

**THEATER MET LEF**

**LIBERTÉ - ÉGALITÉ - FRATERNITÉ**

**DE COLLECTIEVE(N) REVOLUTIE**

Wellens Tineke

Meesterproef

K.U.Leuven

Master in de Culturele Studies

Academiejaar 2010-2011

Promotor: Philipsen Bart

# ABSTRACT

---

Theatre collectives became a popular work form in the Flemish theatre of the nineties. In my master's thesis I will try to answer the following three questions about these groups:

- What is a theatre collective?
- How can we explain the sudden boom of collectives in the nineties?
- How do theatre collectives create a play?

The first two questions will be answered in the written part of my thesis, the last one is the main question in a documentary film I made about a theatre collective named the Kakkewieten.

The collective way of working did exist before, but the favourable climate of the nineties allowed it to flourish. Various factors influenced this environment which fundamentally reshaped the theatre landscape. Previous theatre generations have sown the seeds for the infrastructure, the training and the overall management of the area. The new theatre generation, graduating from regenerated education centres, can rely on the Article of Theatrical Art ("Podiumkunstendecreet") and established Centres of Art ("Kunstencentra"). These actors enter their profession with convictions and opinions which would have been deemed revolutionary and marginal before. It is by now an elementary fact that actors are autonomous creators and not subordinate executors. During the eighties, a number of strong art personalities showcase this autonomy in their individual work. Ten years later, the individual freedom and autonomy of an artist can thrive within the collective where hierarchy is suspended. Actors share the artistic responsibility and develop a rich and unique theatre language successfully blending their often vastly different opinions and creative ideas into a stronger overall result. Theatre groups like Discordia, tg Stan and De Roovers have significantly enriched the theatre world in this way.

*Liberté, Égalité, Fraternité.* This seemed the ideal slogan for the collective(s) revolution of the nineties. A 'collective' revolution as it was not caused by one person or one factor, but by a congruence of circumstances. A 'collectives' revolution as groups like tg Stan, De Roovers, Olympique Dramatique and Lazarus stormed the theatre world.

Firstly *Liberté*: the actor's freedom is fully endorsed within the collective. The actor is encouraged to share opinions on every aspect of the performance and is no longer limited by the director.

Secondly *Égalité*: everyone is treated equally. Every opinion counts and decision making is based on the principles of democracy rather than hierarchy.

Finally *Fraternité*: within the collective actors are not just colleagues and peers but above all friends, brothers, lovers. I could experience this strong bond personally with the Kakkewieten.

As with any revolution, the collective(s) revolution owes its success to the courage of the participants. It takes pioneering spirit to set up a new structure and take the leap of faith with colleagues: managing their own affairs, sharing full responsibility for the ultimate result... and no seasoned director to hide behind. Each day, they need to remain courageous in the fundamental debates and confrontations with each other and themselves. The courage is rewarded tenfold when the collective performs on stage as one, fully confident in each other, the production and themselves. The depth of the performance, the obvious enjoyment of the actors and their intimate connectivity are unrivalled. That is undoubtedly the immense power of the theatre collective: together you are stronger than alone.

*Aantal tekens: 60.753*

## DANKWOORD

---

Ik had deze meesterproef nooit kunnen maken zonder de hulp van een aantal mensen. Allereerst wil ik mijn promotor Bart Philipsen bedanken voor zijn steun en raadgeving. Ten tweede Jan Baetens, die mijn idee om een film te maken met veel enthousiasme onthaalde en mij op weg hielp om dit praktisch uit te voeren. Via hem kwam ik terecht bij Ann Kuppens en Caroline Stockman, die mij gedurende drie maanden een camera uitleenden, hoewel ze hem vaak amper konden missen. Duizendmaal dank hiervoor! Het geschreven deel van mijn thesis nam een plotse wending na een heel interessant en vruchtbaar gesprek met Paul Corthouts van oKo. Bedankt voor je opmerkingen, bedenkingen en tips; ze vormden het startpunt voor wat mijn meesterproef nu is geworden. Twee verdiepingen onder oKo, in het gebouw van het Kaaitheter te Brussel, ligt ook de thuisbasis van het Vlaams Theater Instituut. Daar bracht ik het afgelopen jaar veel dagen door op zoek naar bruikbaar materiaal. Dit vond ik met de hulp van Bart Magnus, die ik bestookte met vragen en emails. Dankje Bart, voor het helpen zoeken naar de nodige artikels, boeken, dvd's en interviews.

Dan wil ik nog de mensen van HetPaleis in Antwerpen bedanken. Barbara Wyckmans, die me toestemming gaf om de volledige repetitieperiode van de Kakkewieten te volgen. Raf Peeters, die me ettelijke keren uit de nood hielp bij technische camera-problemen. Kerensa Verhoosel, die haar handen vol had met dertien Kakkewieten, maar toch steeds tijd had om aan mij te denken en mij verder te helpen. En natuurlijk de Kakkewieten zelf, die zelfs tijdens de moeilijkste momenten mij en mijn camera niet uit het raam hebben geflikkerd. Merci Kakkies, om tijd te maken voor interviews, om mij te hebben toegelaten in jullie waanzinnige wereld, om mij drie onvergetelijke maanden te hebben bezorgd!

Koen en Jaan, zonder jullie zou dit alles nooit gelukt zijn. Bedankt om al jaren mijn interesse in jullie geweldige beroep aan te wakkeren. Bedankt om jullie thuis voor me open te stellen, zelfs tijdens de meest drukke en stressvolle momenten. Bedankt voor de luisterende oren en de toffe gesprekken. Ik dacht niet dat het kon, maar mijn tijd bij de Kakkewieten heeft me nog trotser gemaakt om 'het nichtje van' te zijn.

*Last but not least*, nog twee onmisbare mensen. Robin Vandenberg, die veel van zijn schaarse vrije tijd heeft opgeofferd om me te helpen met de film. Merci Robin, ik verschoot keer op keer van uw ongelooflijk talent en kan u niet genoeg bedanken voor het prachtig werk dat je hebt verricht. En tenslotte mama, wiens alziend oog elke nieuwe versie van mijn thesis nauwkeurig heeft overlopen. Dankje voor de foutjes die je eruit hebt gefilterd en voor de opbouwende kritiek die je hebt gegeven, ondanks het risico op licht geïrriteerde tot zwaar misnoegde reacties.

Bedankt iedereen die de tijd en moeite neemt om mijn meesterproef te lezen/bekijken. Hopelijk beleven jullie er even veel plezier aan als ik.

Tine

# INHOUD

---

Inleiding	7	
Jaren 60-70-80	9	
Jaren 90	15	
Factoren	18	
Erfenis '60-'70-'80		18
Discordia		21
Acteursopleidingen		23
Podiumkunstendecreet		27
Collectieven	30	
Het collectief van de droom	32	
Conclusie	34	
Bibliografie	36	

## INLEIDING

---

Geschiedschrijving neigt steeds naar een hokjesmentaliteit, waarbij personen en periodes worden ingedeeld in generaties en tijdperken. Zo ook binnen de kunstenwereld, waar stromingen als Barok, Romantiek, Realisme, Impressionisme en Postmodernisme elkaar opvolgen. Het Vlaamse theaterlandschap blijft evenmin gespaard van deze drang tot categorisatie. Daar vinden we een onderverdeling in decennia terug, waarbij de jaren zeventig steevast de jaren van het politiek theater worden genoemd, en de jaren tachtig het decennium van de 'Vlaamse Golf'. (De discussie over het artificiële karakter van deze afbakening laten we terzijde.) Over het etiket van de jaren negentig bestaat minder eensgezindheid: het zijn de jaren van de consolidering, institutionalisering of professionalisering; maar het wordt ook wel het decennium van de collectieven genoemd. Want in de *nineties* won die werkvorm aan populariteit en schoten de theatercollectieven als paddenstoelen uit de grond. Een aantal zaken bewogen me ertoe deze opmars tot onderwerp van mijn meesterproef te maken. Ten eerste schrok ik ervan hoe weinig mensen in mijn omgeving wisten wat een collectief precies was. Ten tweede viel het me op dat de aandacht – van critici, theaterwetenschappers, recensenten e.d. – meestal uitging naar de voorstellingen van de verschillende collectieven en het soort speelstijl dat ze hanteerden (daar is die klasseringsdrang weer...). Jammer genoeg lijken velen het 'voorspel' te vergeten, of wat Luk Van den Dries het 'voorleven' noemt:

*“Naast voorstelling, opvoering, en receptie, is het dus zinvol nog een derde, hoger, analyseplateau aan te houden dat gewijd is aan de geschiedenis van een productie. Een productie wordt nl. niet alleen in een normaal betrekkelijk kort tijdsbestek gespeeld en gezien, ze heeft ook een voor- en naleven. Een voorleven, omdat aan de aanbiedingsvorm meestal – maar niet noodzakelijk altijd – een ontwerpperiode, audities, repetitietijd, e.d. voorafgaan.”* (Van den Dries, 2001, 24)

De manier van werken is net datgene wat een collectief onderscheidt van andere theatergezelschappen, dus in dit geval is het voorleven toch net het meest interessant om te bestuderen?

Een laatste element dat de keuze voor dit onderwerp in de hand werkte, was de waarom-vraag. Waarom besloten zoveel mensen in de jaren negentig om een collectief op te richten? Met andere woorden, hoe verklaar je de plotse *boom* van een werkvorm die zelfs vandaag nog niet aan populariteit heeft ingeboet?

