

THOMAS CROMBEZ

Canoniseringsprocessen in de hedendaagse theaterkritiek

Een frequentie-analyse van de ‘Vlaamse golf’ in het podiumtijdschrift *Etcetera*

Abstract – I propose an investigation of the processes of canonization that are at work in contemporary theatre criticism. My case study concerns the first 25 years of the Flemish performing arts magazine *Etcetera*, which were recently fully digitized (1983-2008). By charting the frequencies with which certain directors are mentioned, I examine how much attention the critics give to the directors of the established municipal theatres in Flanders, and how much to young & upcoming directors, who operated mostly independently. In this particular corpus, it is remarkable how little attention is given to the established directors. By contrast, directors who can be said to belong to experimental, ‘postdramatic theatre’ (Hans-Thies Lehmann) such as Jan Fabre, Jan Lauwers or Ivo Van Hove, do receive far more mention in the magazine’s pages. In this way, *Etcetera* has actively contributed to the canonization of a new generation of directors.

1 Inleiding

In de theaterproductie *De macht der theaterlijke dwaasheden* van Jan Fabre, die in première ging op de Biënnale van Venetië in 1984, komt een opmerkelijke scène voor. Zes performers, vijf mannen en een vrouw – die hier duidelijk maken dat ze zeker niet als ‘acteurs’ moeten worden gezien –, ontbloten hun bovenlichaam en beginnen te lopen, maar zonder zich te verplaatsen. Hun werkelijke prestatie is dat ze ondertussen, hijgend en zwetend, hun kennis van de recente theatergeschiedenis bewijzen. De eerste schreeuwt: ‘1967’. Een ander antwoordt: ‘*King Lear*, Royal Shakespeare Company, Peter Brook’. En zo passeren alle hoogtepunten van het naoorlogse avant-gardetheater (dat toen nog jong was, maar toch al gedeeltelijk gecanoniseerd) de revue. *Marat-Sade* van Peter Weiss en Peter Brook (1964), *Dionysus in ’69* van Richard Schechner en de Performance Group, *De standvastige prins* van Jerzy Grotowski en het Laboratoriumtheater, het Living Theatre, Jean-Louis Barrault, Heiner Müller en vele anderen.

De historische referenties functioneren als een soort wachtwoord. Wanneer de performers elkaar van het podium hebben geduwd, wordt alleen Els Deceukelier verhinderd om er weer op te klimmen. Wanneer ze dat probeert, wordt haar onophoudelijk als een vraag toegeschreeuwd: ‘1876’. Pas wanneer ze in staat is om het bijhorende theaterfeit te produceren – ‘Richard Wagner, *Ring des Nibelungen*, Bayreuth Festspielhaus’ – mag ze terugkeren. Zoals Luk Van den Dries opmerkte, is de zin ‘de borgsom die een actrice moet betalen om opnieuw op de scène te worden toegelaten’ (Van den Dries 1984).

Zoals blijkt uit dit voorbeeld, zijn theatermakers uit de ‘post-dramatische’ ge-

neratie van de jaren zeventig en tachtig zich vaak erg bewust van hun relatie tot de avant-garde van de twintigste eeuw (ik gebruik ‘post-dramatisch’ hier in de brede zin van het woord, zoals geïntroduceerd door Hans-Thies Lehmann (1999) in zijn gelijknamig boek: experimenteel werk in de podiumkunsten dat niet langer kan gezegd worden te behoren tot de neo-avant-garde van de naoorlogse periode). Het is echter opmerkelijk dat deze avant-gardistische connectie veel minder sterk aan bod komt in de recensies die het werk van Fabre en zijn collega’s bespreken.

Om deze asymmetrische aanwezigheid van de avant-garde te verkennen – erg zichtbaar in het werk zelf, maar veel minder in recensies en essays – zal ik in dit artikel een blik werpen op de experimentele generatie Vlaamse theatermakers die vanaf begin jaren tachtig een hoge vlucht namen. Samen met het opmerkelijke, nieuwe elan in de choreografie (Anne Teresa De Keersmaeker, Wim Vandekeybus, Alain Platel) kwam deze generatie bekend te staan als de ‘Vlaamse golf’ (Van Kerkhoven 1987; Laermans & Gielen 1998). Mijn aanpak is om hun werk te bekijken door de lens van het podiumkunsttijdschrift *Etcetera*, dat in januari 1983 werd gelanceerd met de expliciete bedoeling om de nieuwe tendensen in de Vlaamse podiumkunsten in kaart te brengen. Het tijdschrift kan worden beschouwd als de springplank voor de nieuwe generatie. Daarom kan een onderzoek van het kritische discours, gehanteerd door de redacteurs en auteurs van het blad, ook licht werpen op de processen van canonisering tijdens deze periode. Welke namen worden actief gecanoniseerd door de redactie en de auteurs van het tijdschrift? Wie blijft systematisch onvermeld?

De methodes die ik zal gebruiken om het kritische discours van *Etcetera* te analyseren, komen uit het groeiende veld van de *digital humanities*. Die term dient vaak als synoniem voor digitalisering *tout court*, maar kan strikter worden afgebakend als de verzameling van onderzoeksmethodes die, op basis van digitale materialen of computationele (bijvoorbeeld computerlinguïstische) methodes, wezenlijk nieuwe vragen aandragen of een nieuw licht op gecontesteerde kwesties werpen. Omvangrijke digitale corpora zijn dus een cruciale maar geen voldoende voorwaarde.

