen objectieve gronden aan de vlucht van KVS- en NTG-acteurs naar Arca; aan de aanwezigheid van KVS-actrice Chris Lomme in de cast van *De Meeuw*, enz. Waarom zou dit soort omgekeerde bewegingen dan ook niet aanleiding kunnen geven tot een ander, een 'fusie-scenario'? Voeg — bij wijze van oefening in het luchtledige — De Tijd, BMC en het project dat Hugo Claus in Gent wil beginnen, plus misschien wat Arca-medewerkers bij

elkaar en je creëert — *nog altijd buiten het centrum* — een nieuw groot gezelschap: een A-gezelschap?, een repertoiregezelschap?, een...?

5. Hoe absurd deze utopische prognoses misschien ook zijn, één ding is duidelijk: er zijn bewegingen/gistingen aan de gang in het theaterveld en de terminologie waarmee de kritiek ze te lijf gaat, is volkomen uitgewoond. Er is behoefte aan een nieuw begrippenapparaat dat ons in staat stelt de veranderde realiteit van dat globale theaterveld te omschrijven. In feite hanteren wij nog steeds het denkkader dat in 1975 door de overheid 'bij decreet' werd vastgelegd. Het blijvend gebruik van een verouderde terminologie of van 'leeggelopen' woorden (zoals b.v. 'repertoiretheater') wordt mee een factor in het in stand houden van een kader dat met de realiteit geen uitstaans meer heeft. De theaterkritiek — en in het bijzonder Etcetera — draagt in deze een grote verantwoordelijkheid. De verouderde perceptie van het bewegende landschap dient dringend ondersteboven gehaald. Gokken, scenario's bedenken kan daarbij helpen.

6. In het dossier omtrent repertoiretheater in *Etcetera 21-22* werd reeds gewezen op het verlies aan

sociale functie van dit theater. Het publiek is maatschappelijk versnipperd; de theaterrealiteit biedt een veelheid van grotere of kleinere structuren waartussen segmenten van het publiek hun keuze bepalen. Als de rechtstreekse sociale band tussen een theater en zijn publiek onduidelijk wordt, moet er iets anders in de plaats komen. Wat T 68 twintig jaar geleden profetisch verkondigde, namelijk dat 'de binding tussen toeschouwers en scène van *theatrale* aard moet zijn', wordt vandaag een reële noodzaak. Het zoeken van een theatrale band met een publiek betekent voor een groep: zichzelf profileren. Ook al functioneren de verschuivingen in het theaterveld niet meer volgens de al lang bekende as, een centrum zal er altijd (nodig) zijn en een marge zal er ook altijd (nodig) zijn. Maar elke theatergroep, waar ze zich ook bevindt — in de kern of aan de buitenkant of in al wat daartussen ligt — verwerft pas slagkracht indien ze haar artistieke ideeën uitkristalliseert en daar op organische wijze theatrale formuleringen voor vindt, m.a.w. indien ze een duidelijk artistiek profiel uitstippelt. Maatschappelijke verankering functioneert vandaag via een omweg: in het werk zélf, op de scène, in vaak moeilijk leesbare tekens

maakt de artiest van vandaag kenbaar, wáár hij in deze maatschappij wil staan, wélke beelden hij uit de realiteit en haar geschiedenis haar boven wil halen.

7. Walter Benjamin schreef ooit: 'Hoe meer (...) de maatschappelijke betekenis van een kunst afneemt, des te meer vallen kritische en genietende houding bij het publiek uiteen.' Terugkerend naar onze zes voorbeelden, stellen we vast dat paradoxaal genoeg de minst geslaagde voorstellingen — *Don Carlos* van De Tijd en *Marat/Sade* van NTG — nog het meest *op zoek zijn naar* een verbinding tussen het kritische en het genietende, zonder daarin te lukken. *Alice*, *De Meeuw* en *Woyzeck* willen hoofdzakelijk een genietende band. *Nachtasiel* zit ergens tussen de twee in. De koppeling van de beide dimensies is nochtans essentieel voor de overleving van het theater. Deze koppeling opnieuw tot stand brengen zal heel wat zoekwerk vragen en zoekwerk betekent: risico nemen, op je bek vallen, twijfelen, zekerheden wegsnijten, fouten maken, tasten, onhandigheden begaan, dingen doen die je nog niet kan en vooral: openingen laten, waardoor de omringende werkelijkheid het theater kan binnenstromen.

