

Verandering en continuïteit

Het theater bij de Waalse burenen(2)

In Etcetera 39 schetste Benoît Vreux het institutionele kader van het theater in in Franstalig België. In een tweede artikel beschrijft hij twee experimenten die dat theater grondig hebben vernieuwd: het Vicinal en het Parvis.

Aan het eind van de jaren zestig vinden er in het Franstalige landsgedeelte van het dan nog unitaire België twee experimenten plaats, die hun stempel zullen drukken op de hedendaagse theatergeschiedenis van die Gemeenschap. Het gaat om het experiment van het Théâtre du Parvis en om de zoektocht van het Théâtre Laboratoire Vicinal.

Het eerste, het Théâtre du Parvis, past in het kader van de opbouw van een teksttheater en de vorming van een theaterpraktijk die de opvoering in vraag stelt. In die zin is het een voortzetting van de tendensen van het Franse theater.

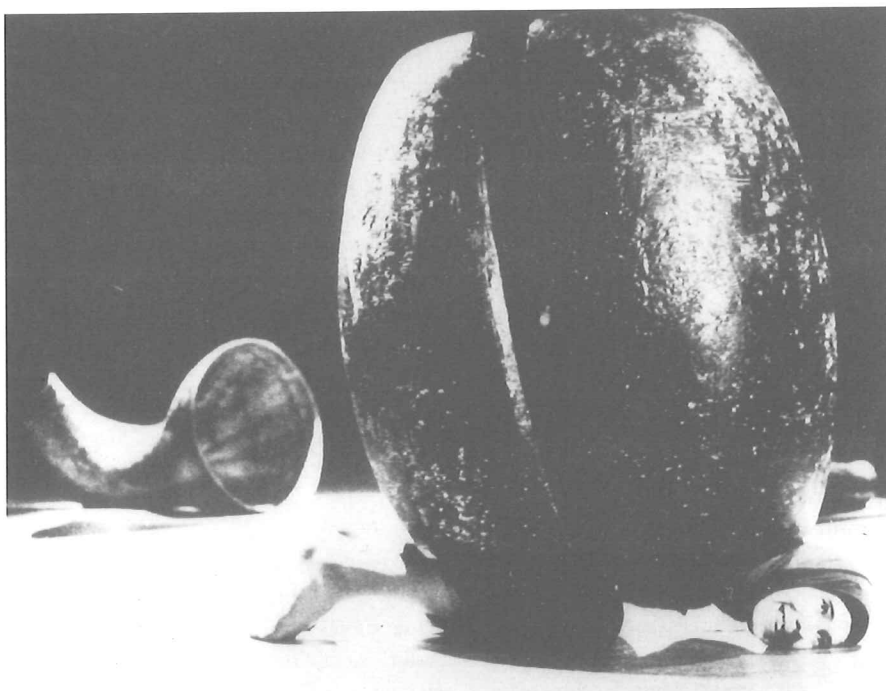
Het tweede, het Théâtre Laboratoire Vicinal, doet zich van meet af aan op meer radicale wijze gelden vanuit een behoefte aan en een esthetica van de grensoverschrijding.

Beide praktijken, hoe verschillend ze onderling ook zijn, maken deel uit van dezelfde dynamiek die het westerse theater aan het eind van de jaren zestig op zijn grondvesten deed trillen, met het Living Theatre, Bread and Puppet, Grotowski, Ronconi, Mnouchkine, het Open Theatre, Bob Wilson, Peter Stein of Patrice Chéreau. Deze revolutie werd gekenmerkt door een verlangen naar de terugkeer naar de oorsprong van het

theater, of die nu historisch is - het theater als ritueel - dan wel structureel - het theater als tekst en sociaal gegeven. Ze had de bestaande Belgische Franstalige instellingen, die nauwelijks openstonden voor de nieuwe, door de menswetenschappen aangebrachte interpretatieschema's of er niet op uit waren om nieuwe gedragscodes op de planken vast te leggen, ongemoeid gelaten.