Deze drie vaststellingen, die me van de noodzaak van dit onderzoek overtuigden, zullen ook de leidraad vormen doorheen mijn meesterproef:

- Wat is een theatercollectief?
- Hoe verklaar je de grote opmars van collectieven in de jaren negentig?
- Hoe verloopt het creatieproces van een voorstelling bij een collectief?

De eerste twee vragen zal ik behandelen in het schriftelijk deel van mijn thesis, hiervoor heb ik me voornamelijk gebaseerd op literatuurstudie. Wat de laatste vraag betreft, heb ik het geluk gehad de voorgeschiedenis van een voorstelling van A tot Z te kunnen volgen. Van januari tot maart woonde ik de repetities bij van het theatercollectief de Kakkewieten in HetPaleis te Antwerpen, waar ze de voorstelling *Apocalyps Wauw* in elkaar knutselden. Omdat het me onmogelijk leek de energie, het speelplezier en de losgeslagen fantasie van deze groep in woorden te omschrijven, koos ik ervoor om deze *case study* in filmvorm te maken. Het resultaat is een documentaire over de totstandkoming van een voorstelling bij het zotste collectief van Vlaanderen.

In het schriftelijk deel zal ik vertrekken van een korte schets van de evolutie van het Vlaamse theaterlandschap in de tweede helft van de twintigste eeuw. Vervolgens zal ik de verschillende factoren bespreken die samen de populariteit van de collectieve werkvorm in de jaren negentig kunnen verklaren. Tenslotte volgt een beknopte voorstelling van een aantal Vlaamse collectieven. Bij wijze van inleiding voor de film zal ik ook wat meer uitleg geven over de Kakkewieten en *Apocalyps Wauw*.

*Theater met LEF. Liberté, Égalité, Fraternité: de Collectieve(n) Revolutie.* De betekenis zal misschien al duidelijk worden doorheen de tekst, in de conclusie zal ik hoedanook de keuze voor deze merkwaardige titel toelichten. Geen nood, politiek – noch Belgische, noch Franse – komt nauwelijks aan bod in deze meesterproef.



## JAREN 60-70-80

---

### ***Burgerlijke bastions***

In de jaren zestig ontstond het idee van ‘democratisering van cultuur’. Via cultuurspreiding wilde men cultuur toegankelijk maken voor alle lagen van de bevolking, met dit doel voor ogen werden overal in het land culturele centra geopend. Volgens Daan Bauwens zorgde dit enkel voor de instandhouding van de burgerlijke cultuur en meer bepaald de *“burgerlijke theatertraditie die in Vlaanderen gegroeid was én ondersteund werd door de overheid”* (Van Hoedenaghe, 1996, 7). De overheid voerde een duidelijke politiek ten voordele van de officiële repertoiregezelschappen: de KNS in Antwerpen, de KVS in Brussel en het NTG in Gent. De stadstheaters bleven tot in de jaren zeventig de bastions van het traditionele theater. Zij stonden – naar Engels model – in directe verbinding met de theateropleidingen: afgestudeerden werden van school doorgesluisd naar de schouwburg en bleven daar de rest van hun dagen werken.

### ***Revolutiegeest***

Naast de verstarde en stoffige grote huizen had je toen al marginale tegenreacties, die na de contestatiegolf van mei ‘68 in kracht toenamen. Overal ter wereld springen de podiumkunsten op de kar van het ‘politiek theater’. In Amerika was er het Bread and Puppet Theater, Teatro Campesino en The Performance Group van Richard Schechner (voorlopers van de Wooster Group), in Italië Dario Fo met zijn theater in de commedia dell’arte-traditie, in Frankrijk Ariane Mnouchkine en haar Théâtre du Soleil, in Duitsland agitproptheater in de geest van Brecht en Piscator. *“Nederland volgt spectaculair met zijn ‘Aktie Tomaat’, Vlaanderen bescheiden en schoorvoetend”* (Uytterhoeven, 2004, 190), aldus Michel Uytterhoeven in *Pigment*. Tijdens Aktie Tomaat bekogelden toneelschoolleerlingen enkele acteurs met tomaten uit onvrede met de overheidsbemoeyenis. Bij ons ontstond in 1969 de Werkgemeenschap aan de Beursschouwburg, vaak het eerste collectief van Vlaanderen genoemd. Een groep acteurs geloofde niet langer in een hiërarchie met bovenaan de regisseur en wilde theater maken op basis van gelijkheid. De Werkgemeenschap was een kort leven beschoren – het werd datzelfde jaar ontbonden – maar oefende een belangrijke invloed uit op het theaterlandschap. Een ander cruciaal keerpunt was de voorstelling *Mistero*

Buffo (1972) van Dario Fo, een productie van een aantal KNS-acteurs in de kleine zaal van de Muntchouwburg geregisseerd door Arturo Corso. De voorstelling sloeg in als een bom en werd een internationaal succes, *“daarna zijn een aantal acteurs van dit project, zoals Charles Cornette en Hilde Uitterlinden, uit de veilige haven van de KNS gestapt en hebben zij de Internationale Nieuwe Scène opgericht: ook daar was een collectieve werkwijze het uitgangspunt”* (Marianne Van Kerkhoven, interview Toneelstof). In hun kielzog onstonden tal van geëngageerde groepen, zoals onder andere Vuile Mong en zijn Vieze Gasten en het Trojaanse Paard (ontstaan uit de Werkgemeenschap): het politieke vormingstheater in Vlaanderen was geboren. Maar ook de organisatievorm werd beïnvloed, voor het eerst werden hiërarchische structuren binnen de gezelschappen opgeheven.

### ***Theaterdecreet***

We zien dus een kloof ontstaan tussen de vermolmde instituten enerzijds en het vernieuwende, marginale theater anderzijds. Deze kloof wordt alsmaar breder, tot de Vlaamse Golf in de jaren tachtig een kantelmoment teweegbrengt waardoor de voormalige periferie een centrumpositie zal gaan bekleden. Maar voor dat kantelmoment werd het Vlaamse theaterlandschap bepaald door vastgeroeste structuren en overheidsinmenging. Met het Theaterdecreet van 1975 *“officialiseerde/legitimeerde de overheid in feite de dominantie van het ‘burgerlijk’ theater”* (Van Hoedenaghe, 1996, 9).

Het decreet van '75 erkende vier categorieën: A-, B-, C- en D-gezelschappen, respectievelijk repertoiretheater, spreidingsgezelschappen, kamertoneel en experimenteel- of vormingstheater. Het leek dus ruimte te voorzien voor vernieuwing binnen het theater via de erkenning van D-gezelschappen. Maar de opgelegde artistieke normen waren gebaseerd op het traditionele theater en maakten het écht experimenteel werken onmogelijk. Bovendien ging de grootste hap van het budget naar de A- of B-categorieën en moest de rest zich tevreden stellen met overschotjes. De Raad van Advies voor Toneelkunst (RAT), die oordeelde over de erkenning van subsidies, bestond uit directeurs, dramaturgen of acteurs van de grote gezelschappen. Uiteraard pompten zij vooral geld in eigen – of bevriende – initiatieven.

De revolutionaire geest van mei '68 zorgde voor een rebelse attitude in de jaren zeventig die zich vooral manifesteerde in het politieke vormingstheater. De Tachtigers drijven deze opstandigheid verder op de spits en doen het gebetonneerde theaterlandschap uit zijn voegen barsten.

### ***Levenslange ambtenarij?***

Ondanks de groeiende ontevredenheid was het theaterveld begin jaren tachtig niet of nauwelijks veranderd. De volgende anekdote van Luk Perceval is veelzeggend: *“Wat me altijd is bijgebleven, is een uitspraak van toenmalig directeur van de KNS in Antwerpen, Domien De Gruyter, die mij in 1980 engageerde en zei: Mijn gelukwensen jongen, u bent vanaf nu tot uw 65<sup>ste</sup> acteur aan de Koninklijke Nederlandse Schouwburg”* (Luk Perceval, interview Toneelstof). De generatie die toen afstudeerde, had twee opties: doorstromen naar de grote instituten en daar hun hele carrière doorbrengen, of op eigen kracht verder gaan. Ze kiezen massaal voor het ideaal van de artistieke vrijheid en vertikken het om ingesloten (of ‘opgesloten’) te worden in het officiële circuit. *“Liever het heft in eigen handen nemen en een eigen theatertaal en -vorm ontwikkelen dan ons laten veroordelen tot levenslange ambtenarij in één van die drie nationale theaters”*, aldus Perceval. De verouderde hiërarchische structuren in de grote gezelschappen duldden weinig inspraak van de spelers. Zij waren slechts pionnen in handen van een allesbeslissende regisseur. Maar de mentaliteit van de Tachtigers strookt niet met deze onderwerping, zij jagen andere artistieke idealen na: autonomie, onafhankelijkheid, vrijheid. Het is in deze periode dat het idee van de acteur als louter uitvoerder voor het eerst grondig in twijfel wordt getrokken. Acteur wordt geleidelijk aan synoniem voor maker, iemand die mee nadenkt, mee creëert, mee verantwoordelijkheid draagt. Deze verandering is uiteraard van groot belang geweest voor de opkomst van de collectieve manier van werken.