Eerder werd zulk kwantitatief cultuuronderzoek op basis van enorme hoeveelheden data (zoals het Google Bookscorpus, goed voor zo’n twaalf miljoen gedigitaliseerde boekvolumes) door Jean-Baptiste Michel en andere onderzoekers met de naam *culturomics* bedacht. In het tijdschrift *Science* (doorgaans een ongewoon forum voor onderzoek uit de geesteswetenschappen) publiceerden ze de eerste resultaten van hun analyses. De toepassingsgebieden liepen ver uiteen. Zo konden ze nieuwe en verfijnde schattingen voorleggen over de omvang van het moderne Engelse vocabularium (en de manier waarop het in de laatste twee eeuwen was geëvolueerd). Maar ze toonden ook de effecten van de nazicensuur tijdens de jaren dertig en veertig, door de vermeldingsfrequenties van gecensureerde kunstenaars of schrijvers te vergelijken in het Engelse en het Duitse corpus. De waargenomen verschillen, die heel opvallend zijn voor figuren zoals Marc Chagall, Pablo Picasso of Walter Gropius, kunnen vervolgens gebruikt worden als patroon om andere slachtoffers van de intellectuele repressie te identificeren (Michel e.a. 2011).

Ook de onderzoekers van het Literary Lab aan de universiteit van Stanford (vs) volgen deze benadering.¹ Eén van de stichters, de literatuurhistoricus Franco Mo-

1 Opggericht door Matthew Jockers en Franco Moretti in 2010. Zie <http://litlab.stanford.edu>.

retti, duidde hun aanpak aan met de bekend geworden term *distant reading*, een polemisch bedoeld contrast met de algemeen aanvaarde methodologie van de *close reading*. ‘Panoramisch lezen’ zou een goede vertaling zijn. Hoe vermijd je, zo verdedigt Moretti zijn benadering tegen het klassieke hermeneutische model, dat je steeds weer dezelfde paar honderd canonwerken analyseert? Wanneer je bijvoorbeeld een geschiedenis van de negentiende-eeuwse Engelstalige roman ambieert, moet je dan niet op een of andere manier het *volledige* corpus van de twintig- tot dertigduizend romans gepubliceerd in die periode bij je onderzoek betrekken? (Moretti 2005).

Hier wil ik het panoramische lezen toepassen op de studie van canoniseringsprocessen in de theaterkritiek, via een uitgebreid corpus van besprekingen en essays. In 2011 werden de eerste vijftientig jaargangen van *Etcetera* (1983 tot 2008) volledig gedigitaliseerd en doorzoekbaar gemaakt door het Platform Digital Humanities van de Universiteit van Antwerpen. Het corpus telt meer dan 2500 artikelen, geschreven door 657 verschillende auteurs, en telt in totaal 5,5 miljoen woorden.²

Met behulp van dit corpus zal ik de vermeldingen die de jonge en experimentele generatie te beurt vielen, vergelijken met die van de iets oudere en eerder tot de mainstream behorende generatie van regisseurs die in de Vlaamse stadsschouwburgen werkzaam waren. De tendensen die deze vergelijking aan het licht brengt zal ik vervolgens verder analyseren, met als centrale thema de discursieve aanwezigheid van de avant-garde. Eerst wil ik graag de parameters van mijn vergelijking toelichten.

2 Experiment en traditie

Mijn eerste groep bestaat uit zes Vlaamse theatermakers die vanaf 1980 snel bekendheid verwierven. Het zijn Jan Fabre, Jan Lauwers, Guy Cassiers, Ivo Van Hove, Jan Decorte en Luk Perceval. Hoewel de meesten onder hen aanvankelijk hun eigen gezelschap oprichtten (die met erg kleine budgetten opereerden en slechts marginaal aanwezig waren in het nationale veld), werd hun werk al spoedig internationaal opgemerkt, en ook door critici naar waarde geschat. Vrijwel allemaal klommen ze tijdens de jaren 1990 op tot belangrijke posities in het Europese theater.³ Drie van hen (Fabre, Lauwers en Van Hove) worden frequent vermeld door Hans-Thies Lehmann in *Postdramatisches Theater*, een boek uit 1999 dat inmiddels de rol vervult van een exhaustief en zelfs canoniek overzicht van de experimentele podiumkunsten tijdens de ‘post-avant-gardistische’ periode na 1970.

² Consulteer het digitale *Etcetera*-archief op <http://theater.ua.ac.be/etc>.

³ Perceval was artistiek directeur van de Antwerpse stadsschouwburg (Het Toneelhuis) tussen 1998 en 2009, en op dit moment leidt hij het Thalia Theater in Hamburg. Van Hove is directeur van Theatergroep Amsterdam sinds 2001, maar realiseert ook vaak internationale producties met onder meer de Schaubühne Berlin, de Münchner Kammerspiele, de New York Theatre Workshop en het Edinburgh International Festival. Fabre en Lauwers blijven de gezelschappen leiden die ze aan het begin van hun carrière hebben opgericht (resp. Troubleyn en Needcompany), en zijn voortdurend bezig met internationale coproducties. Een uitzondering hier is Jan Decorte, die nog steeds nationale bekendheid genieten met zijn gezelschap Bloet vzw, maar minder zichtbaar is op internationaal niveau.