Meer nog dan het voorgaande slaat de materialistische benadering van het toneel een brug tussen het Théâtre du Parvis en het Théâtre Laboratoire Vicinal. Of het nu gaat om een historisch materialisme, ontstaan uit het marxisme maar ook uit het studentenoproer van 1968, zoals in het geval van het Théâtre du Parvis, dan wel om een oer-materialisme zoals we dat bij Artaud terugvinden, voor beide bewegingen staat de 'materie' van het theater centraal. De twee experimenten gaan lijnrecht in tegen het toentertijd heersende idealisme in het Franstalige theater en veroorzaken een schok waarvan de nawerking zich nu nog laat gevoelen.

Vreemd genoeg ontstaan en verdwijnen beide experimenten in dezelfde periode, tussen 1968 en 1973. De kortstondige duur ervan versterkt bovendien in de loop der jaren hun symbolische betekenis. Als wij vandaag de dag van een traditie van het Franstalige theater in België kunnen gewagen, dan vertrekt die ongetwijfeld in de eerste plaats van de bovengenoemde bewegingen. Immers, zoals voor elk vernieuwend experiment was hun impact zo groot dat een hele reeks toneelmakers er nog altijd, bewust of onbewust, naar teruggrijpt, en dat tegelijk het verleden zelf opnieuw bekeken



I, Théâtre Laboratoire Vicinal /
N. Hellyn A.M.L.

wordt in het licht van de ervaringen van het Parvis en het Vicinal.

Het Théâtre Laboratoire Vicinal

'De kunstenaar moet leren om niet meer naar de natuur te kijken, maar naar de inhoud van zijn verfloos.' Paul Klee

Vanaf 1969 vat een groepje acteurs rond Frédéric Baal en zijn broer Frédéric Flamand een tegelijk theoretische en praktische researcharbeid aan, die is terug te voeren op Grotowski en waarvan de impact zich tot ver buiten de landsgrenzen doet gevoelen. Zo ontstaat het Théâtre Laboratoire Vicinal, ondertussen beter gekend onder de naam Vicinal. Het theater opent zijn deuren op 21 maart 1970. Op het programma staan *Saboo* (onder regie van Tone Brulin), *Real Reel*, *Tramp*, *Lunapark*, *Chaman Hooligan*, en als laatste schakel in de keten I.

Volgens Frédéric Baal, oprichter van het Vicinal, kan de kunstenaar zichzelf slechts zien als een vreemdeling die geroepen is om in een gehomogeniseerde wereld te wijzen op het moment van het anders-zijn en op het feit dat de mens niet tot een sociologische dimensie kan worden herleid (zie tekst in kader). De theaterpraktijk vereist een absolute ascese die de kunstenaar in staat stelt de heersende waarden te doorbreken en de gebruikelijke taal- en gebarencode te ontworpen. Voor Frédéric Baal werkt die doorbreking van de tekens, van de vormen het meest subversief en radicaal.

Het lichaam

Het experiment van het Théâtre Laboratoire Vicinal berust volledig op het materialisme van het toneel, dat van de planken en de woorden, dat van de acteur met zijn zweet en zijn spieren. Het streeft er op die manier naar de grondvesten zelf van het theater en het westerse toneel aan te pakken door alle banden met de literatuur te verbreken. Geen literaire basistekst dus zoals die van Wispianski bij Grotowski, of zoals bij Kantor toen hij *De waterhoen* of *De schoenmakers* van Witkiewicz op de planken bracht. Zelfs geen verhaal of basisscenario, maar veeleer een opeenvolging van situaties, die tijdens voorbereidende trainingen worden uitgewerkt. De nadruk ligt m.a.w. op het lichaam en zijn veelvuldige mogelijkheden. Het ligt dan ook voor de hand dat de acteurs van het Vicinal op zoek gaan naar een plek waar ze kunnen trainen volgens de principes die ze zichzelf voorhouden.

Die plek vinden ze in Mechelen, meer bepaald in de 'Camera Obscura' waarvan Franz Marijnen de stuwende kracht is. Maar

Het Théâtre Laboratoire Vicinal (reisroutes)

Theater van meditatie, dat de sleutel aanreikt voor nauwelijks merkbare gemoeds-toestanden.