### ***Maak theater, desnoods met uw tante in een kiekenkot***

De revolutionaire daadkracht van de nieuwe generatie leidde tot het ontstaan van heel wat vrije groepen. De grote namen van de Vlaamse Golf – zoals Jan Lauwers, Jan Decorte, Anne Teresa De Keersmaecker of Alain Platel – richtten zelf structuren op en probeerden op eigen benen te staan. Middelen hadden ze niet, want geld was er enkel voor het ‘traditionele’ theater. Gelukkig konden ze wel terugvallen op een enorme dosis motivatie en passie, wat volgens Arne Sierens dé boost van de jaren tachtig is geweest: *“Er zat een soort punkmentaliteit achter. We gaan niet wachten, we doen het zelf! Jan Decorte had daar een heel mooie uitdrukking voor: Maak theater, desnoods met uw tante in een kiekenkot”* (Arne Sierens, interview Toneelstof). De naam van Sierens’ gezelschap – De Sluipende Armoede – is dan ook toepasselijk: het was voortdurend zoeken naar geld, repetitiezalen en speelplekken. Mensen als Jan Fabre, Guy Cassiers en Ivo Van Hove, die nu centrumposities innemen binnen het theaterveld, zijn ooit begonnen in

kelders, zolders, cafés, garages, ... Sierens getuigt: *“Het was bibberen van de kou, werken in onverwarmde ruimtes en voortdurend rekenen op de goodwill van bevriende theaters om daar een paar voorstellingen te mogen spelen.”* Gelukkig ontstond er gelijktijdig een alternatief circuit waar de Tachtigers wél terecht konden: de kunstencentra.

### **NMBS-circuit**

Het belang van de kunstencentra kan nauwelijks overschat worden. Ze verschaften broodnodige faciliteiten aan de nieuwe groepen en waren een ontmoetingsplek voor geestesgenoten. Tijdens de interviews die werden afgenomen voor de jaren tachtig-editie van Toneelstof<sup>1</sup>, benadrukken alle respondenten de cruciale rol van deze centra. Het waren privé-initiatieven die het – net als de theatermakers – moesten stellen zonder erkenning en middelen. Een verbond tussen het Nieuwpoorttheater in Gent, de Monty in Antwerpen, de Beursschouwburg in Brussel en het Stuk (toen nog Stuc) in Leuven vormde het zogenaamde NMBS-circuit. *“Op die manier slaagden we erin mensen die onafhankelijk werkten, een soort basiscircuit te geven waar ze voorstellingen speelden”* (Willy Thomas, interview Toneelstof), aldus Willy Thomas, die vlak na de oprichting van het collectief Dito’Dito in 1984 meewerkte aan dit verbond. De kunstencentra openden niet alleen deuren voor het nieuwe theater ‘van bij ons’, ze zorgden ook voor een belangrijke wisselwerking met Nederland. Een groep als Discordia was in de jaren tachtig een constante in het Vlaamse theaterveld, vertelt Luk Van den Dries: *“Het gezelschap was kind aan huis in een aantal van de meest dynamische theaterhuizen van dat moment: ‘t Stuc in Leuven, de Beursschouwburg in Brussel, deSingel en de Monty in Antwerpen”* (Van den Dries, 2009, 126). Via deze weg werden ze een inspiratiebron voor veel Vlaamse theatermakers, een bepalende invloed waar ik later nog op zal terugkomen. Wat hier belangrijk is, is dat de omgekeerde beweging zich ook voltrok: Belgische groepen staken massaal de grens over naar onze Noorderburen. Sommige Vlaamse theatermakers kregen er zelfs de financiële steun die hen in hun thuisland ontzegd werd. De term ‘Vlaamse Golf’ werd voor het eerst door de Nederlanders gebruikt, *“vanwege die onophoudelijke nieuwe stroom van namen die gretig geprogrammeerd werden in Nederland”* (Luk Van den Dries, interview Toneelstof).

---

<sup>1</sup> Toneelstof is een initiatief van Thersites, Vereniging van Vlaamse Podiumcritici, dat vier decennia Vlaamse theatergeschiedenis heeft onderzocht en dit telkens heeft uitgebracht op dvd, samen met een speciaal nummer van het tijdschrift Documenta.

### ***Internationale invloeden***

Behalve Nederlandse groepen passeerde er in de jaren tachtig nog heel wat buitenlands theater in Vlaanderen. Ook hier vormden de kunstencentra een belangrijke schakel met het publiek. Daarnaast was er het tweejaarlijkse Kaaitheterfestival, dat van 1977 tot 1985 internationale groepen uitnodigde. De kennismaking met die groepen – bijvoorbeeld The Wooster Group uit New York of Pina Bausch – had een sterke impact op de Vlaamse theatermakers.

### ***Nog steeds Theaterdecreet***

Het decreet van '75 was tijdens de jaren tachtig nog steeds van kracht maar beantwoordde niet langer aan de situatie in het theaterveld. De Commissies van de RAT (Raad van Advies voor Toneelkunst) werden nog altijd bevolkt door de directeurs (of vrienden, of familie) van de grote theaters, die het grootste deel van het geld in hun eigen projecten stopten. De crisis zorgde bovendien voor een verlaging van de budgetten tijdens het beleid van Karel Poma, minister van Cultuur tussen 1981 en 1985. Nieuwe initiatieven konden niet rekenen op financiële steun en moesten hun eigen boontjes doppen. *“Dat betekent dat jonge theatermakers voortaan uitgesloten zijn van subsidiëring en voor hun eigen werkstructuur en middelen moeten instaan”* (Van den Dries, 2009, 113). In 1985 werd Patrick Dewael minister van Cultuur, hij stelde vast dat het Theaterdecreet na tien jaar niet langer strookte met het veranderde theaterlandschap. Dewael werkte aan een nieuw decreet, dat pas in 1993 in werking trad, tijdens het mandaat van zijn opvolger Hugo Weckx. Het langverwachte Podiumkunstendecreet was een consolidering van de verwezenlijkingen van de Tachtigers en bracht ingrijpende veranderingen met zich mee. Het is één van de factoren die de collectieven-*boom* in de hand hebben gewerkt (cf. infra).

### ***VTi et cetera***

Dat de overheid en de grote instellingen de Tachtigers links lieten liggen, is inmiddels duidelijk. Gelukkig kregen ze uit andere hoeken wel de nodige steun om te kunnen doorgroeien. Het eerste nummer van Etcetera, een driemaandelijks tijdschrift over 'theater et cetera', verschijnt in januari 1983 en spant een kritisch vangnet voor het nieuwe theater. *“Een generatie critici schaarde zich achter de ‘vernieuwende’ gezelschappen, sommigen wijzen zelfs de traditionele gezelschappen volledig af”*, stelt Isabel Van Hoedenaghe vast (Van Hoedenaghe, 1996, 11). Behalve Etcetera zagen ook andere theaterinstituten het licht in de *eighties*: het IETM (Informal European Theatre

Meeting), het VTi (Vlaams Theater Instituut) en de VDP (Vlaamse Directies Podiumkunsten). Het IETM<sup>2</sup> ontstond in 1981 toen verschillende professionelen uit de Europese podiumkunsten besloten op regelmatige basis samen te komen. Doorheen de jaren heeft het zich verder geprofessionaliseerd en intussen is het *“uitgegroeid tot een machtig overlegapparaat van de belangrijkste Europese en internationale spelers in de hedendaagse podiumkunsten”* (Van den Dries, 2010, 257). De oprichting van het VTi in 1987 als steunpunt voor de podiumkunsten beantwoordde aan de behoefte naar documentatie, geschiedschrijving en publiekswerking. Het VDP tenslotte, staat vandaag als oKo (Overleg Kunstenorganisaties) nog steeds in voor de behartiging van de artistieke, economische en sociale belangen van hun leden. Het lag mee aan de basis van enkele wezenlijke veranderingen die zich in de jaren negentig voltrokken:

*“Haar overleg met vakbonden, het bijstellen van het statuut van de kunstenaar, aanpassingen aan CAO's, legde de noodzakelijke voedingsbodem voor de grote mutatie van gezelschappen met acteurs in vaste loondienst naar het beeld dat we vandaag kennen met vooral free-lance kunstenaars die in korte contracten figureren in verschillende podiumorganisaties.”* (Van den Dries, 2010, 256)

De grote afwezigheid blijft natuurlijk het beleid, dat pas in 1993 – na 18 jaar! – wordt aangepast aan het veld. Dankzij het Podiumkunstendecreet genieten de Tachtigers eindelijk ondersteuning en erkenning: een decennium van consolidering en professionalisering breekt aan. Ook nieuwe gezelschappen en collectieven plukken de vruchten van deze ontwikkeling en veroveren hun plek in het landschap. De volgende generatie staat in de startblokken...

---

<sup>2</sup> Nu 'International Network for Contemporary Performing Arts'

## JAREN 90

---

### ***Podiumkunstendecreet***

De jaren negentig beginnen met een aantal ingrijpende veranderingen doordat de overheid een forse inhaalbeweging maakt. Met het Podiumkunstendecreet van '93 wordt het fundament gelegd van wat een decennium van professionalisering en institutionalisering zal worden. Het veranderde beleid is één van de factoren die heeft bijgedragen tot de collectieven-explosie, dit zal ik dus verderop uitgebreid bespreken. De voornaamste nieuwigheden van het decreet zijn de erkenning van de kunstcentra en de uitgebreide subsidiemogelijkheden. Het beschikbare geld wordt niet langer enkel in de grote forten gepompt, maar bereikt voor het eerst ook de kleine groepen onderaan de piramide, die almaar in aantal toenemen. In tegenstelling tot hun voorgangers, die buiten het officiële circuit moesten zien te overleven, zijn zij niet langer gedoemd tot een bestaan in achterkamertjes. Want het nieuwe decreet bracht behalve financiële steun ook de uitbouw van een goede infrastructuur met zich mee. In Antwerpen is dat laatste ook te danken aan de titel van Culturele Hoofdstad die het verwerft in 1993. Toen werd onder andere de Bourlaschouwburg volledig gerenoveerd en kreeg de Monty uitgebreide technische voorzieningen.