Verderop in deze bijdrage onderzoek ik hoe de vermeldingen van deze groep kunstenaars evolueert in de pagina's van *Etcetera* tussen 1983 en 1998. Voor dat doel moet ook een controlegroep worden ingevoerd, zodat de vermeldingen van de experimentele generatie met die van een oudere en meer traditionele groep kunnen worden gecontrasteerd. Ik beperk deze selectie tot de drie grote stadsschouwburgen: de Koninklijke Nederlandse Schouwburg in Antwerpen (KNS), de Koninklijke Vlaamse Schouwburg in Brussel (KVS) en het Nederlands Theater Gent (NTG).⁴ Tezamen was hun budget in de bestudeerde periode goed voor meer dan 25% van het totale budget voor structurele theatersubsidies van de Vlaamse Gemeenschap.⁵

Chronologisch werd de selectie beperkt tot de regisseurs van producties, gerealiseerd tussen 1982 en 1998. De startdatum is gekozen omdat het merendeel van de experimentele regisseurs hun eerste theatervoorstellingen maakte in de vroege jaren tachtig, en omdat het eerste nummer van *Etcetera* werd gepubliceerd in januari 1983. In dat nummer werden ook tal van producties uit de start van het seizoen 1982-1983 besproken. De einddatum is 1998, omdat dat jaar een belangrijke versmelting markeert tussen centrum en periferie in de recente Vlaamse theatergeschiedenis. De Antwerpse stadsschouwburg KNS, van oudsher een eerder conservatief theaterbastion, fuseerde op dat ogenblik met Luk Percevals Blauwe Maandag Compagnie, wat resulteerde in de nieuwe organisatie Het Toneelhuis. Daardoor kwamen effectief het ensemble en het budget van een groot stadstheater in handen van een kunstenaar die vijftien jaar eerder nog werd beschouwd als marginaal en experimenteel.⁶

Uit de totale groep van 130 regisseurs die tussen 1982 en 1998 gewerkt hebben in één van de drie stadsschouwburgen, heb ik die negen regisseurs geselecteerd die het meest actief waren (drie per stadstheater). Zij konden immers het beste worden vergeleken met de (bijzonder productieve) leden van de experimentele groep. Tabel 1 toont het aantal producties voor elk van de experimentele regisseurs, terwijl Tabel 2 dezelfde cijfers geeft voor de negen meest productieve stadsschouwburgregisseurs (samen met de instelling waar ze de meeste van hun producties realiseerden).

De tabellen tonen ook hoe uiteenlopend de productiviteit van de regisseurs is. Relatieve cijfers helpen om dit in perspectief te plaatsen: de meest productieve kunstenaars maken meer dan drie producties per twee seizoenen (Van Hove, Marijnen), terwijl de minst productieve in dezelfde tijdspanne nauwelijks meer dan één productie afleveren. Hoewel de stadsschouwburgregisseurs door de bank genomen een stuk minder productief waren (15,9 tegenover 21,3), blijft de gese-

4 Alle gegevens over Vlaamse theaterproducties werden ontleend aan het *Vlaams Theaterjaarboek*, dat jaarlijks of tweejaarlijks verscheen tussen 1966 en 1998.

5 In de periode 1982-1998 nemen de drie gezelschappen samen gemiddeld 26,94% van het totale budget voor structurele subsidies voor hun rekening (projectsubsidies werden, wegens lacunaire data hieromtrent, niet meegerekend). Dit gemiddelde cijfer verdoezelt echter wel de sterke verschillen tussen de jaren tachtig, toen het gemiddelde aanzienlijk hoger lag (28,87%) dan in de jaren 1990 (24,11%). Bron: Vlaams Theater Instituut.

6 In werkelijkheid was dit proces van toenadering tussen mainstream en marge al eerder begonnen, namelijk in het seizoen 1994-1995, wanneer Franz Marijnen aan het hoofd van de KVS kwam te staan en van innovatie een kerntaak maakte voor de Brusselse stadsschouwburg (bijvoorbeeld door het uitnodigen van Wim Vandekeybus' dansgezelschap Ultima Vez voor een artistieke residentie).

lecteerde groep toch het meest valide vergelijkingsmateriaal. Alle zestien van de regisseurs presenteren namelijk meer dan tien nieuwe producties in de periode onder beschouwing. Er was dus regelmatig nieuw werk van hen op de Vlaamse podia te zien.

TABEL 1 Aantal producties gerealiseerd door experimentele Vlaamse regisseurs (1982-1998), incl. hernemingen

<i>Producties</i>	<i>Regisseur</i>
29	Van Hove, Ivo
26	Fabre, Jan
21	Perceval, Luk
18	Cassiers, Guy
17	Decorte, Jan
17	Lauwers, Jan

TABEL 2 Aantal producties gerealiseerd door Vlaamse stadsschouwburgregisseurs (1982-1998), incl. hernemingen

<i>Producties</i>	<i>Regisseur</i>	<i>Gezelschap</i>
27	Marijnen, Franz	KVS
21	Tillemans, Walter	KNS
21	De Decker, Jean-Pierre	NTG
14	Rouffaer, Senne	KVS
13	Buyl, Nand	KVS
12	van den Berghe, Hugo	NTG
12	Tanghe, Dirk	NTG
12	Madder, Leo	KNS
11	van Zundert, Martin	KNS