Theater van de armoede, van de ijle. Geen decor. Laten de achterliggende werelden zichzelf maar komen bekijken in drie gebaren en een halve zin.

Lange tocht van zichzelf naar zichzelf: vijf meter is lang genoeg.

De acteur, vernietiger van de persoonlijkheid, een teken in de vloed van tekens. Geen kleine of grote rollen: plotseling vlees geworden momenten van het zijn. De mens is niet méér dan de dagdagelijkse mens: laat de acteur het ongedifferentieerde benaderen, laat hij de dingen worden, laten de dingen hem worden. Zijn aforisme: ik zal mijn ziel verliezen om alle zielen te krijgen. Zo zal een actrice een man zijn, of een man en een vrouw, of twee mannen tegelijkertijd, of een steen. Een niet-actrice, die thuis is in alle windstreken van het innerlijk.

Een gevecht is HET gevecht, geen botsing tussen twee individuen.

Valse dialogen. Verscheidene stemmen lijken elkaar te beantwoorden, jehoortslechts de stem van de stemmen. De acteur dialogueert met niemand, hij wordt gesproken.

Elk van de componenten van het theater - gebaar, woord, masker, licht, kostuum -, in verband gebracht met één of meer andere componenten, draagt bij tot de uitdrukking van een meerzinnige betekenis. Er is geen synthese van de kunsten, maar een amalgaam van deeltjes, atomen die elkaar aanvullen. Aldus blijkt de essentie van het theater: zij ontsnapt aan de literatuur, aan de schilderkunst, aan de pantomime, en ook aan de muziek en de dans. Voor de fabrikanten van dialogen en de tirannieke regisseurs betekent dit het einde.

Als de acteur een gevaarlijke sprong uit-

voert boven op een stok die in het verlengde van zijn arm ligt, is dat niet om zijn acrobatie te demonstreren: die stok is de horizon.

De regisseur stimuleert de ontluiking van de acteurs, die zichzelf improviseren. De auteur wijst hun allemaal de richting te midden van de tekens. Zoals een samenstellende deel tot de enigmatische betekenis bijdraagt dank zij de context, of dat nu een 'accessoire', een zin, een ruimte of de aanwezigheid van een acteur is. Het verband tussen de samenstellende delen kan door de regisseur en de acteurs gewijzigd worden tijdens de 'repetities', mits er zich op de door de auteur uitgestippelde weg een nieuwe eenheid vormt en ontwikkelt.

Een vlieg die toevallig door de toneelruimte zou vliegen, zou het teken worden van het andere universum.

Alles gaat voorbij en komt terug, er gebeurt niets. Ontwikkeling rondom één punt, het einde voert naar het begin terug.

Theater van breuken, van opwellingen, kringlooptheater. Buiten de onderwerpen, de oorzaken en gevolgen om wordt de toeschouwer bliksemsnel van het ene beeld in het andere gegooid.

Gebroken ritmes, discontinuïteit. Drie eeuwen in twee seconden.

Accessoires, wordt er gezegd. Een stok is een degen, daarna een scepter of de horizon en opeens, als twee acteurs hem samen vasthouden, het beeld van de uitwisselbaarheid.

Het kostuum ontmenselijkt de auteur tot het mythische toe. Maar het naakte lichaam vindt die weg alleen.

Tekens, onvermoeibare reizigers...

Frédéric Baal

(vertaling Frans Denissen)

de Camera Obscura weerstaat niet aan de uiteenlopende verlangens van zijn leden, zodat Franz Marijnen een paar maanden later zelf naar Brussel reist om de trainingen van de jonge acteurs te leiden. Marijnen schreef indertijd: 'Er is een nieuwe Camera Obscura uit de grond gestampt, dit keer in Brussel. Een atelier dat tot een theater is omgebouwd en tegelijk tot een researchcentrum waar de dagelijkse confrontatie met dit vervloekte beroep niet uit de weg wordt gegaan. Vijf jonge mensen verdelen dagelijks hun tijd tussen lange repetities en afmattende lichaams oefeningen. Zij hebben ingezien dat het niet voldoende is te repeteren en voor-

stellingen te geven. Zij werken integendeel meer aan zichzelf, aan hun essentiële theatermedium: hun lichaam.'