De inhoud van het Podiumkunstendecreet is gemodelleerd op het artistieke parcours van de Tachtigers, de nieuwe generatie profiteert dus mee van hun inspanningen. De Tachtigers zelf verhuizen van de periferie naar het centrum:

*“De makers van de tachtigers worden als kroonjuwelen daarin gekoesterd en nemen langzaam maar zeker de centrale plaatsen in het kunstenveld over. De corifeeën kunnen daardoor verder groeien: hun werk wordt grootschaliger én internationaler en hun namen raken bijgezet in het pantheon van de Grote Europese Theatergeschiedschrijving.” (Van den Dries, 2009, 257)*

### ***Spelen & maken***

Behalve professionalisering, geld en infrastructuur was er in de *nineties* ook een mentaliteitsverandering die doordrong tot in alle uithoeken van het veld. Kunstenaars werden zelfstandiger en raakten steeds meer gesteld op hun 'artistieke vrijheid'. De

nieuwe lichte theatermakers verkiest dan ook een los-vast structuur boven het klassieke vaste ensemble, een trend die heel wat VTi-studies bevestigen. In *Metamorfose in Podiumland* (Janssens et al., 2007) maken Joris Janssens en Dries Moreels een onderscheid tussen 'huiskunstenars' en 'jobhoppers': mensen die trouw blijven aan één organisatie of mensen die 'hoppen' tussen verschillende organisaties. Vanaf de jaren negentig groeit het tweede type in aantal en ontstaat er een freelance markt waar 'artistieke arbeidsmigratie' de regel is. In een veld waar spelers ook makers zijn, worden langdurige contracten bij een vaste acteurskern meer en meer als beknopt ervaren. Aan die spelende makers – of makende spelers – wijdde het VTi vorig jaar een editie van het driemaandelijks magazine Courant. *“De befaamde ‘speler/maker’ is dat opmerkelijke fabeldier met het lichaam van een performer, maar het hoofd van een regisseur, schrijver of ontwerper (...) een groep die op vijftien jaar tijd bijna vier keer groter geworden is”* (Janssens, 2010a, 14-16).

Instellingen stemmen zich af op deze veranderde mentaliteit en gaan de *core business* van de kunstencentra overnemen: gaandeweg gaan steeds meer organisaties – zelfs de stadstheaters – jonge makers aantrekken en zich omvormen tot losse en interdisciplinaire productiekernen. Dirk De Corte, de vroegere directeur van NTGent, ondervond de gevolgen van die ontwikkelingen aan den lijve:

*“Geen statisch gegeven waar in het begin van het seizoen een directeur als een verlicht despoot aan een troep acteurs meedeelt welke rollen zij zullen krijgen en waar het dan voor die acteurs verder ophoudt. Wat we nu zien is een dynamische structuur met acteurs die spelen, regisseren, muziek schrijven en – godbetert – de dramaturgische ondersteuning van een productie doen.”* (Janssens, 2010a, 11)

De speler/maker die niet langer louter uitvoert maar ook zelf creëert en artistieke vrijheid hoog in het vaandel draagt, is geen 'fabeldier' dat in de jaren negentig plots uit het niets opduikt. De kiemen van zijn ontstaan werden al eerder gezaaid en vervolgens opgenomen in de acteursopleidingen, waar ze in de hoofden van de studenten volledig tot bloei kwamen. Ook deze factor zal ik verderop uitvoerig bespreken.

### ***De collectieve soort***

Een aangepast beleid, de nodige infrastructuur en een nieuwe visie op de acteur en het ensemble vormen samen de ideale voedingsbodem voor een ongekenne bloei van collectieve werkstructuren. Reeds in 1989 ontstonden groepen als de Vereniging van Enthousiasten voor het Reële en Universele, Cie. De Koe en tg Stan. In de jaren negentig



treden onder andere Tristero (1993), De Roovers (1995), De Onderneming (1997), Olympique Dramatique (1999) en SKaGeN (2000) in hun voetsporen. Deze groepen hebben met elkaar gemeen dat ze samen theater maken zonder een regisseur die aan het roer staat. Dit is de essentie van de collectieve werking: alles gebeurt in gemeenschappelijk overleg, van tekst en kostuums tot licht en decor. De discussie vormt dan ook de grondslag van deze werkvorm, de tafel is het epicentrum waarrond ze plaatsvindt. Elke mening telt en iedereen is verantwoordelijk voor alles. Een collectief is dus een coöperatieve in de oud-linkse zin van het woord, merkt Luk Van den Dries op: *“het beheert zelf de productiemiddelen en draagt op een collectieve basis de verantwoordelijkheid over alle aspecten van het productieproces”* (Van den Dries, 2010, 263). Deviezen als ‘autonomie van de acteur’ of ‘zelfstandigheid van de maker’ krijgen op deze manier een concrete invulling. De meeste collectieven bestaan uit een aantal kernleden, maar gaan voortdurend samenwerkingen aan met andere groepen. In dit deel van het theaterbos vinden enorm veel kruisbestuivingen plaats en ontstaan steeds nieuwe vruchtbare combinaties, waardoor de collectieve soort zichzelf voortdurend vernieuwt.

In wat volgt zal ik een aantal factoren bespreken die samen de massale opkomst van collectieven kunnen verklaren. Zo is er de erfenis van de jaren zestig, zeventig en tachtig; de bepalende invloed van het Nederlandse Discordia; de veranderde mentaliteit die wordt verspreid via de opleidingen en tenslotte de fundamentele impact van het Podiumkunstendecreet. Ik beweer niet dat dit de enige elementen zijn die meespeelden of dat mijn bespreking ervan exhaustief zal zijn, maar samen kunnen ze wel alvast aantonen dat de collectieven-*boom* door veel verschillende lontjes tot ontploffing werd gebracht.

# FACTOREN

---

## ERFENIS '60-'70-'80

De praktijk van de collectieven kent een voorgeschiedenis die teruggaat tot het eind van de jaren zestig. De oprichting van de Werkgemeenschap van de Beursschouwburg was *“een eerste poging tot organisatorisch alternatief t.o.v. de bestaande theatermodellen”* (Van den Dries, 2001, 243). Voor het eerst uitten theatermakers hun ongenoegen over de hiërarchische structuren van het gevestigde theaterbestel. De Werkgemeenschap vormt het model voor een reeks politieke groepen waar de autonomie van de acteur voorop staat, zoals Mannen van den Dam of Epigonentheater zlv ('zonder leiding van'). Het opheffen van de hiërarchie is tijdens deze periode niet enkel een artistiek maar vooral een politiek argument: het collectieve beheer steunt op een Marxistische basis waar de gelijke verdeling van inzet en opbrengst de belangrijkste hoeksteen is (Van den Dries, 2010, 258-264). De gezelschapsstructuur en het productieproces waren geënt op politieke overtuigingen en maatschappelijke tendensen:

*“Conform de democratiseringsbeweging die het sociale aspect van de samenleving beheerste, werd in de jaren zeventig binnen de politieke theatergroepen gewerkt met een zo groot mogelijke directe democratie: iedereen kon, moest zijn zeg hebben, alle stemmen waren even belangrijk.”* (Van Kerkhoven, 2009, 181)

### **Makers en mede-makers**

Of de beweegreden nu artistiek of politiek was, wat telt is dat de speler zich emancipeert tot maker. Deze trend gedijt verder in de jaren tachtig en negentig, en het begrip 'theatermaker' doet zijn intrede in de praktijk en later ook in de opleidingen. Het wezen van de acteur wordt geherdefinieerd:

*“Primordiaal is inderdaad de emancipatie van de acteur uit de bestaande arbeidsverdeling: van uitvoerder van een door auteur en regisseur ontworpen theatraal concept, wordt hij co-creator van de theatrale mededeling. Hiermee verhoogt zowel zijn verantwoordelijkheid binnen het globale beheer van het gezelschap, als zijn aandeel in het creatief gebeuren.”* (Van den Dries, 2001, 228)

Kunst en democratie blijken echter in de jaren zeventig vaak onverzoenbaar: veel collectieven worden ontbonden, anderen ruilen de 'zlv' in voor een 'olv' ('onder leiding van'). Zo werd bijvoorbeeld het Epigontheater uiteindelijk omgedoopt tot 'Needcompany' toen Jan Lauwers de artistieke leiding op zich nam. Ook het decennium van de Vlaamse Golf kenmerkt zich door sterke artistieke persoonlijkheden die een duidelijke stempel drukken op hun creaties. Jan Decorte is berucht om de tirannieke wijze waarop hij zijn acteurs regisseerde, en ook *"kunstenaars als Ivo Van Hove, Anne Teresa De Keersmaeker of Guy Cassiers hadden (en hebben) zowel het eerste als het laatste woord in de realisatie van hun projecten"* (Van Kerkhoven, 2009, 183). Er is echter geen sprake van een terugkeer naar de klassieke hiërarchie waarin de acteurs slechts pionnen zijn in handen van een allesbepalende regisseur. De verworven autonomie blijft behouden en van de betrokkenen wordt artistieke creativiteit verwacht:

