

Het kostbare theaterarchief van de BRTN

Vier decennia lang heeft zij (theater)kunstenaars geïnterviewd en hun werk gefilmd, eerst voor het NIR, dan de BRT en nog later de BRTN. Zo groeide een indrukwekkend beeldarchief dat ons in het buitenland wordt benijd. Zal de 'VRT' het belang van dat archief erkennen? Kan er nog verder beknibbeld worden op de culturele berichtgeving bij de openbare omroep?

Marianne Van Kerkhoven en Pascal Gielen spraken met

Annie Declerck

Als ik terugkijk op wat ik allemaal heb gedaan en hoe ik daartoe gekomen ben, kom ik steeds weer uit bij mijn vader (Richard Declerck, provinciegouverneur van Antwerpen en begin jaren '50 voorzitter van de Nationale Raad voor Dramatische Kunst, red.). Hij was een typische Vlaamse intellectueel, met in zijn cultuur twee specialisaties, de Franse en de Duitse literatuur, vreemd genoeg niet de Angelsaksische. En hij was socialist, heel betrokken en militant. Die twee culturen en dat socialisme, daarin was ik thuis; dat heeft mijn profiel bepaald.

Mijn vader was ook een groot theaterliefhebber. Hij was initiatiefnemer van het Internationaal Theaterfestival, eind jaren '50 in Antwerpen. Als kind al ging ik met hem mee naar Parijs, we zagen er twee voorstellingen per dag, maar mijn eerste fascinatie gold de voorstellingen van het Jeugdtheater in de oude schouwburg aan de Kipdorpbrug in Antwerpen. Stukken als *Momotaro*, *Tim en de Chinese Klok* waren magische belevenissen.

Na de oorlog kwam ik vaak met mijn vader naar het NIR-gebouw (NIR, Nationaal Instituut voor Radio-Omroep, van 1930 tot 1960 de voorloper van de BRT, red.) op het Flageyplein in Brussel. Hij gaf daar lezingen over Franse literatuur. Dat gebouw vol kamerebreed tapijt maakte op mij een diepe indruk. Ik zie die bordeauxrode kleuren nog. Toen al fantaseerde ik dat ik daar later zou werken.

De eerste jaren

Ik begon in 1954 bij de televisie, als assistente op de dienst Ontspanning, maar ik wou liefst op Drama werken. Drama had mij altijd al geïnteresseerd. Ik had zelfs een klein rolletje gespeeld in Theater op Zolder, het latere Ne-

derlands Kamertoneel, in een productie van Tone Brulin en Herman Denkens. Ik zag ook Dora Van der Groen aan het werk in *Schimmen* van Brulin. Ik herinner me haar badend in het zweet, het acteren tot een maximum van beleven opgedreven.

In 1958 verzorgde ik voor het NIR dagelijkse uitzendingen vanuit een kleine studio op Expo '58. We deden gemiddeld drie interviews per dag, meer dan tweehonderd in het Expojaar.

In 1959 maakte ik in opdracht van de Nieuwsdienst een reeks uitzendingen gewijd aan de culturele actualiteit, *Zoeklicht op...*, een mengeling van theater, beeldende kunst, muziek... We hadden toen weinig middelen. Alles gebeurde in de studio. Geld om in een kunstgalerie te gaan filmen was er niet, de mensen kwamen met hun schilderij onder de arm naar de studio. Dat werd daar dan op een staander gezet en in beeld gebracht.

Jan Boon, de toenmalige directeur-generaal van het NIR, had voordien sterke bindingen gehad met Het Vlaamse Volkstoneel. De omroep had respect voor theater: het werd beschouwd als een terrein waarop men zich moest begeven. De eerste theateruitzendingen - het *Toneelmagazine* - dateren van eind jaren '50. Die hele televisie toen was zo klein, zoets als de regionale zenders vandaag, maar er was veel mogelijk. Ik hou niet van het begrip pio-

nier maar je was toch bezig met ontginnen.