Het lichaam neemt inderdaad de plaats van de literatuur in en komt tot een dramatische expressie die volledig bevrijd is van het keurslijf van taal en tijd, waarin het traditionale theater gewrongen zat. Het lichaam gaat op zoek naar het 'zuivere gebaar', een gebaar dat voor zichzelf en uit zichzelf spreekt, een gebaar dat zijn plastische rechtvaardiging en zijn weerklank vindt in de geluiden die op de planken worden voortgebracht. Want de afwezigheid van tekst maakt van het Vicinal nog geen theater van de stilte. Hoewel de

tekst als dusdanig verdwijnt, wordt er belangrijk werk op taalvlak verricht. Ook de taal wordt namelijk op een heel materiële manier benaderd via woordspelingen, agrammaticale zinnen, kreten en klankna-bootsingen.

Het hoeft dan ook niet gezegd dat dit theaterexperiment zich vanaf het begin ver van het expressionisme heeft gehouden en zich heeft willen manifesteren buiten elke bestaande scenografie om, in pakhuizen of kelders die in oorsprong niet voor het theater bestemd waren. Geen decor of aankleding, alleen de strikt noodzakelijke toneelattributen, ready-mades die van hun betekenis ontdaan zijn, eenvoudige praktikabels en een rechthoekige, without toneelvloer op gelijke hoogte met het publiek, zoals Copeau het altijd gedroomd had, met aan weerszijden banken waarop een honderdtal mensen konden plaatsnemen. Een paar schijnwerpers in de vier hoeken van de toneelruimte, enkel en alleen bestemd om die ruimte te verlichten en niet om lichteffecten te bereiken. Geen achtergrondmuziek die speciaal voor de voorstelling is gemaakt of opgenomen, maar wel, om de stilte of de muziek van de stem te doorbreken, slag- of blaaswerk dat door de acteurs zelf wordt voortgebracht met behulp van buizen of bollen en dat soms aan bepaalde Afrikaanse muziek doet denken.

Tekst, scenografie, tijd, spel, muziek: uit alles blijkt dat het Vicinal vanaf zijn ontstaan getracht heeft met de gevestigde cultuur te breken. 'Tegenover die gevestigde cultuur,' aldus Frédéric Baal, 'stellen nieuwe spraken de doeltocht en de disharmonie. Op de welvoegelijkheid en het idealisme antwoorden wij met mateloos breek- en scheurwerk.'

Anti-psichiatrie

Het laatste stuk van het Vicinal, *I*, is in zekere zin het eindpunt en de synthese van de theoretische en praktische research die erin bestond het theatersysteem voortdurend opnieuw in vraag te stellen. *I*, waarvan de basistekst door Frédéric Baal geschreven is, wordt vertolkt door Anne West, die op de planken stond met zeven uit polyester gebeeldhouwde accessoires van de hand van Olivier Strebelle, die op verschillende manieren gecombineerd konden worden tot onder andere 'kostuums' of 'personages'. Zoals in andere stukken van het Vicinal, maar deze keer op een nog radicaler manier, probeert het spel van de actrice datgene naar boven te halen wat de culturele taboes eeuwenlang zorgvuldig hebben verdrongen. Ontwrichting van gebaar en stem, onder-

mijning van taal, gedachtensprongen, woordspelingen, onomatopoeën en onderling verwisselbare accessoires maken van *I* een soort van grenstheater dat zich afspeelt in een ruimte, een tijd en een spel die misschien wel beantwoorden aan het verlangen van Antonin Artaud toen hij schreef: 'Niet in het hoofd van de auteur, maar in de natuur zelf, in de werkelijke ruimte moeten de opbouw en de creatie plaatsvinden, en het eindresultaat zal even streng en precies zijn als dat van welke geschreven tekst dan ook, met een immense objectieve rijkdom op de koop toe.' (*Le Théâtre et son Double*)

