

Recensent zkt nieuwe bril

Berichten over sociaal-artistieke producten

Wouter Hillaert

En wat gebeurde er intussen op de scène? Tussen de emancipatie van lange creatieprocessen en de creatie van lange emancipatiediscours verschijnt telkens weer de voorstelling, het toonmoment, de presentatie. Het is de zoen tussen spelers en kijkers, de eigenlijke motivatie van alle werk. Maar wie documenteert en evalueert die sleutelmomenten voor al wie er niet bij was? Vrijwel alleen de recensent. Zijn blik is een deel van het probleem, maar ook een mogelijk begin van een nieuw verhaal. Hoe kijken naar sociaal-artistiek?

“De dag dat in de krant sterren boven onze projecten komen te staan, stop ik.” Ik hoor het een regisseur met het hart op de tong nog steeds uitroepen, een paar jaar geleden op een ontmoeting tussen het sociaal-artistieke werkveld en het theaterjournalistiek van de Vlaamse media. En even later, opnieuw met de vuist op tafel: “De kritiek mag best eens wat strenger zijn voor wat wij doen.” Het zijn de twee uitersten waartussen de mediaberichtgeving over de sociaal-artistieke praktijk willens nillens laveert. Aan de ene kant is er het vaste, consumptiegerichte beoordelingsschema dat de kwaliteitsmedia steeds meer hanteren voor kunst- en cultuurproducten. Ze zetten ze in de uitverkoop, terwijl de etalage die de organisaties zelf voor ogen hebben, juist draait om maatschappelijke verrijking. Aan de andere kant is er het klassieke schouderklopje van de journalist, het enige gebaar waar elke witte middenklasse toe in staat is tegenover een exotische buitenwereld. Van gecharmeerde voorbeschouwingen luidt de onzichtbare kop vrijwel altijd: ‘deze geschonden mensen zijn dan wel geen artiesten, maar tussen de koffiepauzes door doen ze toch hun best’. Is er een derde weg? Ik zie er twee. Of toch voor theaterproducties van structureel erkende sociaal-artistieke organisaties, het beperkte deelveld van de sociaal-artistieke praktijk dat ik als journalist nu een jaar of zeven frequenteer.

De waarde van waardigheid

Over de termen 'sociaal' en 'artistiek' zijn al liters inkt gevloeid, daarom hier gewoon wat pennenstreken. Het probleem is niet hun samenplaatsing, maar de eigentijdse connotatie van elk woord apart. 'Sociaal' heeft in onze verdrongen klassenmaatschappij niet langer een inclusieve betekenis ("het gezamenlijke leven", Van Dale), maar werd een onderscheidende term voor al wat buiten het gewone, het goeode valt. Voor 'sociale gevallen'. Volgens de eerste betekenis van 'sociaal' zouden ook creaties van 'gewone artiesten' perfect te evalueren vallen vanuit hun intermenselijke samenwerking of hun sociale status, maar dat gebeurt dus niet. Die producties zijn immers de vanzelfsprekende norm. Ook 'artistiek': een term die vandaag nog slechts een kleine minderheid positief gebruikt. Alleen is het wel die minderheid die in de kunsten kwaliteit definieert. Iets heeft 'artistieke waarde' als het eigenzinnig, onverwacht, doordacht, schurend, esthetisch of net gewild bruut overkomt. 'Artistiek' is een vormkenmerk geworden, meer dan een inhoudelijke, laat staan maatschappelijke kwestie. Logisch dat 'politiek' op papier niet meer met 'artistiek' van doen heeft. Sinds de 'nieuwe esthetiek' van de jaren tachtig hoort 'het artistieke' in een autonome, hogere werkelijkheid. Ziedaar het dubbele probleem: 'sociaal' kreeg een lagere, 'artistiek' een hogere betekenis.

Het hoeft dan ook niet te verwonderen dat de recensent, handelaar in waarde, lichtjes schizofreen reageert op sociaal-artistieke projecten. Zijn hoge artistieke criteria gaan automatisch bekvechten met zijn persoonlijke idee over het belang van kunst voor en door 'lagere' doelgroepen. Beide waardeschalen zijn niet meer compatibel. Tussen een geïsoleerde bergtop en een moeras laat zich nu eenmaal moeilijk een gefundeerde brug spannen. Dus wat doet de recensent? Veelal kiest hij. Ofwel kiest hij voor een voorbeschouwende reportage over het moeras, waarin deelnemers van projecten hun praatje doen over het proces en hun eigen waarde-aanvoelen. Alleen vraagt het tijd en kunde om daarbij niet mee te vervallen in de groeiende 'human interest' voor de abnormaliteit van 'de kleine man'. Ofwel kiest hij voor een recensie van het geïsoleerde artistieke product, volgens zijn vaste gids voor bergtoppen en binnen de perken die zijn medium daarvoor oplegt. Soms met een goedmoedig oogje toe, soms in een subtiële promoargumentatie, soms blind en botweg met de bijl. Het blijft behelpen. Hoe vallen sociaal-artistieke projecten meer en ernstiger op hun waarde te beoordelen?