Toneelmagazine was de eerste uitzending gewijd aan podiumkunsten. Vooral de 'officiële' schouwburgen kwamen aan bod: KNS en KVS. Maar heel snel werd het landschap vervolledigd met andere theaters: Arca, het Nederlands Kamertoneel, Theater Antigone... *Toneelmagazine* bracht om de twee weken zo een vijftig minuten interviews, fragmenten van theaterproducties, verslaggeving van festivals in binnen- en buitenland.

We toonden ook Nederlandse producties, hoewel er in die eerste jaren nauwelijks circulatie was; later kwamen die producties ook naar België. Geografisch bevindt Vlaanderen zich in een bijzondere situatie, in het middelpunt van zoveel interessante culturen. Op een bijna vanzelfsprekende wijze ga je aftasten wat er rond je gebeurt.

Internationaal gezien had het Duitse theater de grootste aantrekkingskracht. In Duitsland had men na de oorlog al die grote schouwburgen gebouwd, een enorme infrastructuur die in de jaren '60 gevuld moest worden. Zo bezocht ik in 1961 het festival van Recklinghausen in het Ruhrgebied. Dat festival was een 'geschenk' van de Opera van Hamburg aan de stad Recklinghausen omdat die de Hamburgse schouwburg tijdens de oorlog van steenkool had voorzien.

In die tijd is er enorm veel gegroeid uit festivals: je ging er naartoe om mensen te ontmoeten, je kwam er op het spoor van wat er aan de hand was, welke vragen men zich stelde, alhoewel dat allemaal veel minder gestructureerd verliep dan nu.

Ook het studententheater heeft in die periode een zeer belangrijke rol gespeeld. In

Erlangen vond een festival plaats waar we begin jaren '60 vele acteurs en regisseurs ontmoetten die later toonaangevend zouden zijn in het professionele theater. Zo was er een opvoering van *Le Grand Macabre* door het Jeune Théâtre de l'ULB; daar waren toen mensen aan verbonden die later de krijtlijnen zouden uittekenen van het Franstalig theater in België.

Kamertonelen

Het repertoire dat de kamertonelen in de jaren '50 introduceerden, was indrukwekkend. Eerder dan in Frankrijk b.v. zag je daar werk van Edward Albee, Tankred Dorst, Harold Pinter... Het was de tijd van Dré Poppe en Walter Eyselinck bij Arca, het Nederlands Kamertoneel, Toneel Vandaag, boeiende vernieuwende avonturen. Beckett stond in die kleine Vlaamse theaters op het programma lang voor hij in Franstalig België aan bod kwam.

Ik was niet per se op zoek naar 'nieuw' of 'jong' materiaal voor mijn programma's, maar eens je op een gerichte manier bezig bent, brengt elke informatie er nieuwe aan. Bovendien werkte ik vanaf 1967 met andere mensen, die elk op hun beurt weer hun kanalen hadden. Met François Beukelaers b.v., die jarenlang regisseur was van het programma en die ook les gaf aan de Studio Herman Teirlinck. Of je ving iets op over interessante studenten aan het RITCS. Dat maakt dat ik van sommige mensen heel vroeg in hun carrière materiaal kon verzamelen: van Jan Decorte b.v. of van Sam Bogaerts; van Frieda Pittoors die als kind in *De Wonderdoenster* van William Gibson in de KNS speelde...

Tot diegenen die ons de ogen hebben geopend behoort zeker Tone Brulin. Hij leerde ons Artaud kennen en wees de weg naar Grotowski.

Mijn eerste grote belangstelling had te maken met engagement; ik had een passie voor Brecht. Ik reisde in de jaren '50 wanneer ik kon naar Oost-Berlijn om de voorstellingen te zien van het Berliner Ensemble.

Een andere belangrijke invloed ging uit van het Théâtre National Populaire van Jean Vilar. Het fungeerde in die tijd werkelijk als een model voor onze grote theaters, niet alleen door zijn engagement naar het publiek toe, maar ook door de manier waarop Vilar het klassieke repertoire aan een 'herlezing' onderwierp. Het actualiseren van klassieke teksten, ze opnieuw bekijken in functie van de tijd waarin je leeft: dat was toen heel erg aan de orde.