Op hun zoektocht naar die *objectieve rijkdom* drijven Frédéric Baal en Anne West hun logica tot het uiterste door en voeren ze *I* op in de psychiatrische instellingen van Triëst en Belluno, die worden geleid door Franco Basaglia, een van de theoretici van de anti-psichiatrie. Wat de pers de krantekop 'Een avantgardistisch theater in een avantgardistische inrichting' ontlokt, maar wat artistiek gezien misschien wel het begin van het einde betekent voor het Théâtre Laboratoire Vicinal. Nadat het was vertoond op de meest gerenommeerde theaterfestivals en aan de grootste namen van het hedendaagse theater, vond *I* het publiek waar het altijd op gehoopt had in een zaal van een inrichting waar tweehonderd mensen die weinig of niets van de regels van een theatergezelschap afwisten bij elkaar zaten. Anne West zou naderhand verklaren: 'Zodra ik begon te spelen, voelde ik dat ik niet moest vechten zoals met een normaal publiek. Ik was een deel van hun verbeelding geworden. Ze beleefden een vitale gebeurtenis en we communiceerden op een bijna natuurlijke manier.'

Aan de reisroute van het Théâtre Laboratoire Vicinal kwam een einde toen het zijn publiek had gevonden en op die manier opnieuw aansloot bij de aanvankelijke openbaring die Frédéric Baal kreeg bij het lezen van de *Cahiers de l'Art Brut* van Jean Dubuffet. Die bloemlezing van teksten, tekeningen en knutselwerkjes van de hand van mensen die buiten de gewone culturele circuits stonden en, meer zelfs, in psychiatrische instellingen opgesloten zaten, was immers een van de directe aanleidingen geweest tot het ontstaan van het Vicinal. De lang nagestreefde en voorbereide ontmoeting met de onvervalste werkelijkheid zou er het einde van betekenen.

Het Théâtre du Parvis

'Als een theatermaker kunst wil voortbrengen, moet hij leren denken. (...) In tijden waarin een deel van de mensheid verwarring in de dingen sticht, heeft men er vaak voordeel bij om het denken op de voorgrond te stellen. Het theater moet in dat

geval de noodzaak van het denken aangeven.' (Bertolt Brecht)

Daar waar Frédéric Baal het traditionele theater als uitdrukking van de westerse beschaving verwerpt en zijn research in een internationale context plaatst, buiten het literaire repertorium om, zoekt Marc Liebens, stichter van het Théâtre du Parvis, naar een politieke invraagstelling van de toneelvoorstellingen en probeert hij een op tekst gebaseerde theaterpraktijk op poten te zetten in een kansarme wijk van Sint-Gillis.

Het ontstaan van het Théâtre du Parvis in 1969 is tegelijk logisch en onverwacht. Logisch, omdat het een periode is waarin alle gevestigde instellingen in twijfel worden getrokken. Mei '68 is net achter de rug en de theaterwereld staat op zijn kop. In Frankrijk wordt het 'volks-theater' van Vilar verworpen, een nieuwe generatie laat van zich horen - denken we maar aan Chéreau, Vincent, Jourdeuil -, de decentralisering kent een heropleving na de heroïsche naoorlogse periode. Het is dus niet meer dan logisch dat er ook bij ons een beweging ontstaat die naast de geïnstitutionaliseerde theaters een ander theater in het leven wil roepen, dat een herziening van de theaterpraktijk hoog in zijn vaandel schrijft. Aan de wieg van dit nieuwe project staan de theatermaker Marc Liebens, die ervaring heeft opgedaan in het Théâtre National en met name door zijn contacten met Otomar Krejca, de actrice Janine Patrick en Jean Lefébure, die aanvankelijk de administratieve leiding van het Parvis op zich neemt.