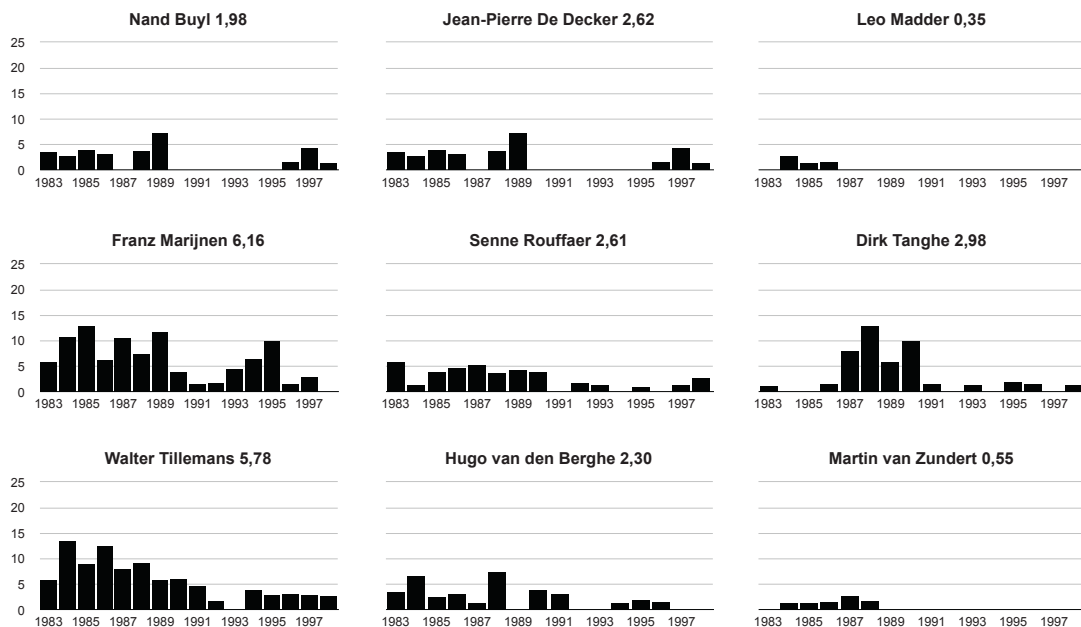
3 Frequentie-analyse van het *Etcetera*-corpus

De hierboven gepresenteerde gegevens doen verwachten dat alle zestien kunstenaars in de theaterkritiek min of meer gelijkmatig vertegenwoordigd zijn. Deze hypothese wil ik nu testen met behulp van het corpus aan artikelen, gepubliceerd in *Etcetera* tussen 1983 en 1998.

De volgende diagrammen tonen, voor elk van de zestien theaternmakers, het percentage van de *Etcetera*-artikelen per jaar dat hun naam ten minste een keer vermeldt.⁷ De titel van elk grafiekje bevat naast de naam van de regisseur ook het gemiddelde percentage aan vermeldingen over de gehele periode. Figuur 1 toont de vermeldingsfrequentie voor de groep van de mainstreamregisseurs, en Figuur 2 de experimentele regisseurs.

7 Alleen 'echte' artikels werden geteld (recensies en essays), geen redactionele inleidingen, colofons, advertenties of inhoudsopgaves.

Fig. 1 Percentage van *Etcetera*-artikels per jaar dat de namen van Vlaamse mainstreamregisseurs vermeldt (1983-1998)



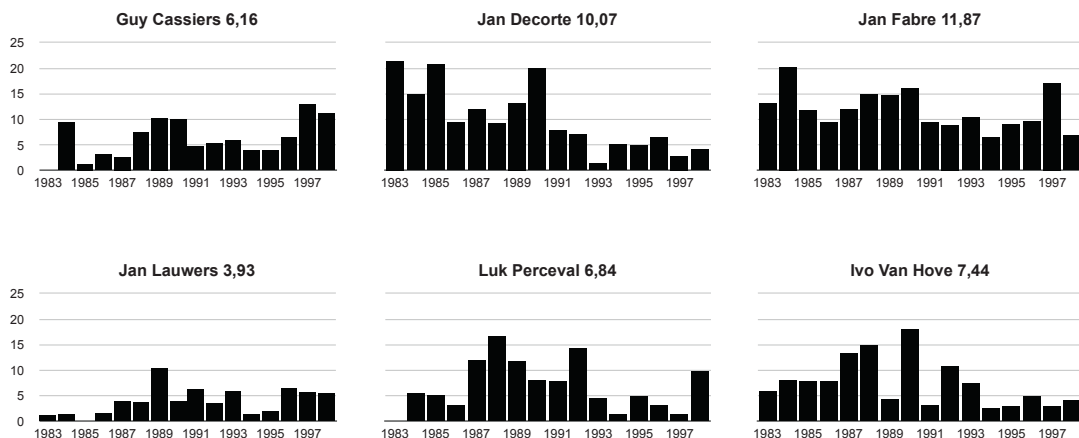
Twee tendensen brengen de grafieken duidelijk aan het licht. De meest opvallende trend is het overwicht van de experimentele theatermakers in de pagina's van *Etcetera*. De generatie van Fabre en Perceval wordt vernoemd in niet minder dan vijf tot tien procent van de artikels. Jan Decorte en Jan Fabre zijn bijzonder prominent: ze figureren in meer dan tien procent van alle artikelen over de gehele periode. Tijdens de jaren tachtig is er zelfs een aantal jaren waarin hun vermeldingen de twintig procent overschrijden.

Dit staat in sterk contrast met de lacunaire aanwezigheid van de mainstreamregisseurs die verbonden waren aan de veel grotere en goed gesubsidieerde stadstheaters. Zeven van de negen regisseurs worden zelden genoemd in *Etcetera* (dat wil zeggen, in gemiddeld minder dan drie procent van de artikelen). Dit hangt nauw samen met de onregelmatige verdeling van de minder goed scorende regisseurs, dat is de tweede belangrijke trend. De drempelwaarde lijkt zich tussen drie en zes procent te situeren. Regisseurs die minder dan drie procent vermeldingen halen, zijn ook niet elk jaar aanwezig, terwijl de regisseurs die boven de zes procent scoren meer gelijkmatig verdeeld zijn over het hele corpus.