Om de sociale en de artistieke waarde, alsook het proces en het product, terug met elkaar in het reine te brengen, geloof ik voor beoordelende mediaberichtgeving in het criterium 'waardigheid'. De hamvraag is niet zozeer: is deze productie artistiek geslaagd? De hamvraag zou moeten luiden: komen alle spelers, met elk hun eigen sterkte, waardig naar voren? Dat is een sociale, maar ook een vormkwestie. Dom voorbeeld: een monoloog door een speler die niet uit zijn woorden raakt, is niet alleen een artistieke misser, maar vooral een menselijke fout. Hij wordt voor de hele goegemeente bevestigd in zijn onwaardigheid. Dat lijkt nogal wies, maar vooral in eenmalige sociaal-artistieke omgevingen zie je het nog vaak gebeuren: dat reikhalzen naar het medium theater, terwijl dat vooral de gebrekkigheden van de spelers voor het voetlicht brengt, en een documentaire film of een gezamenlijke fototentoonstelling een veel waardiger, menselijker product had opgeleverd. Welzeker, een sociaal-artistiek product kan ook *niet* goed zijn. Er *mogen* strenge maatstaven gehanteerd worden. De ware kunst van sociaal-artistiek creëren is immers van sociale eigenaardigheden een artistieke kracht maken. De stotteraar in de rol van koning. Of als stille pierrot. Er bestaan geen formules voor hoe je elkeen inzet op zijn sterkte. Sociaal-artistiek creëren is als elk creatieproces: vanuit het beschikbare materiaal zoeken naar de juiste vorm. En die juiste vorm herken je dus aan de waardigheid van de spelers: als toeschouwer ga je naar hen opkijken, in plaats van erover neer te buigen. Je voelt geen gêne, maar fascinatie. Bij de spelers zelf wordt dat trots, zelfwaarde, overtuigingskracht. Net die overtuigingskracht moet het eerste, want sociale én artistieke criterium van de recensent zijn. Maakt niet uit of er een doodsimpele of een compleet vernieuwende constructie op scène staat. Als de constructie zelf maar juist overkomt. Zo vond ik de 'beste' voorstelling van Victoria Deluxe in al die jaren de erg sobere muzikale vertelvoorstelling *Back & Forth* (2008), met getuigenissen van vrouwen over migratie. Hun verhaal dwong respect af, door hoe het gebracht werd. Vier sterren, zeg maar.

Nee, in een sterrenslag geloof ik niet. Wel in recenseren, kunstkritiek op zich. Voor sociaal-artistiek werk wordt zo'n visie snel geïnterpreteerd als te productgericht, ten koste van het proces. Maar welke participant vindt de uiteindelijke presentatie niet de sleutel van zijn betrokkenheid bij een sociaal-artistiek project? En hoeveel publiek heeft toegang tot dat voorafgaande proces, en neemt die kennis mee in zijn ervaring van de voorstelling? Waarom zou een recensent dan wel van die kennis moeten vertrekken? Zeker van structureel erkende en dus professionele organisaties mag je verwachten dat de waarde en de bijzonder-

heden van het proces te zien zijn in het eindproduct zelf. Ze maken de *feel*. Een recensent hoeft dus niet noodzakelijk te weten ‘van hoever deze of gene speler komt’. Als dat ingezet kan worden als een verontschuldiging, ligt dat aan de minder juiste vorm van het product, niet aan de beperkte inzage van de recensent in het traject. Natuurlijk kan hij zich informeren, maar de mooiste inkijk levert dan een eventuele procesdocumentering door de makers zelf, in de vorm van getuigenissen, foto’s, tekeningen, ontsloten werkmateriaal. Parallel met de voorstelling, voor alle toeschouwers. En zeker zijn over sociaal-artistieke werkprocessen meer reportages of verslagen van *embedded journalism* nodig, om in de publieke opinie meer ruchtbaarheid te geven aan de stem van de stemlozen. Maar die formats, willen ze kwaliteitsvol zijn, vragen tijd en ruimte, twee vereisten die de media vandaag niet langer genereus toekennen aan hun veldwerkers. Gefundeerde kritiek daarentegen, al staat ook zij onder druk, kan komaf maken met de exotische uitzonderingspositie die de sociaal-artistieke praktijk binnen de kunsten nog steeds heeft. Omdat die praktijk het waard is om bekeken te worden op gelijke voet, zij het volgens eigen kijkkaders: als een even-’waardige’ vorm van theater, film, fotografie.