Marianne Van Kerkhoven

WOYZECK. KNS. Auteur: Georg Büchner; vertaling: Hugo Claus; bewerking en regie: Daniel Benoin; decor: Jean-Marie Poumeyrol; kostuums: Béatrice Ravard en John Bogaerts; spelers: Hubert Damen, Mia Grijp, Martin Van Zundert, Walter Rits, Herbert Flack, Peter Strynckx, Willy Vandermeulen, e.a. Gezien op 6 oktober, KNS, Antwerpen.

MARAT/SADE. NTG. Auteur: Peter Weiss; vertaling: Bert Voeten en Frans Redant; regie: Ulrich Greiff; decor en kostuums: Wolf Münzer; muziek: Hans-Martin Majewski; muzikale leiding: Luc De Lil; spelers: Hugo Van den Berghe, Herman Gilis, Blanka Heirman, Chris Thys, Roger Bolders, Peter Mari-chael, Mark Willems, Eddy Spruyt, Erik Van Herreweghe, Lieve Moorthamer, Herman Coessens, Cyriel Van Gent e.a. Gezien op 20 oktober, Tolhuis, Gent.

DON CARLOS. De Tijd. Auteur: Friedrich Schiller; vertaling: Gerrit Komrij; regie: Ivo Van Hove; dramaturgie: Klaas Tindemans; decor en licht: Jan Versweyveld; kostuums: Jan Versweyveld en Valentine Kempynck; spelers: Warre Borgmans, Ilse Uitterlinden, Dirk Roofthoof, Johan Van Assche, Els Olaerts, Damiaan De Schrijver, Bob De Moor, Ludo Busschots, Chris Deleu, Manou Kersting. Gezien op 7 oktober, Cultureel Centrum, Hasselt.

ALICE. KVS. Tekst: Jan De Vuyst; regie: Jean-Pierre De Decker; decor en kostuums: Michel Gerd Peter en Angelica Lenz; muziek: Jean Blaute; choreografie: Lulu Aertgeerts; spelers: Mieke Bouve, Ann Petersen, Marc Bober, Jan Steen, Paul-Emile Van Royen, Nand Buyl, Dirk Buysse, Frans Van der Aa, Alex Cassiers, Raf Troch, Ille Geldhof e.a. Gezien op 14 oktober, KVS, Brussel.

NACHTASIEL. Arca. Auteur: Maxim Gorki; vertaling, bewerking en regie: Jos Verbist; scenografie en kostuums: Niek Kortekaas; dramaturgie en assistentie: Chris De Bruyker; spelers: Marc Cassiman, Rita Wouters, Kristien Jocque, Guy Segers, Marc Van Eeghem, Vic De Wachter, Gilda De Bal, Mieke De Groote, Walter Moeremans, Jappe Claes, Peter Rouffaer, Albert Van Tichelen, Michel Van Dousselaere en Mülayim Adiyil. Gezien op 8 oktober, Arca, Gent.

DE MEEUW. Blauwe Maandag Compagnie. Auteur: Anton Tsjechov; vertaling: Bob Snijers; regie: Luk Perceval; dramaturgie: Gommer Van Roussel; bewerking: Gommer Van Roussel en Luk Perceval; decor: Johan Herbosch; kostuums: Greet Prove; lichtontwerp: Steve Kemp; spelers: Brit Alen, Jakob Beks, Jan Decler, Els Dottermans, Chris Lomme, Peter Van Den Begin, Rikkert Van Dijk, Koen Van Impe, Ria Verschaeren, Dries Wieme. Gezien op 2 november, Beurschouwburg, Brussel.