*"Een gesprek met de medewerkers – of beter: mede-makers – was dus sowieso nodig om iedereen op één artistieke lijn te krijgen. Een voortdurende conversatie over de creatie was de voorwaarde om alle tekens van een voorstelling te verbinden tot één dramaturgisch geheel."* (Van Kerkhoven, 2009, 182)

### ***Artistieke vrijheid in progress***

Volgens Marianne Van Kerkhoven is het zogenaamde *work in progress* de meest ingrijpende verandering in de manier van werken van de Tachtigers. Binnen die werkmethode is het creatieproces een ontdekkingstocht waarvan de uitkomst niet vooraf bepaald kan worden. De kunstenaar laat zich onderweg leiden door intuïtie en toeval, *"hij laat zich beïnvloeden door de ruimte en de tijd waarin het repetitieproces verloopt, én door het materiaal, waarvan de performers de belangrijkste component zijn"* (Van Kerkhoven, 2009, 189). Deze werkvorm vinden we ook terug bij collectieven, waar elk nieuw proces om een nieuwe methode vraagt, afhankelijk van de inhoud van het stuk, het moment waarop het wordt gemaakt, de mensen die eraan meewerken, etc.

De spraakmakers uit de jaren tachtig en hun artistieke kaders werden pas in het volgende decennium officieel erkend. Aanvankelijk lieten de gevestigde theaterorganisaties deze generatie links liggen, maar eigenlijk wilden de kunstenaars ook geen deel uitmaken van de 'verrotte instituten'. *"Liever in vrijheid werken met weinig middelen dan zich te integreren in organisaties die veel middelen hebben maar beperkend met de creatie omgaan"* (Van Kerkhoven, 2009, 191). Artistieke vrijheid – *"het zelfbeschikkingsrecht van de kunstenaar over zijn artistieke project"* (Van Kerkhoven, 2009, 191) – stond op nummer één in de belangenlijst van de Tachtigers, en is één van

de grondbeginselen van een collectief. Dankzij hun inspanningen hebben de organisaties zich aangepast en kon er in de jaren negentig binnen de instituten worden gewerkt mét de nodige artistieke vrijheid.

## DISCORDIA

In 1981 verlieten Jan Joris Lamers en Matthias De Koning het Onafhankelijk Toneel en richtten in Amsterdam Maatschappij Discordia op. Net als andere Nederlandse collectieven, zoals het Onafhankelijk Toneel en het Werkteater, bouwden ze voort op de rebelse theaterattitude die in 1969 met Aktie Tomaat een dramatisch hoogtepunt kende. Hun allereerste voorstelling, *An Ideal Husband* van Oscar Wilde, was een openbaring binnen de theaterwereld. In Vlaanderen was Discordia thuis in het NMBS-circuit, via deze weg inspireerden ze heel wat Vlaamse theatermakers, onder andere Willy Thomas van Dito'Dito:

*“Het waren allemaal regisseurs die op scène stonden. Ze speelden met gemak en humor, mannen en vrouwen door elkaar, in een schraal decor. Dat was echt geweldig om te zien. Dat soort momenten zijn een voedingsbodem geweest voor alle onhandige en veel minder geniale pogingen die we daarna zelf hebben ondernomen.”* (Willy Thomas, interview Toneelstof)

De groep opende vele ogen door hun vernieuwde omgang met repertoire, hun stijl van acteren en hun werkwijze. Daarin verwerft iedere speler een grote autonomie en vrijheid en wordt de tekst gezamenlijk gelezen en bediscussieerd rond de tafel.

*“Deze nieuwe werkwijze, waarvan de groep Maatschappij Discordia de meest uitgelezen promotor werd, heeft daarna school gemaakt. Groepen als STAN, de Roovers, Compagnie Marius, Dito'Dito in Vlaanderen en 't Barre Land, Dood Paard en Monk in Nederland zijn zondermeer schatplichtig aan hun werk. Al deze groepen werk(t)en zonder regisseur.”* (Kaaitheater vzw, 2005)

De genoemde groepen werden door Discordia in de jaren negentig samengebracht in het gelegenheidscollectief De Vere, een Belgisch-Nederlandse repertoirevereniging. Stuk voor stuk beamen ze dat Discordia een niet te onderschatten inspiratiebron was bij de oprichting van hun eigen collectieven. Dramaturg en docent Klaas Tindemans vertelt in Toneelstof dat men dankzij Discordia het intellectueel artistieke conflict ging koesteren en toeliet dat binnen een groep gelijkgestemde theatermakers *“ruzies over artistiek relevante kwesties mogen ontploffen en alle kanten mogen uitgaan”* (Klaas Tindemans, interview Toneelstof). De kunst van het discussiëren is dan ook een bestaansvoorwaarde voor het kunnen functioneren als collectief.

De impact op een generatie jonge toneelspelers verliep behalve via hun voorstellingen ook via pedagogische impulsen. Acteurs van de groep gingen lesgeven aan verschillende toneelscholen, wat voor groepen als tg Stan, De Roovers, 't Barre Land en Dood Paard bepalend was in hun keuze om als collectief te werken. Dit brengt ons naadloos bij een volgende belangrijke factor: de acteursopleidingen.

## ACTEURSOPLEIDINGEN

Het staat buiten kijf dat de opleiding een fundamentele invloed heeft op het soort acteur dat uiteindelijk in het theaterveld terechtkomt. De vorming bepaalt vaak de manier van denken, de werkwijze, de speelstijl en het toekomstige professionele circuit van de studenten. Over de aard van kunstopleidingen bestaan twee verschillende, zelfs tegengestelde opvattingen: de klassieke en de romantische.

*“De eerste legt de klemtoon op de techniek, de precisie en de ervaring, die noodzakelijk zijn om een natuurlijke begaafdheid te laten ontluiken. De tweede is op zoek naar oorspronkelijkheid, gedrevenheid, inspiratie en persoonlijkheid.” (Goris, 1992, 675)*

Parallel met een theaterpraktijk waar de regisseur de scepter zwaaide, werden toneelschoolleerlingen lange tijd klassiek geschoold.

### ***Kweekscholen***

In 1946 richtte Herman Teirlinck zijn Studio op, de eerste echte theaterschool in Vlaanderen. Deze was rechtstreeks gekoppeld aan het Nationaal Toneel, waarvoor ze – kweekschoolgewijs – goed getrainde acteurs diende op te leiden. Ook de later opgestarte toneelscholen gingen een verbond aan met de stadstheaters en functioneerden decennialang als aanvoerders van jong bloed.

In de jaren tachtig begint er in de marge van het veld heel wat te schuiven en walst de Vlaamse Golf over de vastgeroeste theaterstructuren. Maar de opleidingen evolueerden aanvankelijk niet mee met deze vernieuwingen:

*“Het onderzoek wees uit dat deze ontwikkelingen in het theaterveld einde jaren '80 nog niet echt tot het curriculum van de acteursopleidingen waren doorgedrongen. Bijna alle officiële acteursopleidingen onderhielden einde jaren '80 in mindere of meerdere mate contact met een bepaald theatergezelschap.” (Van Hoedenaghe, 1996, 114)*

De doorstroming naar de beroepspraktijk bleef met andere woorden beperkt tot het officiële – gesubsidieerde – theatercircuit. Onder impuls van een aantal elementen wordt uiteindelijk het gefossiliseerd beleid van de scholen losgewrikt en hervormd in de jaren negentig.

### ***Gesloten deuren***

Ten eerste was er het probleem van de stadstheaters die stilaan verzadigd raakten. Acteurs die aangenomen werden, sleten er vaak de rest van hun dagen, waardoor er amper plaats was voor nieuwe spelers. De almaar groeiende groep van gediplomeerde acteurs stond plots voor gesloten deuren: *“Afgestudeerden worden, wat de realisering van hun theaterbehoefte betreft op zichzelf aangewezen, wat tot marginale groepsvorming aanleiding geeft”* (Van den Dries, 2001, 153).

### ***Van uitvoeren naar scheppen***

Ten tweede gaan steeds meer heilige huisjes in het theaterveld aan het wankelen. Het werk van de Tachtigers verschuift van de marge naar het centrum en bijgevolg zijn allerlei axioma's aan herziening toe. Dit ontketent een discussie tussen tegengestelde visies: *“techniek versus persoonlijkheid, ambacht versus creatie, uitvoerend versus scheppend kunstenaar”* (Gielen, 1996, 9), aldus Pascal Gielen in zijn onderzoek over dramatische opleidingen. Hij stelt vast dat deze polemiek aan het eind van de jaren tachtig en het begin van de jaren negentig beslecht wordt in het voordeel van de acteur als creatieve persoonlijkheid of scheppend kunstenaar. Deze spanning plaatst de verschillende toneelscholen op twee uiteindes van een continuüm: enerzijds traditie, techniek en conventies en anderzijds vernieuwing, persoonlijkheid en creativiteit. Dit leidt in de jaren negentig uiteindelijk tot de hervorming van enkele opleidingen – zoals het Rits in Brussel en Studio Herman Teirlinck – waarbij de laatste waardenreeks de rode leidraad vormen.