Jan Kott was daar sterk mee bezig, met zijn *Shakespeare tijdgenoot* (1964). Hij schreef voor ons een scenario voor een uitzending n.a.v. het Shakespeare-jaar, een programma



De equipe van Horen en Zien: (v.l.n.r.) Annie Declerck, Pol Arias, François Beukelaers, Pitou De Stickere, Jean Marie Buchet (1973)

met Peter Brook, Roger Planchon, Manfred Wekwerth.

Topcorrespondenten

In 1964 was er een grote dramaconferentie in Edinburgh, waar we een reeks interessante ontmoetingen hadden. In Engeland was dat de tijd van het absurde theater met Harold Pinter, N.F. Simpson, maar ook van het zgn. kitchen-sink-drama, theater over gewone mensen, met auteurs als John Osborne, Shelagh Delaney, Arnold Wesker, John Arden. In Edinburgh waren ook Amerikaanse auteurs als Edward Albee, Arthur Kopit en Jack Gelber, de auteur van *The Connection*, één van de eerste producties van het Living Theater.

Vanaf 1962 hebben we dank zij die ontmoetingen op festivals en later op de dramaconferentie in Edinburgh een eerste keer een internationaal theaterjaaroverzicht gemaakt. In die uitzending gaven o.a. Carlos Tindemans voor Vlaanderen, Anton Koolhaas voor Nederland, Henning Rischbieter van Theater Heute voor Duitsland en Bertrand Poirot-Delpech van Le Monde voor Frankrijk commentaar op het voorbije theaterseizoen. Dat werd geïllustreerd met het archiefmateriaal van producties uit die periode. Met één uitvoerig interview met de befaamde Engelse criticus Kenneth Tynan registreerden we commentaren voor minstens vijf uitzendingen. Wanneer er een stuk van een Engels auteur gespeeld werd in België, voerden we Tynan op als inleider of als presentator: een uiterst

goedkope manier om topcorrespondenten te hebben. Tot op vandaag wordt deze werkwijze doorgetrokken. Voor het Theaterfestival b.v. gebruiken we ook opnieuw het materiaal dat in het voorbije seizoen verzameld werd.

In de loop der jaren hebben we zeer betrokken medewerkers gehad, zoals Carlos Tindemans, Gerard Mortier, Roland Vanopbroecke, Pol Arias, Jan Decorte...

Horen en Zien

In de jaren '70 hadden we een wekelijkse programma van veertig minuten over podiumkunsten, *Horen en Zien*.

In het begin van de jaren '70 ontstonden de theatercollectieven zoals de Internationale Nieuwe Scène, Het Trojaanse Paard, De Mannen van den Dam, Vuile Mong en Zijn Vieze Gasten. Rond die politiek sterk geëngageerde groepen maakten we een programma met Robbe De Hert. Robbe draaide voor ons ook een film over de Italiaanse clowns I Colombaioni.

Het werk van Mortier in *De Munt* - met alles wat hij ontwikkeld heeft aan reflectie omtrent dramaturgie, scenografie enz. - is een belangrijk breekpunt in de theatergeschiedenis geweest. Van dan af is men in het Vlaamse theater de lat hoger gaan leggen. Daar moet je het verhaal aan toevoegen van Hugo De Greef en de Kaaitheaterfestivals, van Anne Teresa De Keersmaeker, Jan Fabre... De grenzen tussen de disciplines vielen ook weg. Terwijl Marijnen zich nog verplicht voelde naar het buitenland te gaan om zich artistiek te kunnen



Annie Declerck in gesprek met Hans Magnus Enzensberger (1980)

ontwikkelen, trok die generatie van de jaren '80 met hun hier gemaakte voorstellingen op internationale tournee.