Voorlopige conclusie van de frequentie-analyse is de uitgesproken neiging van de *Etcetera*-redacteuren en -critici in het voordeel van de experimentele groep. Op een bepaald moment in de vroege jaren tachtig moeten de interventies van deze kunstenaars in het Vlaamse podiumkunstenlandschap zo significant gebleken zijn, dat hun namen gingen functioneren als vanzelfsprekende oriëntatiepunten voor de op til zijnde veranderingen.

Er zijn echter drie belangrijke uitzonderingen op de net besproken trends. In de

Fig. 2 Percentage van Etcetera-artikels per jaar dat de namen van Vlaamse experimentele regisseurs vermeldt (1983-1998)



groep van experimentele regisseurs is Jan Lauwers niet zo goed vertegenwoordigd als de anderen, en komt slechts in 3,93% van de artikels voor. Er zijn uiteraard jaren zoals 1989 waarin deze score stijgt tot tien procent (het jaar waarin Needcompany het bekroonde *Çava* creëerde), maar de relatief lage scores voor de periode van de *Snakesong Trilogy* (1994-98), misschien wel hun meest bekende werk, blijft een vreemd feit.

De twee andere uitzonderingen betreffen de mainstreamregisseurs. Twee van de negen stadstheaterregisseurs halen uitzonderlijk hoge scores, namelijk Franz Marijnen (6,16%) en Walter Tillemans (5,78%). In de volgende paragrafen wil ik een verklaring voor deze cijfers zoeken, die ik zal toespitsen op de hypothese van de 'latente aanwezigheid' van de avant-garde in de discursieve ruimte van *Etcetera*. Maar daarvoor is het eerst nodig om de specifieke context van experimentele en avant-gardistische kunst in Vlaanderen (en, breder, West-Europa) rond 1980 kort te schetsen.

4 Avant-garde-instituties

Wat was de culturele context waarin experimentele kunstvormen werden gecreëerd? In hoeverre wijkt deze context af van eerdere momenten, zoals de historische avant-gardebewegingen uit het begin van de twintigste eeuw, en de neo-avant-garde van de jaren zestig en zeventig?

Uniek aan het West-Europese landschap rond 1980 was de ontwikkeling van een uitgebreid netwerk voor avant-gardekunst. Dat ontstaat deels vanuit de kunstenaarscollectieven, eerst en vooral in de beeldende kunst, door de opkomst van alternatieve galerieën die voor de nieuwe, niet-materiële praktijk (conceptualisme, happening, *performance art*) aandacht hebben.⁸ Maar het netwerk behelst ook

8 In de Belgische context zijn er in Antwerpen galerieën als A 379089, Ruimte Morguen, Ruimte Z,

een groot aantal gesubsidieerde organisaties, opgericht met de uitdrukkelijke bedoeling om ruimte te maken voor experimentele kunst binnen het kader van de kunstinstituut zelf. Als we focussen op de podiumkunsten in Vlaanderen, waren de opmerkelijke instellingen onder meer theater/bioscoop King Kong en het Centrum voor Experimentele Theater (CET) in Antwerpen, Proka in Gent (gevestigd in de Academie voor Schone Kunsten), en het studentenkunstencentrum 't Stuc in Leuven. Vlakbij, in Brussel, werd het netwerk uitgebreid met het Théâtre 140, de Beursschouwburg, het Kaaitheater Festival, en het Kunst-en Cultuurverbond (in het Paleis voor Schone Kunsten). Ook het Amsterdamse Mickery Theater was niet verder dan drie uur rijden (Pearson e.a. 2011).

Kenmerkend voor deze organisaties was de aanwezigheid van sterke, onderlinge connecties. Dit was een echt 'avant-gardecircuit', dat in ontwikkeling was sinds de eerste van deze plekken waren opgericht in de vroege jaren zestig. Hun bezielers lopen elkaar tegen het lijf op de internationale ontmoetingen van de theateravant-garde, op het Festival van Nancy in Frankrijk, of de Edinburgh Fringe in Schotland. Veel van deze centra zagen experimenteel theater en performancekunst als onderdeel van hun missie. Niet langer waren experimentele kunstenaars veroordeeld tot een bestaan in de culturele marge, en helemaal aangewezen op eigen publicaties en subversieve acties in de openbare ruimte (zoals het geval was geweest voor de historische avant-garde). De naoorlogse avant-garde verwerft, met vallen en opstaan, een structurele inbedding in de postmoderne samenleving.

En toch, wanneer de avant-garde zijn eigen instituten en structuren begint te creëren, heeft ze ook de neiging om de grote zichtbaarheid van het marginale en excentrieke kwijt te raken. Dit is precies wat er gebeurt op de bladzijden van *Etcetera*. Een sensibiliteit voor het avant-gardistische wordt als zo vanzelfsprekend beschouwd dat het geen herhaling of theoretische uitdieping behoeft. Hoewel *Etcetera* zich duidelijk richt op het bevorderen van de innovatieve tendensen in de Vlaamse podiumkunsten, is er geen sprake van een bewust en duidelijk gearticuleerd avant-gardeprogramma.