### ***Een broeihaard***

Tenslotte is er één school die in alle onderzoeken als uitzondering wordt aangestipt: het Conservatorium van Antwerpen. Reeds in de jaren tachtig vertrok deze opleiding niet langer vanuit het standpunt van de acteur als uitvoerder en was het eerder een theatermakersopleiding dan een acteursopleiding. Het accent lag op de persoonlijkheid, de artistieke betrokkenheid en creatieve vrijheid van de studenten. Het verbaast dan ook niet dat het Conservatorium een broeihaard was voor collectieven. In tegenstelling tot de andere drie opleidingen, ontstonden uit dit nest al heel vroeg zelfstandige groepjes gevoed door het gedachtegoed van Dora Van der Groen en andere eigenzinnige (gast)docenten. De speldocenten van andere scholen kwamen meestal uit het officiële theatercircuit en gaven deze specifieke beroepservaring door aan de studenten. Ook hier was het Conservatorium een geval apart:



*“Het Antwerpse Conservatorium engageerde als enige een aantal vakmensen, actief in het margetheater, als gastdocenten. Uit de verhalen van de oud-studenten bleek dat deze docenten uiteindelijk de grootste invloed hebben uitgeoefend in de vorming van de studenten.” (Van Hoedenaghe, 1996, 116)*

Tg Stan, Cie. De Koe, De Roovers, SKaGeN: het zijn allemaal klassen die na hun opleiding aan het Conservatorium van Antwerpen besluiten samen een collectief te vormen. Dora Van der Groen wees hen op het belang van de soevereiniteit, de autonomie van de speler: *“zélf denken, weten waar je voor staat, mee de architect zijn van het geheel en niet alleen de metselaar of de schrijnwerker”* (Lucas Vandervost, interview Toneelstof). Peter Van den Eede (van Compagnie De Koe) vertelt in Toneelstof dat Dora geen ‘domme’ toneelspelers wilde opleiden: ze moesten weten waarom een regisseur hen iets opdroeg en volledig onafhankelijk kunnen handelen op de scène. Persoonlijke inbreng en artistieke vrijheid waren met andere woorden de grondbeginselen van deze opleiding. Aan het eind van de rit mochten de studenten zelf kiezen met welke gastdocenten ze zouden werken. Zo kozen de vier stichtende leden van tg Stan (Jolente De Keersmaeker, Damiaan De Schrijver, Waas Gramser, en Frank Vercruyssen)<sup>3</sup> voor Matthias De Koning van Discordia, die bepalend was in hun keuze om als collectief te werken:

*“We werden ons meer bewust over hoe we theater wilden maken, als collectief konden werken en hoe we dat dan zonder regisseur gingen realiseren. Matthias De Koning heeft ons geleerd dat je als acteur zelf je verantwoordelijkheid moet nemen.”* (Van de Voorde, 2010, 243)

### ***Theatermakersopleidingen***

In 1994, vijf jaar na tg Stan en Cie. De Koe, beslissen ook De Roovers om als collectief de planken op te gaan. Ook zij werden beïnvloed door Discordia via de samenwerking met Jan Joris Lamers. Maar volgens Klaas Tindemans is er een belangrijk verschil:

*“De (meeste) spelers van Tg Stan en De Koe waren zelf nog getuigen van een gevecht om de opleiding te vernieuwen, om de persoonlijkheid van de acteur tot artistieke norm te laten uitgroeien. Die aansluiting bij ontwikkelingen in het theater was vijf jaar later een volmaakte evidentie: deze toneelspelers, later de Roovers, waren de eerste artistieke ‘kinderen’ van de pioniers van de jaren ‘80.”* (Aerts & Price, 2000, 22)

---

<sup>3</sup> Waas Gramser wordt later vervangen door Sara De Roo, ook een studente van het Conservatorium Antwerpen

Het is zo dat in de jaren negentig alle toneelscholen meer en meer evolueren van een acteursopleiding naar een theatermakersopleiding. In 1991 wordt Jan Declerik artistiek leider van Studio Herman Teirlinck, een taak die sinds 1961 (!) door Fons Goris werd vervuld. De belangrijkste verandering volgens Declerik is *“dat de school niet langer uitvoerende maar scheppende kunstenaars wil opleiden”* (Blok & Kolpa, 1993, 14).

Het VTi publiceerde vorig jaar in het driemaandelijks tijdschrift Courant de resultaten van de visitatiecommissie van de Vlaamse theateropleidingen. Zij stelden vast dat vandaag in alle programma's het 'maken' domineert, een gevolg van de *“emancipatie van de speler als maker, en van de acteur als zelfstandige, individuele kunstenaar”* (Olaerts, 2010a, 4). De toneelscholen zijn dus geëvolueerd van doorvoerkanalen richting de grote instituten naar instellingen waar vaste waarden als autonomie en vrijheid een voedingsbodem vormen voor creatieve, zelfstandige theatermakers. Een ontwikkeling die de verschuivingen in het theaterveld van de laatste dertig jaar weerspiegelt, en die steeds meer studenten in de richting van een collectief stuwt.

## PODIUMKUNSTENDECREET

Op decretaal vlak wordt het Vlaamse theaterlandschap tot eind jaren tachtig gekenmerkt door overheidsinmenging en politieke verzuiling. Het beleid bepaalt de architectuur van het veld en consolideert decennialang de dominante positie van het centrum. Voor het Cultuurpact van '73 en het Theaterdecreet van '75 was er reeds in 1964 een Koninklijk Besluit dat een minimum van de helft plus één professionele artistieke medewerkers oplegde om erkend te kunnen worden als beroepsgezelschap. Zonder die erkenning kwam men niet in aanmerking voor subsidies. Op die manier werden de repertoiregezelschappen – bevolkt door gediplomeerde acteurs – verzekerd van steun, terwijl marginale initiatieven – die werkten met amateurspelers – werden uitgesloten. Deze regeling kreeg in 1969 een concrete vorm in de 'beroepskaart', die werd toegekend aan *“de gediplomeerden van een erkend hoger instituut voor toneelberoepsopleiding én aan mensen zonder scholing die vijf jaar als stagiaire-toneelspeler hebben gewerkt”* (Van Hoedenaghe, 1996, 7). Deze kaart maakte bijna een kwarteeuw deel uit van het verroeste theaterbeleid, tot ze in 1993 werd afgeschaft.

### ***Cultuurpact en Theaterdecreet VS. de Tachtigers***

Het Cultuurpact van 1973 biedt de overheid *“een wettelijk kader waarmee het actief tussen kon komen in de structurering van de sector”* (Van den Dries, 2001, 136). Deze trend wordt verdergezet in het Theaterdecreet van '75 dat gepaard gaat met de oprichting van de RAT (Raad van Advies voor Toneelkunst) en de erkenning van vier categorieën (A-, B-, C- en D-gezelschappen, cf. supra). De gegadigden moesten beantwoorden aan een heleboel kwantitatieve voorwaarden betreffende het aantal producties, het aantal voorstellingen, de zaalcapaciteit, etc. Zoals gezegd waren het de officiële repertoiregezelschappen die met het grootste deel van het geld gingen lopen. De besparingen die zich begin jaren tachtig opdrongen, kelderden de (reeds kleine) hoop van marginale groepen op financiële steun. Uit deze woelige zee ontstond de Vlaamse Golf:

*“Dat betekent dat jongere theatermakers voortaan uitgesloten zijn van rijkssubsiëring en in hun eigen werkstructuur en middelen moeten voorzien. Los van elke structurele dwang zullen uit deze autonome kernen nieuwe impulsen ontstaan in het theaterleven.”* (Van den Dries, 2001, 275)

En de rest is geschiedenis. De Tachtigers druisen in tegen het gepolitiseerde, gebetonneerde theaterbestel en dwingen gaandeweg aangepaste structuren af. De

overheid volgt schoorvoetend en doet – met mondjesmaat – de nodige toegevingen. Zo valt het subsidiepercentage van de A- en B-categorieën in 1988-89 terug op 53%, *“een bijna gelijkwaardig aandeel als de meer perifere gezelschappen van de C- en D-categorieën”* (Van den Dries, 2001, 151). Ook een aantal kunstencentra kan aan het eind van de jaren tachtig al rekenen op erkenning: in 1986 krijgen vijf ‘receptieve productiecentra’ (Limelight, Nieuwpoorttheater, Proka, Stuc en Vooruit) kleine projecttoelagen van Patrick Dewael (De Vuyst, 1999, 42).

### ***Een decretaal kantelmoment***

In 1993 wordt dan eindelijk het Podiumkunstendecreet doorgevoerd. Niet enkel het teksttheater maar ook andere podiumkunsten genieten erkenning; conform die nieuwe indeling worden vier adviesraden opgericht: een Raad voor Nederlandstalige Dramatische Kunst, voor Dans, voor Muziektheater en voor Kunstencentra. Door de ‘ontzuiilde’ politiek is de samenstelling van de raden niet langer partij-afhankelijk en ook de ‘vriendjespolitiek’ wordt ingeperkt: *“Maximaal een derde van de leden van elk van de vier raden van advies voor de podiumkunsten kan als bestuurder of in een gehonoreerde functie betrokken zijn bij een erkende organisatie voor podiumkunsten”* (Podiumkunstendecreet, 1993). De kwantitatieve normen van het Theaterdecreet worden vervangen door artistieke criteria die de kwaliteit moeten bewaken.