De circulatie was belangrijk in alle richtingen. Sommige Amerikaanse artiesten b.v. verwierven hier bij ons hun credits en gingen daarna terug naar de States. *Einstein on the beach* van Bob Wilson was onbetekenend in Amerika voor het naar Europa kwam. Hetzelfde kan je zeggen over The Wooster Group. Het viel mij op als ik interviews deed met belangrijke artiesten als John Cage, Merce Cunningham, Alan Ginsberg of William Burroughs: in Europa waren zij cultfiguren terwijl ze in Amerika heel bescheiden wat lezingen gaven aan diverse faculteiten.

Alles is veel gestructureerder en professioneler geworden; de communicatie is beter, er zijn scholen, enz. Als je vroeger iets wou doen moest je daar geweldig veel in investeren. Vandaag is het makkelijker geworden, maar je komt op een enorme, verzadigde markt terecht waar het misschien niet meer zo duidelijk is welke vragen je moet stellen en hoe je ze moet beantwoorden. Vandaag zijn er minder grote lijnen; elke voorstelling heeft haar eigen werking. Fenomenen zoals b.v. vroeger het Living Theater wist je direct te plaatsen in de theatergeschiedenis; vandaag is het landschap veel meer versnipperd.

We introduceerden groepen in Vlaanderen door ze op de televisie te tonen, soms ook door als tussenpersoon op te treden om hun voorstellingen hier te organiseren, b.v. met een

hele mooie voorstelling van het Bread and Puppet Theatre die ik gezien had op Jack Langs festival in Nancy - nog zo'n initiatief dat uit het studententheater is voortgekomen. Over Grotowski's *Acropolis* sprak ik met Rudi van Vlaanderen; dank zij onze tussenkomst heeft Rudi hen naar Vlaanderen gehaald; we hebben die voorstelling toen volledig geregistreerd.

Jo Dekmine van Théâtre 140 heeft heel vroeg internationaal werk uitgenodigd en daarin een initiërende rol gespeeld. Wat later kwam dan de generatie van Hugo De Greef. Soms merk je pas na jaren, in de opstapeling van het materiaal, wie echt belangrijk zijn geweest: mensen als Tone Brulin, Rudi Van Vlaanderen, Walter Tillemans...

Door dat internationale verkeer zijn b.v. Amerikaanse groepen automatisch deel gaan uitmaken van het landschap hier. De communicatie verliep vlotter en vlotter, ook dank zij wat je in de tijdschriften kon lezen. De theater-scène voedde zich aan die theatertijdschriften, b.v. inzake scenografie. De impact van Theater Heute b.v. op de vroege lichten van het RITCS is enorm geweest.

Archief

In de loop der jaren hebben wij met ons documentatiewerk een uitgebreid theaterarchief opgebouwd. Het filmen van theaterproducties is niet vanzelfsprekend: de ruimte van een scène en een beeldscherm hebben weinig met mekaar te maken. De sfeer van een theateropvoering - licht, tijd, ruimte, omgeving - kan

je niet reconstrueren. Ik citeer vaak Jean-Luc Godard om een verontschuldiging te vinden voor het verraad van de registratie: 'ce n'est pas une image juste, c'est juste une image'.

Sommige producties stellen specifieke problemen wanneer je ze filmt. *Bernadette* van Arne Sierens en Alain Platel is zo een voorbeeld. We hebben mooie beelden gemaakt van de bewegingen tussen die scooters, maar alle gesproken scènes hebben een natuurlijke slordigheid en een nonchalance die niet werken op televisie. Ik had vroeger reeds die ervaring gehad met die specifieke speelstijl van Jan Decorte: in beeld gebracht leek dat amateuristisch, totaal uit zijn verband gerukt. Terwijl het werk van Decorte echt een keerpunt is in onze recente theatergeschiedenis; hij heeft enorme verschuivingen veroorzaakt, zeker in de speelstijl.

Het lijkt wel alsof dat soort beelden zich niet laat manipuleren en uiteindelijk is het dat toch wat wij doen: beelden manipuleren naar een ander medium toe, manipuleren met goede bedoelingen. Fragmenten die niet overkomen op het scherm, tonen wij niet.