Twee gezichten

Wat de stichters van het Parvis echter als een verrassing overvalt, is de snelle ontwikkeling van het project. In een recordtijd van twee jaar wordt het gezelschap in een volledig gerenoveerd gebouw ondergebracht, beschikt het over een toneelzaal, een bioscoopzaal en een tentoonstellingszaal, krijgt het eerst vijftien en later vijftig betaalde werkkrachten ter beschikking en geniet het een subsidie van één miljoen frank van het Ministerie van Cultuur. Dat mirakel heeft het te danken aan een samenloop van verscheidene factoren, waarvan de belangrijkste de ontmoeting is met Jacques Franck, de toenmalige burgemeester van Sint-Gillis. Toen het Parvis-gezelschap hem ging opzoeken, had het schepencollege van Sint-Gillis al besloten om in de gemeente een belangrijk cultureel centrum op te richten. Bovendien is Sint-Gillis een rijke gemeente. De overschakeling van stadsgas op aardgas, uitgevoerd door de regie van Sint-Gillis zelf, heeft immers aardig wat geld in het laatje



La farce des Ténébreux,
Théâtre du Parvis /
N. Hellyn A.M.L

gebracht. Het project gaat dan ook meteen van start en vanaf 1970 kan het Théâtre du Parvis een volledig theaterseizoen vullen.

De vestiging te Sint-Gillis als sociaal en politiek project past in het kader van een hele reeks manifestaties. Marc Liebens houdt zich meer bezig met de zuivere theaterpraktijk. Maar het Théâtre du Parvis heeft meer dan één pijl op zijn boog en de projecten vallen min of meer samen met de problemen van de gemeente, hoewel de mensen die er rechtstreeks bij betrokken zijn niet in de zaal zitten, al was het maar vanwege de taal en de cultuurverschillen die daarmee samenhangen.

Het eerste stuk dat ze op de planken brengen is *Vous vivrez comme des porcs*, dat handelt over de integratie van gastarbeiders en de onmogelijkheid daarvan, want Arden drijft de onverzoenbaarheid tot het uiterste door. Met *La farce des ténébreux* van Michel de Ghelderode stelt Marc Liebens het Belgische repertorium in vraag en toetst het tegelijk aan de hedendaagse schriftuur. De bewerking van Paul Vandebosch ontmaskert Ghelderode als ideoloog van de reactionaire kleine burgerij. De samenwerking met Jean Louvet brengt ten slotte een meer direct politieke en arbeideristische problematiek in de stukken van het Parvis. Jean Louvet was erg onder de indruk van de grote stakingen die in 1960 België op zijn grondvesten deden daveren en probeert in zijn stukken een geëngageerde visie te geven op de heersende klassenstrijd in de maatschappij, zonder echter in overver-eenvoudiging te vervallen.

In navolging van het Berliner Ensemble en de theorieën van Brecht brengt het regiewerk binnen het Parvis een kritisch theater tot stand rond wat men de twee gezichten

van het theater kan noemen. Het gaat erom het theater op te hemelen en af te kraken, er het artificiële karakter van aan te tonen en tegelijk die toegeven theatraliteit te bekritisseren. Wat hen in Brecht fascineert is niet zozeer zijn persoonlijk engagement als wel de manier waarop hij het theater engageert. De Brechtiaanse eis is voor hen een richtpunt in hun strijd tegen een psychologisch en anekdotisch theater. De regie vormt dus een tegenwicht voor de tekst. Zij illustreert hem niet, probeert hem niet te laten schitteren. Zij geeft er strikt genomen geen beeld of voorstelling van. Zij plaatst tussen de toeschouwer en de tekst een middenzone die er de context van vormt, zonder enige illusie na te streven.

Toch maakt dit alles van het Théâtre du Parvis nog geen geëngageerd theater. Eerder kan men spreken van een getemperde vorm van actievoering. Het principe zelf van het actietheater, waarvoor Franstalig België nochtans op een traditie kan bogen, wordt door het Parvis niet op prijs gesteld. Het gezelschap wil van zijn toeschouwers geen actievoerders maken, maar hooguit 'theaterliefhebbers'. Want het is wel degelijk op het terrein van de theaterpraktijk dat er zich een verandering moet en zal voltrekken. Het gaat er in de eerste plaats om een continuïteit in de blik van de toeschouwer te verwezenlijken en op die manier een interpretatie van het theatergebeuren te stimuleren.