De subsidiemogelijkheden worden aanzienlijk uitgebreid en behalve de jaarlijkse projectsubsidies worden ook vierjaarlijkse structurele subsidies toegekend. Dit bespaart de gezelschappen heel wat tijd en moeite, maar geeft hen ook de kans om toekomstgerichte plannen uit te werken. Bovendien worden de gezelschappen om de vier jaar opnieuw onder de loep genomen en is hun bestaan op zich niet langer genoeg. Dit dwingt de grote spelers, die lange tijd onraakbaar waren, om neer te dalen van hun torenhoge sokkel. *“Als die niet bewezen hadden dat hun bestaansrecht gerechtvaardigd was, als die dat niet zwart op wit artistiek bewezen hadden, dan moesten er mensen gezocht worden om een nieuw plan te maken”* (Klaas Tindemans, interview Toneelstof).

### ***Het verhaal van de kunstencentra***

Een laatste belangrijke ingreep is de langverwachte erkenning van de kunstencentra. Dit alternatieve circuit bood productiemogelijkheden en toonplaatsen aan de Tachtigers, en was dé ontmoetingsplek van deze generatie. In de VTi-publicatie *Alles is Rustig* (De Vuyst, 1999) wordt ‘het verhaal van de kunstencentra’ verteld. De Beurs, Stuc, Limelight, Vooruit, Proka, De Hoop, ... al deze initiatieven werden gebonden door *“de afwijzing van*

*een bloedloos, vastgeroest, conservatief theaterbedrijf*" (De Vuyst, 1999, 43). Terwijl het klassieke, burgerlijke theater gevangen zat in het keurslijf van het verzuilde Theaterdecreet, *"richtten de nieuwe centra de blik naar alles wat jong was en buiten het decreet tot stand kwam"* (De Vuyst, 1999, 39). Zoals gezegd was er in 1986 een eerste toenadering vanwege Patrick Dewael, die in 1990 een 'redelijk budget' (tussen 1,5 en 14,8 miljoen frank) vrijmaakt voor zeven kunstencentra: Kaaithater, Limelight, Monty, Nieuwpoorttheater, Stuc, Vooruit en De Werf. Diezelfde groep zal drie jaar later erkend en gesubsidieerd worden in het nieuwe Podiumkunstendecreet. Andere centra (Villanella, De Kopergieterij en Zuiderpershuis) genieten erkenning maar krijgen nog geen subsidies, *"deSingel en de Beursschouwburg schoven (nog) niet in het decreet. (deSingel werd nominatim ingeschreven in de Vlaamse begroting, de Beursschouwburg passeerde langs een potje voor 'Brusselse podia')"* (Janssens, 2010b, 311).

De negentiger jaren zorgen voor consolidering: de Vlaamse Golf spoelt aan in het theatercentrum, samen met de kunstencentra. Die laatste worden overweldigd door nieuwe groepen als Stan, De Roovers en De Onderneming; een volgende generatie die veel te danken heeft aan deze centra. *"Nog nooit in de geschiedenis van het Vlaamse theater zijn de opvangmogelijkheden voor jonge theatermakers zo groot geweest"*, vertelt Marianne Van Kerkhoven in *Alles is Rustig*, tijdens de jaren negentig *"zet het centrum zijn deuren opnieuw open voor jonge makers, voor 'normaal' tot de marginaliteit gedoemde projecten"* (De Vuyst, 1999, 79).

### ***Vergiftigd geschenk?***

Maar het is niet al goud wat blinkt. Hoewel het Podiumkunstendecreet op vele vlakken een geschenk uit de hemel was, bleek het soms ook een vergiftigd geschenk. Want er kwamen een hele hoop verplichtingen bij kijken die niet altijd artistiek bevorderlijk waren. Zowel de theatermakers als de kunstencentra moeten plots hun creativiteit onderwerpen aan allerlei regels, *"met als gevolg artistieke kortademigheid"* (Janssens, 2010b, 314). Michel Uytterhoeven formuleert dezelfde bedenking in *Alles is Rustig*: *"De oorspronkelijke pioniersgeest en de artistieke mentaliteit van de 'luis in de pels' moeten zich node aanpassen aan kil managementsdenken en plooiën naar de eisen van de overheid"* (De Vuyst, 1999, 92). Dit soort bedenkingen zullen na de eeuwwisseling leiden tot het nieuwe Kunstendecreet. Maar dat is weer een ander verhaal...

## COLLECTIEVEN

---

De meeste collectieven zijn terloops al vermeld, maar ik wil de belangrijkste toch nog even op een rijtje zetten. Een figuurlijk 'rijtje' althans, want ik zal ze niet één voor één opsommen. Omdat de los-vast structuur en de samenwerking met andere groepen kenmerkend zijn voor de collectieve werking, heb ik geprobeerd de onderlinge 'kruisbestuivingen' vorm te geven. Het schema is zeker niet volledig maar geeft toch al een mooi beeld van het collectieve landschap.



## HET COLLECTIEF VAN DE DROOM

---

De Kakkewieten bestaan al zo'n twintig jaar en zijn intussen uitgegroeid tot een begrip in de Vlaamse theaterwereld. Een begrip dat tot de verbeelding spreekt maar moeilijk te definiëren is. Het ontstaan van de groep was geen bewuste beslissing maar gebeurde eerder 'per ongeluk'. Een aantal vrienden – toen 16 à 18 jaar – speelden in verschillende cover-bandjes en belandden toevallig samen op een podium. Omdat het niemands groep was, deed iedereen gewoon waar hij of zij zin in had. Het resultaat? Een losgeslagen mix van muziek, toneel en fratsen die spetterde van de energie en het plezier; én een daverend succes waar gauw meer vraag naar kwam. Het muziekgroepje werd geleidelijk aan een theatercollectief toen alle leden op de toneelschool zaten. Pieter en Tine Embrechts, Robby Cleiren, Dimitri Leue, Adriaan Van den Hoof en Tine Reymer zijn sinds het prille begin van de partij. Later kwam Koen De Graeve er bij, en voor Apocalyps Wauw werd het spelersensemble uitgebreid met Ariane Van Vliet. Muziek blijft een vast ingrediënt in hun voorstellingen en wordt verzorgd door topmuzikanten als Stoffel Verlackt, Jonas Van den Bossche, Benjamin Boutreur, Antoon Offeciers en Chris Cleiren. Buiten de Kakkewieten doet iedereen zijn ding en kunnen ze stuk voor stuk een indrukwekkend palmares voorleggen. Om de vier jaar gaan ze samen rond de tafel zitten om opnieuw een geschifte, dolkomische, buitensporige productie te maken. Vijf voorstellingen en twintig jaar later druipt het spelplezier en de goesting er nog steeds af en lijken ze nog dezelfde onstuimige, onbezonnen pubergroep van weleer.

'Alles kan en alles mag' lijkt vaak de lijfspreuk van de Kakkewieten. Het collectief van de droom, dus? Soms wel, maar als je met z'n dertienen bent, wordt dat 'alles' plots ook ontiegelijk groot. Want elke Kakkewiet of Kakkegriet is een uitgesproken persoonlijkheid met een duidelijke mening en een heleboel ideeën. Niemand deinst er voor terug om zijn mening met verve te verdedigen en iedereen pleit enthousiast voor z'n eigen ideeën. Het gevolg? Ellenlange gesprekken, hevige discussies, heftige ruzies en moeilijke beslissingen. Vaak onmiddellijk gevolgd door hilarische grappen, uitbundige lachsalvo's, spontane zangpartijen en schalkse plannen. Want behalve collega's zijn de Kakkewieten ook – en vooral – een stel vrienden. Geen hiërarchie, geen beleefdheidsnormen, geen scrupules: iedereen zegt rechttoe en rechtaan waar het op staat, zonder achteraf wrok te koesteren. Dit is enorm vermoeiend en vergt veel energie



en geduld, maar het blijkt de beste – en de enige – manier om zoveel mensen op één lijn te krijgen. Want één van de grootste troeven van een collectief blijft nog steeds de vrijheid van de acteur, die toelaat om te blijven streven naar een resultaat waar hij of zij volledig kan achterstaan, in plaats van zich te moeten onderwerpen aan de wil van een regisseur.

De Kakkewieten hebben nooit een vzw opgericht en subsidies aangevraagd omdat de groep slechts sporadisch samenkomt. Ze schrijven zich in in het huis waar ze de voorstelling maken, de afgelopen jaren telkens HetPaleis in Antwerpen. HetPaleis wordt dan gedurende een aantal maanden hun speeltuin, met repetitiezalen, kostuums, decors en technici te hunner beschikking. De Kakkewieten zijn dus een 'koekoeksnestcollectief'<sup>4</sup>, een bestaan dat de kans op overleven in een overvol theaterbos aanzienlijk vergroot.