De term 'avant-garde' wordt weliswaar regelmatig aangewend door de *Etcetera*-medewerkers. In gemiddeld 10,84% van de artikels gepubliceerd tussen 1983 en 1998 komt de term voor, met bijzonder hoge scores in de jaren tachtig (bijvoorbeeld in bijna 25% van de teksten uit 1984). Echter, de avant-garde wordt bijna nooit aangesneden als een hedendaagse en relevante problematiek. Voor de critici van *Etcetera* is de term weinig meer dan een historische benaming, die wordt gebruikt om uiteenlopende bewegingen en figuren als het vooroorlogse modernistische theater en de dans (het dadaïsme, Pirandello, Laban) te contextualiseren; het avant-gardedrama van net na WO II (Ionesco, Beckett); of het Amerikaanse avant-gardetheater van de jaren zestig en zeventig (wat alles omvat van Richard Schechner en Bob Wilson tot en met Charles Ludlum en Judson Dance Theatre).

Veelzeggend is dat een van de weinige meer uitgebreide beschouwingen over de avant-garde een verrassend negatieve toon aanslaat. Die tekst is geschreven door Walter van den Broeck, een toneelschrijver die bekend was geworden met zijn na-

turalistische en politiek geëngageerde stuk *Groenten uit Balen* (1971), over de recente staking bij de Vieille Montagnefabriek in Balen.

Avant-gardetheater [...] dient net als de paracommando bressen te slaan in de vijandelijke linies, opdat het gros ongehinderd tot bezetting van het veroverde terrein zou kunnen overgaan. Net zomin als het volstaat een rode muts te dragen om paracommando te zijn, is het voldoende een paar vormgrenzen te verleggen om tot de avant-garde te worden gerekend. En het weze ook maar eens duidelijk gezegd: het is helemaal geen schande niet tot de avant-garde te behoren. Een leger dat uitsluitend uit commando's bestaat, slaat alleen maar bressen, maar schiet niet echt op. Avant-garde en traditie hebben elkaar nodig zoals het brood de honger, om het met de woorden van de dichter te zeggen (Van den Broeck 1983: 19).

Minder verrassend is dat dit de eerste en laatste tekst van Van den Broeck is die in *Etcetera* verschijnt. Zijn positie brengt *ex negativo* de algemene houding van het periodiek aan het licht, waarop hij de uitzondering vormt. De attitude van het periodiek kan worden benoemd als 'latent avant-gardistisch'. Eenvoudig gezegd betekent dat, dat de eerdere twintigste-eeuwse realisaties van het modernisme en de avant-garde als een vaststaand feit beschouwd worden, waarop de hedendaagse podiumkunsten voortbouwen. Zoals Hans-Thies Lehmann op de drempel van de eenentwintigste eeuw meer uitvoerig zal demonstreren, neemt post-dramatisch theater de historische en neo-avant-garde als uitgangspunt om nieuwe configuraties van het theatrale frame te bedenken.⁹

Vooral in de beginjaren van *Etcetera*, wanneer de verwijzingen naar de term 'avant-garde' in overvloed aanwezig zijn, blijkt het vaak te gaan om de recente avant-garde van de jaren zestig en zeventig. Deze verwijzingen betreffen, aan de ene kant, het ritualistisch en fysiek theater van groepen zoals Jerzy Grotowski's Laboratoriumtheater, het Living Theatre, en de Performance Group. Aan de andere kant is het politiek geëngageerde theater niet alleen met internationale, maar ook met tal van nationale voorbeelden aanwezig.¹⁰

5 'Latente avant-garde'

Tegen de achtergrond van dit 'avant-garde-erfgoed' is het centrale probleem, of avant-gardetheater nog iets kan betekenen in 1983 en later. Richard Schechner had die vraag duidelijk negatief beantwoord in zijn essay uit 1981, 'The Decline and Fall of the (American) Avant-garde' (tevens het onderwerp van een van zijn lezingen in België rond dezelfde tijd).¹¹ Aan de andere kant van het spectrum zal

9 In de Engelse vertaling van Lehmanns werk is het woord 'avant-garde' sterk aanwezig, nl. op dertien procent van het totale aantal pagina's, of meer dan één op tien. Ik beperk mij tot één betekenisvol citaat: 'The formal languages developed since the historical avant-gardes have become an arsenal of expressive gestures, which in postdramatic theatre serve as theatre's response to changed social communication' (Lehmann 2006: 23).

10 Opmerkelijke politieke theatergroepen in Vlaanderen tijdens de jaren zeventig waren onder meer de Internationale Nieuwe Scène, Het Trojaanse Paard, en Vieze Mong en zijn Vuile Gasten.

11 Schechner 1981. De lezing vond plaats in het kader van een workshop gaf hij bij het Centrum voor Experimenteel Theater (CET) op de Universitaire Instelling Antwerpen (Wilrijk), 19/22-12-1980.

de Amerikaanse criticus Curtis L. Carter een ondubbelzinnig positief antwoord geven (zij het op een bijna naïeve manier) wanneer hij Jan Fabre beschrijft als een directe opvolger van de historische avant-garde (Carter 1983: 28).