Een zekere Shakespeare

Tot op dat ogenblik zag het Franstalige theater, en vooral het Théâtre National, zichzelf als een openbare dienst die een 'theatermenu' aanbood waarin iedereen wel iets naar

zijn gading zou kunnen vinden, maar dat weinig vernieuwing bracht en waarin geen continuïteit zat. Het Théâtre du Parvis stelt daarentegen een omgekeerde filosofie voor, waarbij de verschillende protagonisten - toneelspelers, auteurs, regisseurs en toeschouwers - zich een duidelijke mening zouden vormen over het theatergebeuren. Theater is in de eerste plaats een praktijk waarover je je moet bezinnen. Dit principe leidt tot een aanzienlijke verlenging van de repetitietijd, tot een vraagstelling over wat in een tekst als ideologie naar voren komt, tot een kwalitatief spel waarin de waarheden en de leugens van de personages duidelijk te herkennen zijn, kortom: tot de *verantwoordelijkheid* van elk van de medewerkers.

Dat alles maakt van het Théâtre du Parvis een wonderlijk allegaartje van acteurs van het vaste gezelschap, die versterking krijgen van een aantal grote namen uit de Belgische theaterwereld, zoals Jacqueline Birr en René Hainaux. Ook jonge acteurs sluiten er zich bij aan, waaronder Philippe Van Kessel, de huidige directeur van het Théâtre National van de Franse Gemeenschap. In 1972 doet Marc Liebens een beroep op André Steiger om *Mesure pour mesure* van Shakespeare te regisseren. Met hem bereikt het Théâtre du Parvis een hoogtepunt. Elke schakel van de theaterproductie wordt in vraag gesteld. De regie wordt de uitdrukking van een precies historisch moment, van een zekere beschavingsgraad. Middenin dit historische werkterrein vormt het stuk 'van een zekere William Shakespeare, Engels schrijver', zoals in het programmaboekje te lezen staat - de aanleiding tot een uitbundige scenische schriftuur waarin alles ertoe bijdraagt om het

bewustzijn van de toeschouwer wakker te houden.

Maar naarmate de esthetica en het engagement van het Théâtre du Parvis vorm krijgen, komen er meer en meer interne conflicten aan het licht. Het publiekssucces doet bovendien kritiek rijzen en het te snel tot ontplooiing gekomen gezelschap valt vrij vlug uit elkaar. De dood van burgemeester Jacques Franck ontnemt de bezielers van het Parvis hun laatste restje hoop en in 1973 komt er een eind aan het avontuur. Vandaag draagt de theaterzaal de naam van de toenmalige burgemeester. Als u ooit voor het Centre culturel Jacques Franck staat, bedenk dan dat een van de experimenten die het hedendaagse theater in de Franse Gemeenschap hebben vernieuwd op die plek zijn levendigste momenten heeft gekend.

Le Jeune Théâtre

Vandaag de dag behoren de experimenten van het Vicinal en het Parvis tot het verleden, maar in hun kielzog zijn heel wat theatergezelschappen ontstaan die door de critici onder het label *Jeune Théâtre* worden gegroepeerd: het Plan K (Frédéric Flamand), het Ensemble Théâtral Mobile (Marc Liebens), het Théâtre de l'Atelier (Philippe Van Kessel), het Théâtre du Crépuscule (Philippe Sireuil), het Théâtre de la Balsamine (Martine Wijckaert), Dur-An-Ki (Léo Beekman), het Théâtre de la Communauté, het Théâtre Hypocrite, het Théâtre Élémentaire (Michel Dezoteux) en het Théâtre Provisoire (Patrick Rogiers). Ook al wijst dit label geenszins op een ideologische of esthetische overeenkomst, het geeft daarom niet minder de beroering binnen het Franstalige theaterlandschap aan. De politieke machthebbers houden overigens terdege rekening met die diepgaande verandering, getuige de oprichting in 1975 van de Commission consultative du Jeune Théâtre, die de minister 'moet bijstaan in het aanmoedigen van originele projecten van jonge Belgische theatermakers en auteurs die buiten de traditie om willen werken.'

