

OPLEIDING SOCIAAL WERK
Sociaal-cultureel werk
Traject Kunst- en cultuurbemiddeling

SHAKESPEARE VOOR BEGINNERS
REPERTOIRE, JONGE THEATERMAKERS EN *FABULEUS*

Scriptie van
Sanne HUBERT
tot het behalen van het diploma bachelor sociaal werk

academiejaar 2008-2009

Woord vooraf

In dit woord vooraf vooral een woord van dank.

In de eerste plaats aan iedereen die via interview een bijdrage leverde aan dit werk: de jonge en ervaren makers. Wat zij vertelden vanuit hun professionele ervaring vormt de basis van mijn uiteenzetting. Ik spreek dan over Inne Goris, Mieja Hollevoet, Peter Seynaeve, Jo Roets, Carl von Winkelmann, Freek Mariën, Soetkin Vervaet, Sam Wauters en Floris Schillebeeckx.

Natuurlijk aan de hele *f*ABULEUSploeg. In stellende trap voor Filip, Veerle, Leo, Tom. In vergrotende trap aan Peter Anthonissen voor de kritische naleezorg. In overstijgende trap aan Dirk De Lathauwer, stagementor en scriptie-opvolger van begin tot einde.

Aan scriptiesupporter en stagebegeleider Steve van Roy. Voor het aanreiken van goed advies, het aanzetten tot kritisch denken, de 'goed-bezig'-motivatie tussendoor.

Ook aan andere kritische nalezers van dienst: de mama, de papa, de tante.

Tot slot aan allen die vooral veel gezocht moesten aanhoren en steeds een verhelderende, positieve wind terugbliezen: Raphaël en lotgenoot-scriptieschrijfster Eléa, en iedereen die mijn sporen kruiste in de sprint naar het einde.

Aan de lezer een dank vooraf, maar vooral veel leesplezier gewenst.

Inhoudsopgave

Woord vooraf	
Inleiding	3
1 Schets van de huidige situatie	5
1.1 De discussie omtrent repertoire	5
1.2 De 'zelfschrijftendens' bij jonge makers	6
2 Begrippen	7
2.1 Theater	7
2.2 Jonge makers	7
2.2.1 Maarten Soetes definitie van 'jonge makers'	7
2.2.2 fABULEUS en 'jonge makers'	8
2.2.3 Jonge makers zijn beginnende makers	8
2.3 Repertoire	8
2.3.1 Wat verstaan we onder 'repertoire'?	8
2.3.2 Geassocieerde begrippen uit de discussie	10
2.3.3 Een poging tot definitie	10
3 Schets van fABULEUS	11
3.1 Identiteit van de organisatie: wat is en doet fABULEUS?	11
3.2 Wat komt er allemaal kijken bij het maken van een theaterproductie van fABULEUS?	11
3.3 fABULEUS en jonge theatermakers	12
3.4 Het repertoireproductieverleden van fABULEUS	13
4 Waarom aan de slag met repertoire?	14
4.1 Wat verstaan de makers onder het begrip repertoire?	15
4.2 Met welke repertoirestukken gingen/gaan deze makers aan de slag?	17
4.3 Hoe gaan makers tewerk met repertoire?	18
4.3.1 Ervaren makers	18
4.3.2 Jonge makers	20
4.4 Eigenschappen of kenmerken waaraan een repertoirestuk moet voldoen om ermee aan de slag te gaan	23
4.5 Repertoire en jongeren	24
4.5.1 Wat kan repertoire betekenen voor een jong publiek?	24
4.5.2 Wat kan repertoire betekenen voor jonge spelers?	26
4.6 Repertoire en publiekstoegankelijkheid	28
4.6.1 Nuances voor publiekstoegankelijkheid	28
4.6.2 Likt een herkenbare titel meer publiek?	30
4.7 Repertoire en actualiteit, maatschappelijke relevantie	32
4.8 Repertoire en vervreemding	34
4.9 Repertoire en vorm, stijl, code	34
4.10 Repertoire en publiekswerking	37
4.10.1 Educatie	37
4.10.2 Omkadering	38
4.11 Repertoire en programmatie	41
4.11.1 Raakt repertoire makkelijker geprogrammeerd?	41
4.11.2 Internationalisering	43
4.12 Struikelblokken en aandachtspunten van repertoire	43
4.13 Enkele algemene troeven	46
4.14 De absolute musts waarom een jonge maker met repertoire aan de slag moet	47
5 Besluit: Wat kan repertoire betekenen voor jonge makers binnen fABULEUS?	49

Bronnenlijst	55
Bijlagen	
Bijlage 1 Uitgebreide schets van <i>f</i> ABULEUS	61
Bijlage 2 Vragenlijst interviews.....	69

Inleiding

*"Ik heb nog nooit iemand ontmoet die zei: 'Romeo en Julia, wat is dat voor een saai verhaal, daar wil ik niks mee te maken hebben'."*¹

Twee huidige onderwerpen in de theaterwereld spraken me aan. Het eerste draait om repertoire: er zou een tekort zijn aan klassiekers op de Vlaamse planken. Het tweede gaat over jonge makers die steeds vaker vertrekken vanuit zelfgeschreven tekstmateriaal. Voor mijn laatstejaarsstage trok ik naar *fABULEUS*, een organisatie die professionele theater- en dansproducties maakt met jongeren en jongprofessionelen. Daarnaast ben ik een kunst- en cultuurbemiddelaar. Ik maak de brug tussen de kunstenaar of het artistieke product en het publiek.