De kwestie van de hedendaagse relevantie van de avant-garde lijkt de spreekwoordelijke *elephant in the room* voor de critici van *Etcetera*. Het probleem is overal, maar kan niet worden besproken in andere dan schijnbaar vanzelfsprekende, historiserende termen. Wat kan helpen om dit te begrijpen is de academische, theaterwetenschappelijke achtergrond van veel van de vaste medewerkers. In de Vlaamse context was dit een nieuw fenomeen. De recente academische hervormingen hadden niet alleen geleid tot de oprichting van nieuwe instellingen (zoals de Vrije Universiteit Brussel in 1970, en de Universitaire Instelling Antwerpen in 1971), maar ook van nieuwe programma's. Theaterwetenschap genoot een intense belangstelling, sterk georiënteerd op de opvoering eerder dan het drama, en beïnvloed door recente ontwikkelingen in de (theater)semiotiek en de *performance studies*.¹²

Aan het begin van de jaren tachtig studeren de eerste studenten af die deze cursussen gevolgd hebben. Het tijdschrift *Etcetera*, duidelijk op innovatie gefocust, dient zich aan als een voor de hand liggend platform voor het testen en ontwikkelen van hun kritische vaardigheden. De samenstelling van de groep critici die bijdragen aan *Etcetera* illustreert dit. Kijken we naar de meest frequente medewerkers (die auteur waren van meer dan tien artikelen tussen 1983 en 1998), dan vallen er onder de tweeëntwintig auteurs slechts drie professionele theatercritici te signaleren.¹³ Aan de andere kant bestond bijna de helft van de groep uit jonge afgestudeerden in de theaterwetenschap, die ofwel in de nieuwe academische onderzoeksgroepen werkzaam waren (en een doctoraatsproject opgestart hadden), ofwel op zoek waren naar een positie in het veranderende veld van de Vlaamse podiumkunsten, bijvoorbeeld als dramaturg of zakelijk leider.¹⁴

De nadrukkelijk academische achtergrond van de journalisten kan gedeeltelijk verantwoordelijk zijn voor de 'avant-gardistische neiging' van *Etcetera*. Hun kennis van de Europese en Amerikaanse avant-gardebewegingen beschouwden ze als een vanzelfsprekend historisch canvas, om de theaterexperimenten uit hun eigentijdse omgeving te situeren en begrijpen. Bovendien had een aantal van hen actief deelgenomen aan deze experimenten: Marianne Van Kerkhoven, bijvoorbeeld, was als auteur en maker van nabij betrokken geweest bij de politieke toneelstukken van Het Trojaanse Paard.

De hypothese van de latente avant-garde kan helpen begrijpen waarom zowel Franz Marijnen en Walter Tillemans – beiden duidelijk gedreven door de ambitie om breed toegankelijk, niet-experimenteel werk te creëren in de grote stadstheaters – aanmerkelijk meer aandacht krijgen dan hun collega's. De twee regisseurs

¹² De universiteiten van Gent (RUG), Leuven (KUL), Antwerpen (UIA) en Brussel (VUB) begonnen theatervakken aan te bieden. Deze cursussen waren weliswaar steeds ingebed in het programma van een bredere opleiding, zoals Germaanse filologie (bij UIA en VUB), kunstwetenschap (RUG) of culturele studies (KUL).

¹³ Wim Van Gansbeke, Pol Arias en Jef De Roeck.

¹⁴ Werkzaam aan een universiteit: An-Marie Lambrechts, Erwin Jans, Geert Opsomer, Luk Van den Dries, Marianne Van Kerkhoven, Johan Callens en Klaas Tindemans. Werkzaam in het podiumkunstenveld: Hildegard De Vuyst, Alex Mallems, Paul de Bruyne en Theo Van Rompay.

hadden nauwe, en bovendien goed bekende banden met de vroegere avant-garde. In de jaren zestig, toen hij net aan de toneelschool was afgestudeerd, had Franz Marijnen willen ontsnappen aan de beperkingen van het conservatieve Vlaamse theaternieuw door te gaan leven en werken in Grotowski's theatergroep. Daarna trok hij naar de VS, waar hij de experimentele theatergroep Camera Obscura oprichtte. Tillemans' avant-gardistische stamboom ging nog verder in de tijd terug, tot in de jaren vijftig, toen hij met De Nevelvlek (een vereniging van progressieve schrijvers en kunstenaars) mee had gewerkt aan de eerste Antwerpse producties van Jean Genet, Eugène Ionesco en Samuel Beckett.

Het is dan ook geen wonder dat zowel Marijnen en Tillemans uitgebreid worden geïnterviewd door *Etcetera*, een voorrecht dat de andere stadsschouwburg-regisseurs nooit te beurt valt.¹⁵ Telkens nemen de interviewers de tijd om de links met het vroegere, avant-gardistische werk te bespreken. Toch betekent dit niet dat hun huidige werk *niet* het centrale thema van de gesprekken zou zijn. Dat is precies de betekenis van *latente* avant-garde: voor de *Etcetera*-journalisten is de avant-garde een vanzelfsprekende achtergrond voor de hedendaagse podiumkunsten. Niets meer, en niets minder.

6 Conclusie

Aan het begin van dit artikel heb ik een groep van zestien erg productieve regisseurs uit het Vlaamse theater van de periode 1982-1998 uitgekozen, om de hypothese te testen of experimentele en conventionele kunstenaars even sterk in het kritische discours vertegenwoordigd waren. Mijn testcorpus was het podiumkunstentijdschrift *Etcetera*, gestart in 1983. Uit een frequentie-analyse van de vermeldingen van de regisseurs bleek dat de experimentele groep in *Etcetera* aanzienlijk meer op de voorgrond trad dan de mainstreamgroep.