Met Carlos Tindemans had ik geweldige discussies over hoe je theater in beeld moet brengen. Carlos vond dat je theater gewoon moet registreren met een vast kader en zonder de minste subjectiviteit. Mijn argument is dan dat je in een theaterzaal toch ook 'subjectief' zit te kijken.

Cameraman Willy Cornette heeft een belangrijke rol gespeeld in het aanleggen van het archief. Hij heeft een taal gevonden bij het opnemen van fragmenten door een geweldige feeling voor spanning en timing. De opnamen zijn subjectief, maar tot nog toe levert dat de meest overtuigende resultaten op. Hij was zelf zeer betrokken bij het theater en was medeoprichter van Theater 61 in Vilvoorde, waar men de namen terugvindt van Bert Verminnen, Charles Cornette, François Beukelaers.

Als ik vandaag een uitzending over een kunstenaar maak en in dat materiaal van vroeger begin te zoeken, merk ik hoe indrukwekkend en rijk dat archief is. Toen b.v. Franz Marijnen in de kvs begon, hebben we al die oude fragmenten opgedoken van zijn Amerikaanse groep Camera Obscura, enz. Dan zie je stilaan het oeuvre van iemand verschijnen. Over sommige onderwerpen en personen hebben we heel veel materiaal. Ons Claus- en ons Fabre-archief hebben een enorme waarde. Van Nederlandse groepen als Centrum, het Werkteater, Studio en Baal hebben wij wellicht meer materiaal dan de Nederlanders zelf. Er zijn ook 'captaties': volledige registraties van toneelvoorstellingen met drie camera's.

De openbare omroep heeft in het verleden een grote voorsprong opgebouwd. De com-

merciele zenders hebben een dergelijk archief nooit kunnen aanleggen. Maar vandaag is de vraag wat de publieke omroep met dat archief gaat doen? Er komen tijden die voor ons onherkenbaar zullen zijn. Pas vanaf de jaren '80 is alles geïnformatiseerd. In het oudere deel van het archief kan alleen ik mijn weg nog vinden. Men kent de waarde ervan niet; er zitten ontzettend kostbare dingen in. Een dergelijk archief zou toegankelijk gemaakt moeten worden, b.v. via kopieën die bij het Vlaams Theaterinstituut worden gedeponeerd. Bovendien moet dit snel gebeuren: het filmmateriaal heeft langere overlevingskansen, maar van de videobeelden zal binnen zes, zeven jaar niets meer te zien zijn. De BRTN zelf heeft niet de mankracht of de infrastructuur om zo'n archief open te stellen.

Wij krijgen regelmatig vragen uit het buitenland naar beeldmateriaal. Wat wij kunnen voorleggen heeft zijn plaats in internationale catalogi. Ik kan alleen maar hopen dat men de waarde van dit archief onderkent.

Een interessant deel van het archief werd opgebouwd in de jaren '80 met het magazine *Kunstzaken*. Dat zat geprogrammeerd net na het nieuws, een unieke gelegenheid om dagelijks onderwerpen uit de culturele sector te behandelen en daarmee een zeer groot publiek aan te spreken. In het elan van het nieuws bereikte je mensen die anders nooit naar culturele berichtgeving zouden kijken. Het programma werd in 1992 afgevoerd en opgevolgd door de agenda *Affiche* en het magazine *Ziggurat* waarin alle kunstdisciplines samen behandeld werden.

Bij de BRT is veel mogelijk geweest, reeksen als *Persona* b.v., een gesprek van een uur, vrijwel zonder illustratie. Is dat morgen nog denkbaar? *Persona* brak met de trend van de 'beeldspraak', met de idee dat op televisie het beeld moet primeren. Dat vind ik dus niet. Je kan best een uur kijken naar iemand die spreekt. In *Persona* hadden we gesprekken met Susan Sontag, Tadeusz Kantor, Max Frisch, Julian Beck en Judith Malina, Marguerite Duras... Toen het interview met Duras na haar overlijden opnieuw uitgezonden werd, kreeg ik veel respons van de jongere generatie. Dat is interessant aan zo'n archief: generaties wisselen om de tien jaar; het is boeiend nieuwe generaties met die documenten te confronteren.