Dank zij dit systeem krijgt elk nieuw gezelschap financiële steun voor één of meerdere theaterprojecten, tot het eventueel voor een jaarlijkse subsidie in aanmerking komt. Maar zoals een scherpzinnig criticus opmerkte, houdt dit lovenswaardig initiatief ook een gevaar in: 'De in Franstalig België algemeen gebruikelijke versnippering van subsidies, in een systeem waar niemand de knoop wil doorhakken of zich wenst uit te spreken, heeft alle gegadigden tot bedelaars gemaakt. De helft van het culturele werk bestaat er tegenwoordig in het subtiële ra-

derwerk van het systeem te doorzien en er zodoende maximaal van te kunnen profiteren, om dossier na dossier samen te stellen en om de deuren van ministeries en kabinetten plat te lopen, goed wetende dat je kansen kunnen verkeren bij een eventuele val van de regering.' (F.C.)

Na enkele jaren werd de wildgroei die uit het leven en de dood van het Parvis en het Vicinal voortvloeide in banen geleid. Sommige gezelschappen verdwenen, andere smolten samen, een aantal nieuwe aanschouwden het levenslicht. Aan het eind van de jaren '70 en het begin van de jaren '80 werd dit bruisende theaterlandschap geor-

dend tot een meer open systeem waarin verschillende gezelschappen en theaterpraktijken naast elkaar bestaan. Maar die periode is voer voor een volgend artikel.

Benoît Vreux
(vertaling Hilde Rits)

Erratum: In het eerste artikel van Benoît Vreux (Etcetera 39) is in de vertaling een staatkundig misbaksel geslopen: op pag. 27 moet u Franse Gemeenschap lezen i.p.v. Waalse Gemeenschap, en Franse Executieve i.p.v. Waalse Executieve.

THEATRE LABORATOIRE VICINAL
Stichter: Frédéric Baal

Seizoen 1969-1970

Saboo van Han Epp en Frederic Baal
Regie: Tone Brulin
Acteurstraining: Franz Marijnen

Seizoen 1970-1971

Real Reel van Frédéric Baal
Regie: Jean-Pol Ferbus en Frédéric Flamand

Seizoen 1971-1972

Tramp van Arthur Spilliar
Regie: Frédéric Flamand

Seizoen 1972-1973

Lunapark, zonder tekst
Regie: Frédéric Flamand

Seizoen 1973-1974

Chaman Hooligan van Frédéric Baal
Regie/vertolking: Jean de la Fontaine, Raphaël Godinho en Anne West

Seizoen 1974-1975

I van Frédéric Baal
Vertolking: Anne West
Beeldhouwwerk van Olivier Strebelle

Internationale tournees tot 1978

In 1979 worden de tekst van *I* en de toneelaanwijzingen op papier gezet. Einde van het Théâtre Laboratoire Vicinal

THEATRE DU PARVIS
Gezelschap onder leiding van Jean Lefébure - Marc Liebens

Seizoen 1970-1971

Vous vivez comme des porcs van John Arden
Regie: Marc Liebens
Decor en kostuums: Germinal Casado
Choreografie: Micha Van Hoecke

La farce des Ténébreux van Michel de Ghelderode

Regie: Marc Liebens
Decor en kostuums: Germinal Casado
Muziek: Fernand Schirren en Freddy De Vreese
Choreografie: Micha Van Hoecke

La Danse de la Mort van August Strindberg
Regie en toneelinrichting: Jo Dua
Kostuums: Germinal Casado

Seizoen 1971-1972

La Baye van Philippe Adrien
Regie: Jean Lefébure
Decor en kostuums: Jacques Van Nérom
Muziek: André Burton

A bientôt Monsieur Lang van Jean Louvet
Regie: Marc Liebens
Decor en kostuums: Diedlind Bertelsman

Sauvé van Edward Bond
Regie: Derek Golbee

Mesure pour Mesure van Shakespeare
Regie: André Steiger

Seizoen 1972-1973

Les Trente Millions de Gladiator van Eugène Labiche
Regie: André Steiger

Ontbinding van het Théâtre du Parvis