Ik gooide deze achtergronden en interesses in een scriptiemixer. Resultaat is een vraag die zo klinkt: "Wat kan repertoire betekenen voor jonge makers, en in concreto voor jonge theatermakers binnen *fABULEUS*?"

Dit werk somt de redenen op waarom een jonge maker met repertoire aan de slag kan gaan. Het biedt een overzicht van de troeven van een repertoirestuk in al zijn mogelijke facetten.

Allereerst had ik het gevoel dat ik me moest verdiepen in de actuele repertoire-discussie. Ik doorploeterde zowat alle bronnen die erover bestaan en zette begrippen, standpunten en acties op een rijtje. Daarnaast ben ik ook gaan graven in de documentatie van *fABULEUS*: wat doet deze organisatie zoal, waarom, en hoe? Ik heb niet enkel achter boeken of computer gezeten, maar trok ook naar studiedagen en debatten in het werkveld. Zo volgde ik het grote repertoiredebat² live en deed ik ideeën op over jonge makers binnen de jongerenpodiumkunsten op de studiedag *De stilte en de storm*³. Ik stootte op veel begrippen en nam dus vaak een woordenboek ter hand, maar speurde ook in de woorden van theaterkenners om termen helder te krijgen. Google moet zich haast gestalkt voelen met mijn vele invoeren van zoektermen 'repertoire' en 'jonge makers'. De bronnen die dit werk tot zijn absolute hoogtepunt doen komen zijn uiteraard de topbijdragen van de ervaren en jonge makers, die ik door middel van interview verkreeg. Verder deed ik beroep op een gezonde dosis verstand -van mezelf en vooral van anderen- en op een (hongerig) buikgevoel.

¹ VERVAET, S., *Mondelinge mededeling*. Interview, 26 mei 2009.

² Dit debat 'Repertoire revisited' vond plaats op 19 februari 2009 in Herman Teirlinck Instituut.

³ Deze studiedag vond plaats op 13 maart 2009 in de Warande.

Laat het duidelijk zijn dat dit geen pleidooi is voor meer repertoire op de planken, noch voor repertoire in de zin van 'reproductie van theater zoals het vroeger werd gespeeld'. Ik wil allesbehalve mee op de kar springen van de ondertekenaars van het manifest (zie verder onder 1.1), wil me zelfs niet mengen in de discussie. Het is ook absoluut niet de bedoeling om repertoire als een verplichting op te leggen, ik ben van oordeel dat een maker moet maken vanuit eigen, persoonlijke noodzaak.

Ik startte mijn scriptie met het uitschrijven van alle standpunten binnen de repertoire-discussie. Het leverde een hoop aan interessant materiaal, maar door de beperkte (opgelegde) schrijfruimte van vijftig bladzijden en de uiteindelijke irrelevantie voor mijn werk verhuisde deze schat aan info naar de prullenmand. Verder is de hele *fABULEUS* achtergrond enorm boeiend om te vertellen, maar datzelfde plaatsgebrek deed de lectuur naar achteraan verplaatsen. Dat wat nodig is om mijn verhaal te kunnen volgen staat mooi in de 'officiële' tekst, maar de enthousiaste lezer moet zich absoluut ook eens verdiepen in de 'tot-in-de-puntjes' uitgewerkte bijlage.

We vertrekken bij een schets van de twee actuele situaties in het theaterlandschap die aan de oorsprong liggen van mijn vraagstelling. Daarna doen we de begrippen 'theater', 'jonge makers' en 'repertoire' uit de doeken, om vervolgens over te gaan naar een omschrijving van het reilen en zeilen van *fABULEUS*. Op basis van de begrippen die uit de repertoire-discussie kwamen bovendien en de aspecten die komen kijken bij het maken van een theaterproductie bij *fABULEUS*, stelde ik categorieën op waartoe repertoire zich kan verhouden. Ik toetste het begrip repertoire aan elk van deze categorieën door vijf jonge en vier ervaren repertoiremakers te bevragen. Belangrijke nuance: ik koos hierbij voor de 'believers' in repertoire, wat maakt dat je enkel die kant of visie belicht zal zien in dit werk. Het resultaat is een lijst van de krachten of troeven van 'het aan de slag gaan met repertoire'. In het besluit vatten we nog eens samen waarom een jonge maker er niet voor hoeft terug te deinzen om met repertoire aan de slag te gaan, binnen de context van *fABULEUS*. Voor de ijverige lezer zit er uitgediept detailmateriaal in bijlage, als een hapklaar brokje voorgeschoteld.