Voor Apocalyps Wauw baseerde de groep zich op een tekst van Koen de Graeve. Maandenlang werd deze tekst gelezen, bediscussieerd en herschreven, zelfs na de première ging het schrappen en schaven verder. Het verhaal gaat over een wetenschappelijk experiment waarbij acht mensen gedurende één jaar onder een stolp gaan leven. In deze zelfbedruipende 'Holeosfeer 6', volledig afgesloten van de buitenwereld, voorzien ze zichzelf van eten en drinken. Maar dan vindt er een apocalyps plaats en blijken zij de enige overlevenden... Het zuurstofpeil daalt, de voorraden slinken en wanhoop en waanzin drijven de bewoners tot het uiterste. Kapitein Adama ontmoet God en is ervan overtuigd dat hij in een realityshow zit, terwijl de andere personages wegwijnen en ijpende, door haar overwoekerde primitievelingen worden. Dat deze inhoud niet altijd iedereen vrolijk stemde, zal niet verbazen. De donkere teneur zorgde voor heel wat twijfels, meermaals werd de vraag gesteld of het wel iets voor de Kakkewieten was. Maar dan borrelde steeds hetzelfde besef op: *met welke bende anders?* De Kakkewieten is de enige groep die baldadig genoeg met zulke heikele thema's durft omgaan om er toch nog een grappige voorstelling van te kunnen maken. Dus beten ze door en bleven ze – tot tien dagen na de première – sleutelen aan het stuk. Tot het niet langer enkel apocalyptisch was, maar ook... Wauw!

De repetitieperiode was chaotisch, intens en slopend, maar ik zal me deze bende vooral herinneren als prettig gestoord, onwaarschijnlijk creatief en onvoorwaardelijk bevriend.

---

<sup>4</sup> Met dank aan Paul Corthouts voor de leuke omschrijving.

## CONCLUSIE

---

Het is ondertussen duidelijk dat het collectief geen uitvinding van de jaren negentig is. Deze manier van werken bestond al eerder, maar krijgt in de *nineties* de kans om zich optimaal te ontplooiën dankzij het gunstige klimaat. Die bevorderlijke atmosfeer werd bepaald door verschillende factoren die het theaterlandschap grondig hertekenden. De erfenis van de vorige toneelgeneraties laat zich voelen in het beleid, de infrastructuur en de opleidingen. Kiemen die jaren voordien door hen werden gezaaid, kunnen door de negentigers worden geoogst. De nieuwe lichter die afstudeert aan de hervormde opleidingen kan rekenen op het solide Podiumkunstendecreet en de erkende Kunstencentra. Zij betreden het veld met overtuigingen en opvattingen die niet veel eerder nog revolutionair en marginaal waren. De autonomie van de acteur en de speler als verantwoordelijke maker in plaats van ondergeschikte uitvoerder waren inmiddels evidente waarheden. In de jaren tachtig uitte deze autonomie zich op individuele basis bij enkele sterke artistieke persoonlijkheden. Een decennium later slaagt het individu erin zijn autonomie en vrijheid te behouden binnen een collectief waar de hiërarchie wordt opgeheven. Spelers delen de artistieke verantwoordelijkheid en ontwikkelen een veelzijdige, unieke theatertaal doordat hun verschillende, vaak uiteenlopende, meningen en ideeën samenkomen in een sterker geheel. Op die manier hebben groepen als Discordia, tg Stan en De Roovers het theaterlandschap danig verrijkt.

*Liberté, Égalité, Fraternité.* Dit leek me de ideale leuze voor de collectieve(n)-revolutie die plaatsvond in de jaren negentig. Een 'collectieve' revolutie, omdat niet één persoon noch één oorzaak aan de basis lag, maar een samenloop van factoren. Een 'collectieven' revolutie, omdat groepen als tg Stan, De Roovers, Olympique Dramatique en Lazarus op korte tijd het theaterveld veroverden. Ten eerste *liberté*, omdat de verworven vrijheid van de artiest binnen het collectief tot volledige uiting komt. De acteur is vrij om zijn mening te uiten over elk aspect van een voorstelling en wordt in zijn doen en laten niet langer beknot door een regisseur. Dan *égalité*, omdat iedereen gelijk is voor de wet. Elke opinie telt en beslissingen worden niet genomen op basis van hiërarchie maar op basis van democratie. En *fraternité* tenslotte, omdat je binnen een collectief niet enkel collega's bent maar bovenal broeders, naasten, vrienden, geliefden. Een verbondenheid die ik bij de Kakkewieten aan den lijve kon ondervinden.

Samen vormen deze kernwoorden het acroniem LEF. Theater met 'lef', omdat het veel moed vraagt een eigen structuur op te richten en met lotsgenoten een sprong in het onbekende te wagen. Zij moeten zelf hun boeltje regelen en de volledige verantwoordelijkheid dragen voor wat ze maken, zonder zich te kunnen verschuilen achter een ervaren regisseur die reeds zijn strepen heeft verdiend. Maar ook omdat het lef vraagt om dag na dag fundamentele discussies te voeren met elkaar en om telkens weer de confrontatie aan te gaan met anderen en zichzelf. Die durf wordt dubbel en dik beloond wanneer het collectief als één man op het podium staat, met het volste vertrouwen in elkaar, de productie en zichzelf. Want de gelaagdheid van het stuk, het spelplezier van de acteurs en hun onderlinge verwevenheid zijn dan niet te evenaren. En dát is de grote kracht van een theatercollectief: samen sta je sterker dan alleen.

## BIBLIOGRAFIE

---

- Aerts, Jef en Price, Michel red. (2000) *De Roovers spelen*. Brussel: Vlaams Theater Instituut.
- Baeten, Els et al. red. (1996) *Naar een ontwikkelingsbeleid voor de podiumkunsten: De noden van de niet structureel gesubsidieerde initiatieven*. Brussel: Vlaams Theater Instituut.
- Blok, Annemieke en Kolpa, Peter (1993) *Alles kan, mits goed gedaan: Een onderzoek naar de identiteit van de Vlaamse en Nederlandse theateropleidingen in opdracht van Het Theaterfestival in Antwerpen 1993*. Antwerpen: Het Theaterfestival.
- De Vos, Jozef (2009) "Regisseurstheater in de jaren tachtig." *Documenta*, 27, p.163-176.
- De Vuyst, Hildegard red. (1999) *Alles is rustig: Het verhaal van de kunstencentra*. Brussel: Vlaams Theater Instituut.
- Gadeyne, Jolien (2010) "De durf om écht voor iemand te kiezen: Clara van den Broek en Mathijs Scheepers over het werken als collectief." *Courant: Over 'spelen' en 'maken'*, 92, p.31-33.
- Gielen, Pascal (1996) *Dramatische opleidingen: Over de spanningsrelatie tussen het theateronderwijs en de artistieke praktijk*. Brussel: Vlaams Theater Instituut.
- Goris, Alfons (1992) "Herman Teirlinck en de vernieuwing van de toneelopleiding in Vlaanderen." *Ons Erfdeel*, 5, p.674-690.
- Heene, Steven (2010) "Spelenderwijs – of niet?" *Courant: Over 'spelen' en 'maken'*, 92, p.6-10.
- Hillaert, Wouter (2009) "Inleiding: remembering the eighties." *Documenta*, 27, p.89-107.
- Janssens, Joris et al. red. (2007) *Metamorfose in podiumland: een veldanalyse*. Brussel: Vlaams Theater Instituut.
- Janssens, Joris (2010a) "Fabeldier komt op de kaart: 'Spelen' en 'maken' in het Vlaamse theater sinds 1993." *Courant: Over 'spelen' en 'maken'*, 92, p.11-17.
- Janssens, Joris (2010b) "Fin de siècle: Het spreken over de kunstencentra in de jaren negentig." *Documenta*, 28, p.306-320.
- Kaaitheater vzw (2005), *Kaaitheater*  
<<http://www.kaaitheater.be/productie.jsp?lang=nl&productie=625>> [Geraadpleegd op 20.06.2011]
- Laermans, Rudi (2002) *Het Cultureel Regiem: Cultuur en Beleid in Vlaanderen*. Tielt: Lannoo.
- Lehmann, Hans-Thies (2006) *Postdramatic Theatre*. Oxon: Routledge.

Olaerts, Ann (2010a) "Woord vooraf: Maken en spelen wij." *Courant: Over 'spelen' en 'maken'*, 92, p.3-5.

Olaerts, Ann (2010b) "Woord Vooraf." *Documenta*, 28, p.239-240.

*Podiumkunstendecreet* (1993) Brussel: Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap.

*Toneelstof III: The Wonder Years* (2009) Gent: Documentatiecentrum voor Dramatische Kunst.

*Toneelstof IV: Breaking The Wave?* (2010) Gent: Documentatiecentrum voor Dramatische Kunst.

Uytterhoeven, Michel red. (2004) *Pigment: Tendensen in het Vlaamse podiumlandschap*. Brussel: Vlaams Theater Instituut.

Van den Dries, Luk (2001) *Omtrent de opvoering: Heiner Müller en drie decennia theater in Vlaanderen*. Gent: Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde.

Van den Dries, Luk (2009) "Het Vlaamse theater in de jaren tachtig: Aanzetten tot een invloedsgeschiedenis." *Documenta*, 27, p.108-129.

Van den Dries, Luk (2010) "De tijd van de collectieven: Werkverhoudingen in het theater van de jaren negentig." *Documenta*, 28, p.256-269.

Van de Voorde, Eline et al. (2010) "Inleiding: Remembering the nineties." *Documenta*, 28, p.241-255.

Van Hoedenaghe, Isabel (1996) *Omdat ik acteur wou worden: Een evaluatie van Vlaamse acteursopleidingen van einde jaren 80 in het kader van de spanning professionalisering – deprofessionalisering*. Leuven: Katholieke Universiteit Leuven.

Van Kerkhoven, Marianne (2009) "Der Augenblickdenker." *Documenta*, 27, p.177-192.