Toch is er een aantal interessante uitzonderingen op deze algemene tendens. Het geval van de twee conventionele regisseurs die wel een aanzienlijk hoger niveau van aandacht genoten van de *Etcetera*-critici, heb ik van naderbij onderzocht. Om meer inzicht te krijgen in dit fenomeen, introduceerde ik de hypothese van een latente avant-gardementaliteit, ondersteund door de ontwikkeling van een circuit van pro-avant-gardistische organisaties, en door de academische vorming van de medewerkers van het tijdschrift.

Deze hypothese impliceert ook een twijfel aan de juistheid van de term 'Vlaamse golf'. Op de bladzijden van *Etcetera* wordt de uitdrukking vaak denigrerend gebruikt. Het wordt gezien als een label waarmee het Nederlandse theatersysteem (waar veel van de experimentele regisseurs hun toevlucht hadden gezocht, om betere arbeidsomstandigheden te vinden dan in Vlaanderen) de jonge Vlaamse kunstenaars als de laatste hype wilde *branden*. Echter, het tijdschrift droeg *de facto* bij aan het toenemend gebruik van de term, door deze vrij kleine groep experimentelen een meer dan gemiddelde aandacht te blijven schenken, zoals bleek uit de frequentie-analyse.

Interessant zijn dus de scheuren in het schijnbaar consistente plaatje van deze

15 Thielemans 1983; Arias, Van Kerkhoven & Thielemans 1984.

Vlaamse golf. Boven merkte ik op hoe Franz Marijnen en Walter Tillemans, hoewel ze zowel generationeel als artistiek geen deel uitmaakten van de generatie-1980, dezelfde mate van aandacht genoten van de *Etcetera*-critici. Ik probeerde dit fenomeen te verklaren vanuit hypothese van de latente avant-garde. Bezien vanuit een ander gezichtspunt, kan men dat ook zien als een waarschuwing tegen het gebruik van generationele etiketten, omdat ze de neiging hebben om de verschillende temporaliteiten die werkzaam waren (en zijn) in de geschiedenis van de avant-garde, te verduisteren. In de context van de jaren tachtig als de 'wonderjaren' van de Vlaamse podiumkunsten, heeft Erwin Jans (overigens een regelmatig bijdrager aan *Etcetera*) dit treffend geformuleerd in een recent interview:

Er zijn dus mensen [zoals Franz Marijnen] die niet zo goed passen in dat verhaal van 'begin jaren tachtig begint alles opnieuw'. Er zijn ook mensen die op andere momenten begonnen zijn en die een andere lijn hebben. Als je een geschiedenis wilt schrijven, moet je opletten voor dat soort van labels en verenging. Het klopt voor een deel, maar sommige mensen vallen er buiten. Anders valt het theater van toen enkel samen met de namen van Jan Decorte, Jan Lauwers ... dus de bekende mantra van vijf of zes namen (Aerts & Kerff 2010).

Bibliografie

- Aerts & Kerff 2010 – Lieve Aerts & Karen Kerff, 'Misschien ligt de avant-garde nu in een vertraging of in de nadruk op het procesmatige: interview met Erwin Jans', (11-05-2010), www.belgiumishappening.net/home/interviews/erwin-jans.
- Arias, Van Kerkhoven & Thielemans 1984 – Pol Arias, Marianne Van Kerkhoven, Johan Thielemans, 'Tillemans'. In: *Etcetera* 2 (1984) 6, p. 2-9.
- Carter 1983 – Curtis L. Carter, 'Jan Fabre: kunst hield me uit de gevangenis'. In: *Etcetera* 1 (1983) 3, p. 26-28.
- Michel e.a. 2011 – Jean-Baptiste Michel, Yuan Kui Shen, Aviva Presser Aiden e.a., 'Quantitative Analysis of Culture Using Millions of Digitized Books'. In: *Science* 331 (2011), p. 176-182.
- Laermans & Gielen 1998 – Rudi Laermans & Pascal Gielen, 'Mythe en werkelijkheid van de "Vlaamse dansgolf"'. In: *Ons Erfdeel* 41 (1998), p. 329-339.
- Lehmann 1999 – Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*. Frankfurt, 1999.
- Lehmann 2006 – Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*. Transl. K. Jürs-Munby. Abingdon/New York, 2006.
- Moretti 2005 – Franco Moretti, *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for Literary History*. London, 2005.
- Pearson e.a. 2011 – Mike Pearson, Jac Heijer e.a., *Mickery theater. An imperfect archaeology*. Amsterdam, 2011.
- Schechner 1981 – Richard Schechner, 'The Decline and Fall of the (American) Avant-garde.' In: *Performing Arts Journal* 5 (1981) 2, p. 48-63; 3, p. 9-19.
- Thielemans 1983 – Johan Thielemans, 'Over de noodzaak van een sprong in het duister. Franz Marijnen.' In: *Etcetera* 1 (1983) 3, p. 20-25.
- Van den Broeck 1983 – Walter van den Broeck, 'Men hoede zich voor toverlantaarns.' In: *Etcetera* 1 (1983) 3, p. 19.
- Van den Dries 1984 – Luk Van den Dries, 'Jan Fabres theatertrilogie. Minimal Music en Gesamtkunstwerk'. In: *Etcetera* 2 (1984) 8, p. 25.
- Van Kerkhoven 1987 – Marianne Van Kerkhoven, 'Onze jongens in de golf. Over het belang van wortels en andere zaakjes'. In: *Etcetera* 5 (1987) 20, p. 2-11.

Adres van de auteur

Universiteit Antwerpen
Stadscampus
Grote Leeuwenberg 18
B-2000 Antwerpen
thomas.crombez@gmail.com