Het verhaal van onderop

Een mogelijk meerwaarde-effect van zo’n evaluerende functie gericht op concrete producten, is een meer dramaturgische kijk op sociaal-artistiek werk. Binnen het bestaande discours ontbreekt die totaal. Welk gezamenlijk verhaal vertellen voorstellingen juist? Welke terugkerende vormen gebruiken ze? Waarom? Wat is hun specifieke aard, hun historische potgrond? Hieronder opper ik zelf graag een paar eerste antwoorden. Zoals gezegd zijn ze vooral gevoed door mijn kijk op het theater van structureel gesubsidieerde organisaties als Sering, de Unie der Zorgelozen, De Vieze Gasten, Victoria Deluxe en De Figuranten, alsook van ander-soortige initiatieven als Tutti Fratelli of de wijkwerking van Theater Antigone. Bij vrijwel al die organisaties was er een tijd, onder het experimentele reglement van Bert Anciaux, dat je op scène vooral directe wijkverhalen kreeg: over strubbelingen in het onderlinge samenleven, dromen van ontsnapping, klachten over pakweg de vuilnisophaling. Vaak werden die wel metaforisch vertaald, maar de rechtstreekse invloed van individuele verhalen uit het repetitieproces bleef duidelijk voelbaar. De klemtoon lag op vertellen, stem geven aan wie zelden werd

gehoord. Ik denk aan de kleine productie *Kill your darlings* (2005) van De Figuranten: een wijksoap over een gevonden baby, waar geen van de vijf personages voor wil zorgen. Twee rode draden door alle losse scènetjes: buurtgeroddel en elke weigering om voor een medemens de nek uit te steken. Autokritiek dus, maar vanuit een moralistische reflex. Die zelfbespiegeling van en voor de lokale omgeving viel toen in wel meer projecten op, als dé eerste stap in de emancipatie van participanten. Tegelijk merkte je in producties als *Kill your darlings*, bijvoorbeeld door de barokke pruiken, een zoektocht naar meer abstractie, meer vormelijk overstijgen. Volgens regisseur Hein Mortier wijdde dat een nieuw stadium voor de sociaal-artistieke praktijk in. “We hebben tien jaar geteerd op de verwondering van het publiek à la ‘wauw, dat je dat kunt bereiken met mensen van de vierde wereld’. Nu begint het eigenlijk pas. We moeten volop gaan experimenteren, om straffe verhalen te vertellen. Deze voorstelling zit net in die tussenfase, denk ik.” (in *De Morgen*, 18-1-2005)

Met de opname van de sociaal-artistieke praktijk in het Kunstendecreet, vanaf 2006, brak dat nieuwe elan finaal door. Ook al was het nieuwe geïntegreerde decreet mee bedoeld om het sociaal-artistieke werkveld dichter (voor sommigen te dicht) te doen aansluiten bij de reguliere artistieke sector, op het podium toonde zich een andere boeiende beweging. Terwijl je vroeger wel eens het gevoel kreeg dat projecten zich verwoed probeerden te spiegelen aan de verwachtingen en de geplogenheden van ‘het echte theater’, leken in het seizoen 2005-2006 diverse producties een meer eigen taal en verhaal aan te boren. *Tijl* (2006) van de Unie der Zorgelozen was een mooi voorbeeld. Uit het collectieve volksgeheugen werd het Vlaamse prototype van de picaro opgevist: Tijl Uylenspiegel. Alleen legden protserige representanten van kerk, recht, politiek en kapitaal zijn oproep tot absolute anarchie meteen aan de ketting, en groeide ‘kleine mens’ Lamme Goedzak uit tot de ware hoofdrol van de voorstelling. Goed versus kwaad, hoog versus laag, en dat alles vertaald naar burleske typefiguren: het zijn duidelijke kenmerken van het historische volkstheater, van middeleeuwse sotternieën tot het antikerkelijke theater van Dario Fo. Deze theatertraditie schematiseert reële toestanden van ongelijkheid en uitbuiting steeds tot een parodie op de algemene machtsmaatschappij. Voor de prille sociaal-artistieke praktijk toonde *Tijl* een beslissende switch: weg van lokale en persoonlijke frustraties, op naar een universeel tegenverhaal van onderop, vanuit het volk zelf. Die vorm van theatraal carnaval heeft zich later bij de Unie doorgezet in *Baekelandt* (2007) en *Meneerke de Vos* (2008): deelnemers trokken het iconische kleedje van hogere machten aan