Het was een grote verandering toen we in 1992 stopten met opnamen te maken op film; vroeger werd alles gedraaid op 16mm film. Ik heb lang gevochten tegen de overgang naar video. Film is veel rijker, fotografisch interessanter. Daarbij komt dat de overlevingstijd van video veel korter is. Dat stelt natuurlijk problemen voor het bewaren van het archief,

maar men kan verwachten dat dit opgelost wordt als men digitaal gaat registreren.

Werken nu

Door onze manier van werken hebben we in al die jaren een vertrouwensrelatie opgebouwd met veel kunstenaars. Op dit ogenblik liggen de zaken anders. Voor vele schouwburgen is promotie belangrijker geworden dan het werk dat wij doen. Voor het theater met zijn beperkte publiek geldt die 'promotiementaliteit' misschien minder dan voor andere kunsten, zoals literatuur of film. Boeken zijn consumptiegoederen geworden. Als je bij een belangrijk auteur komt voor een interview, ben je niet meer de enige. Auteurs geven uiteraard de voorkeur aan gesprekken in *De Zevende Dag* of in *Schermen* omdat ze dan in één keer een groter publiek bereiken. Als een ploeg van bij ons naar een filmfestival trekt, moeten ze aanschuiven, met dertig in de rij. De interviews die je dan krijgt, hebben louter een promotiefunctie. Na drie minuten is de volgende aan de beurt. Op die manier kan je niet werken.

De BRTN is in een harde concurrentiestrijd verwickeld en introduceert totaal nieuwe spelregels om een groter publieksbereik uit te bouwen. Er bestaan over kijkcijfers voor culturele programma's enorme misverstanden. Men stelt dat 30% van het kijkend publiek hoge, tot zeer hoge culturele affiniteiten heeft. Dat zou betekenen dat je met een cultureel programma een bereik zou moeten hebben van 300 000 mensen. Dat haal je natuurlijk nooit. Wat mij interesseert is te onderzoeken hoeveel potentiële lezers, concertgangers, theaterbezoekers er zijn. Wellicht gaat het om 15 000 actieve participanten. Door een veel groter publiek te willen bereiken, schiet men zijn werkelijke doelgroep voorbij. Als je dan maar 60 000 kijkers haalt, zegt men: afvoeren. Maar 60 000 kijkers dat is driemaal de opkomst bij een editie van het KunstenFESTIVALdesArts! Als je 14 000 kijkers bereikt met een documentaire over Schönberg, is het voor een publieke omroep geen oneer om dat uit te zenden. Maar zo wordt dat niet bekeken.

TV1 heeft met succes een nieuw profiel uitgebouwd. Het is een zuiver ontspanningsnet geworden. In mei 1997 worden de bestaande culturele programma's afgevoerd en voor september 1997 wordt voor TV2, het verdiepend net, een strategie uitgebouwd op basis van het Censydiam-onderzoek dat de wensen van de kijkers ontleedt. Dat gebeurde eerder bij Radio 1. Daar werd de culturele redactie afgebouwd. Men schuwt extreme deskundigheid; verpakking domineert op inhoud. Kunst en cultuur worden luchtig en speels aangekaart door bv's. Heel wat waardevolle gesprekken,

reportages enz. zullen sneuvelen. Er zullen geen 'watchers' meer zijn die de continuïteit van het theater verzekeren. De vrees bestaat dat alleen nog spectaculaire media-evenementen aan bod zullen komen. Als ik nu naar de uitzendingen van vroeger terugkijk, stel ik met schrik vast dat onze zendtijd steeds beperkter geworden is, terwijl de BRTN in het verleden het theater gevolgd heeft op een manier die je in weinig andere landen kan terugvinden.

Ik denk dat wat mij in mijn werk drijft veel met verwantschappen te maken heeft. Ik heb ooit een uitzending gemaakt die *Verwant* heette. Dat is niet toevallig. Ik zoek naar affiniteiten, naar het gevoel met anderen op een zelfde golflengte te zitten.