en keerden zo de verhoudingen simpelweg om. Van een nieuw soort emancipatie gesproken.

Vormelijk, 'artistiek' dus, zag je tegelijk een ontvoogding van het héle werkveld. Wat bij *Tijl* een stoet en een ondersteunende fanfare was, werd bij Victoria Deluxe in *Ik heb de hemel hier geboren zien worden* (2006) een rijkelijk circuskader, in een eigen tent op een grasveldje middenin de sociale woonwijk Serbos in Dendermonde. Verhalen van deelnemers en analyses van de wijk werden gespreid over aangeklede circusartiesten, hun tragiek met bijpassende hoempapa gelijmd. Bij de Vieze Gasten was het kader voor hun traditionele revue dat jaar een bruiloft, van Sering werd *Fanfaresoep!* (2007) een familiaal jubileumfeest voor de vijfentwintigste huwelijksverjaardag van een ongelukkig getrouwd koppel. Wat hier steeds terugkeert? De keuze voor feestelijke formats uit de populaire margecultuur, traditioneel ontstaan als meer volkseigen uitingen tegenover de officiële kunstbeleving van hoogburgerij en adel. Breughel, Ensor, Permeke! Wat zulke vormen als carnaval, circus, revue, cabaret, commedia dell'arte, kermis en dies meer onderscheidt van het meer burgerlijke theater is hun meer episodische opbouw. Zo bieden ze een oplossing voor dé cruciale vraag binnen de sociaal-artistieke praktijk: hoe met zo'n massa spelers toch iedereen een eigen stem geven? Ze scheppen een kader waarbinnen 'nummertjes' toch niet als los zand uiteenvallen. Ze hebben bovendien een heel eigen manier om (scabreuze, burleske) humor te linken aan trieste melancholie, en vaak zijn ze ook hét kanaal voor sociale kritiek. Ze werken ten slotte meer met herkenbare stereotypen dan met de psychologisch ingeleefde complexiteit van Griekse of naturalistische drama's, maar tonen zich net daarom veel explicieter, directer en meer publiek. Binnen de reguliere kunsten zijn precies die eigenschappen sinds de vernieuwing van de jaren tachtig altijd wat taboe gebleven. 'Artistiek' betekent tot op vandaag meergelaagd, indirect en in elk geval niet al te populair. Zo er al met musical of soap geflirt wordt, dan nooit zonder een ironische knipoog. De sociaal-artistieke praktijk daarentegen, eens verzekerd van zijn verdiende plekje onder de subsidiezon, omhelsde die vormen vrijwel spontaan. Meer nog, ze zette hun lage aard als een pluim op haar hoed. Hebben de organisaties zo hun eigen taal gevonden, wars van al wat onder de rest van de kunstenparaplu als 'goed' wordt ingeschat? Een verhelderend antwoord bieden producties als *Just of Faust* (2005) van Antigone en *De Luizenopera* (2008) van Tutti Fratelli. De eerste voorstelling volgde het perspectief van Justus, de zoon van Faust die in de volkslegenden slechts kort vermeld wordt. Dat is trouwens een vaker voorkomende greep in sociaal-

artistiek werk: de keuze voor de blik van een minder heroïsche nevenfiguur à la Lamme Goedzak, of zus Ismene in *Antigone, geen seute* (2008) van De Figuranten. Ook Justus is een vergeten stem, het tegenbeeld van zijn glorieuze, verlichte en vooruitgangsbeluste vader. Als rechtgeaarde volksmens vindt hij na het desastreuze bezoek van een deurwaarder dan wel het fictieve wonderdingetje 'Faustus' uit, maar binnen de kortste keren wordt hij daarvoor leeggezogen door een heel circus van bedrijfsbaaien en mediatieke talkshows. Het zijn de raderen van het kapitalistische systeem die hem vermorzelen. Zo toont *Just of Faust* dat de sociaal-artistieke praktijk wel degelijk diepere wortels heeft in de Vlaamse theatergeschiedenis, en onder het Kunstendecreet zeker geen compleet nieuw verhaal heeft aangeboord. Zowel qua thema's, feestelijk aanschijn, volkse aard, schematische figuratie als sociale kritiek herinnert dat verhaal sterk aan de traditie van het politieke vormingstheater, dat in de jaren zeventig het Vlaamse theater revolutioneerde met collectieven als de Internationale Nieuwe Scène, Het Trojaanse Paard, Vuile Mong en de Vieze Gasten. Ook zij putten voor hun stripachtige scènes en cabaretseke samenzang voortdurend uit het marginale volks-theater. *De Luizenopera* van Tutti Fratelli (naar de befaamde *Driestuiversopera*) refereert zelfs rechtstreeks aan die tijd, toen 'sociaal' en 'artistiek' nog gewoon één geïntegreerde betekenis hadden en Bertolt Brecht samen met Dario Fo als grote voorbeeld gold. Ook *De Luizenopera* biedt een dramaturgisch kaderverhaal van onderop, van uit de marge. Niet langer aparte ongehoorde stemmen, maar dé stem van een 'onderklasse' zingt hier zijn eigenzinnige kijk uit. Als de sociaal-artistieke praktijk meer dan tien jaar heeft proberen weg te raken van individuele anekdotiek, lijkt ze sinds een paar jaar eindelijk een heel eigen, en toch historische oplossing gevonden te hebben. Onbewust knoopt haar actuele dramaturgie terug aan bij de in wezen 'sociaal-artistieke' theatertraditie van de jaren zeventig, de traditie waar de nieuwe, 'artistieke' esthetiek van de jaren tachtig zo beslissend mee afgerekend heeft.

Natuurlijk kan het theater van de *seventies* zeker niet als enige interpretatiekader gelden. Een groot verschil is dat zijn schematische goed-kwaad-tegenstelling tussen arm en rijk, alsook zijn marxistische kijkwijze, vandaag een stuk genuanceerder ingekleurd worden. In *Tijl* en *Meneerke de Vos*, bijvoorbeeld, richtte de kritiek zich niet zozeer tegen de macht, maar op het weinig gefundeerde verzet van het volk zelf. Dat verzet wisselde met het draaien van de wind. Het deed veeleer georkestreerd of egoïstisch dan werkelijk contrair aan. Precies dat dubbelzinnige verhaal vertelt ook *De Luizenopera*: zijn genegeerde klasse van

outsiders, onder leiding van bedelaarskoning Peachum, laat zich voortdurend kisten door onderlinge aftroggelarij uit eigenbelang. Er spreekt vandaag een meer bevragende dramaturgie, zonder moreel vingertje. En dat openbaart het eigenlijke grondverhaal van vele sociaal-artistieke creaties in de eenentwintigste eeuw: meer dan eenduidige afrekeningen met hogere machtstructuren zijn het oproepen tot basisgemeenschap, tot contact en samenhang. Een logische spiegel van de sociale processen die er telkens aan voorafgaan. Die zijn ook veel meer gevoed van onderuit, terwijl het vormingstheater in de grond ging om educatie door een jonge middenklassengeneratie van externe doelgroepen als arbeiders, scholieren, werklozen... Vandaag staan die groepen zelf op scène en kunnen ze ook kritisch in de spiegel kijken. Zelfs indien ze veel minder teren op die volkshistorische erfenis van feest en clownerie, zoals in het meer symbolische en existentiële *Het verhaal van twee werelden* (2005) van Sering, dan nog blijven ze vanuit hun zelfonderzoek speuren naar een eigen, autonome formulering van een nieuwe samenlevingsvorm tegenover de bestaande. Daarin ligt hun waardigheid, hun ultieme ontvoogding tegenover het reguliere theater. Sociaal-artistieke producties geven gewoon het goede voorbeeld. Ze brengen alle generaties samen en vieren een collectief en universeel verhaal van onderop, zonder de hogere fouten van het systeem te verdoezelen. Laten we – in de media en daarbuiten – eens wat vaker op die manier naar de sociaal-artistieke praktijk kijken. Naar hun concrete vertaling op scène, als naar een inhoudelijk, maatschappelijk voorstel met een eigen vormtaal en diepe historische wortels. Emancipatie moet van twee kanten komen.