Je zal zien, Shakespeare is voor beginners.

1 Schets van de huidige situatie

Twee feiten liggen aan de basis van dit werk. Het zijn beide zaken die een grote betrekking hebben op mijn stageplaats, *fABULEUS*.

1.1 De discussie omtrent repertoire

Feit: er woedt een discussie omtrent repertoiretheater in het Vlaamse podiumkunstenlandschap.

Ik vat de discussie kort samen. Enkele misnoegde acteurs dienen in augustus 2008 een 'manifest voor een acteurs -en publiekstheater' in bij het Vlaams Parlement. Twee redenen: de grote ensembles zijn verdwenen en er is een 'unserved audience'. Dé oplossing voor beide problemen: repertoire. Geert Allaert ziet potentieel en richt het Publiekstoneel op. De Minister van Cultuur kent hem (enorm veel) projectsubsidies toe, en zo is het hek van de dam. Elke (grote) naam uit de theaterwereld levert zijn mening over repertoire en de neveneffecten, waardoor de discussie almaar meer verzandt in een web van begrippen, statements, toekomstperspectieven en acties. Het Vlaams Theater Instituut organiseert een debat om de zaak uit te klaren. De cijfergegevens op basis van een onderzoek in hun databank wijzen uit dat er geen repertoiretekort is. Drie andere problemen zijn daarmee niet van de baan: er is een tekort aan werkgelegenheid, er heerst een erfgoeddiscussie en het bredere publiek zou naar 'herkenbaarheid' in theater snakken.

Laat het duidelijk wezen dat ik de discussie uiterst zinloos vind, er is immers geen repertoireprobleem. Ik ga hier dan ook geen woorden aan vuilmaken, noch inktpatronen aan verspillen. Waarmee ik niet ontken dat er zich een werkgelegenheidsprobleem voordoet bij de acteurs, en zeker niet wil ontcrachten dat er een publiek zou zijn dat graag eens een theaterklassieker met bijpassende middeleeuwse kostumering ziet. Maar er is repertoire genoeg op de planken, er bestaan fantastische bewerkingen van de klassiekers, zelfs voor breed publiek. Het is een kwestie van het begrip open te trekken naar de brede zin van het woord, en niet te vervallen in de oubollige en conservatieve interpretatie die enkel pleit voor repertoire 'zoals het ooit gespeeld werd, met een groot ensemble, voor een groot publiek, met de originele tekst en tijdsgebonden kostuums'.

Wel interessant -en zinvol!- vind ik de begrippen die zijn komen bovendrijven in die hele discussie, de woorden die vanuit verschillende standpunten geassocieerd worden met repertoire. Het is op basis van deze 'in-het-oog-springende begrippen' dat ik jonge en ervaren makers ben gaan bevragen. Om dan uiteindelijk de troeven van repertoire op een rijtje te kunnen zetten. En om te motiveren waarom een jonge maker met repertoire aan de slag kan gaan.

1.2 De 'zelfschrijftendens' bij jonge makers

Feit: jonge makers gaan almaar meer aan de slag met eigen (tekst)materiaal, en opteren niet zo vaak meer voor de bestaande klassiekers.

Hierover is geen cijfermateriaal beschikbaar, dus regelrechte bewijzen heb ik niet. Er bestaat echter wel een algemene opvatting (noem het een 'gevoel') dat het absoluut 'not done' is om als jonge maker met repertoire aan de slag te gaan. Dat haast onbesproken gevoel ontdekte ik vooral door erover te spreken met allerhande mensen die in de theaterwereld actief zijn. De jonge makers geven bovendien zelf aan dat het beter staat om met een eigen tekst op de proppen te komen.

De oorzaak van deze tendens kan ik niet benoemen. Een vermoeden leidt ons naar de theaterrevolutie van de jaren tachtig, en de mogelijke inhoudelijke erfenis die de theateropleidingen van vandaag daarvan meedragen. Ik leg het even uit. In de theaterrevolutie⁴ rond en na 1980 bleek repertoiretheater niet meer aan de orde. Makers hadden nood aan vernieuwing, en die konden de klassiekers hen amper geven. Bijgevolg wierpen velen de traditionele manier van werken overboord en werd er gezocht naar nieuwe vormen waarin een theaterstuk kan resulteren. Er werd meer bewerkt, de acteur werd steeds meer auteur. Laten we stellen dat de meeste theateropleidingen minder (klassiek) repertoiremateriaal aanreiken, en de jonge maker er dus ook minder gebruik van maakt. Waarmee ik zeker niet alle opleidingen of docenten over dezelfde kam wil scheren, het is bovendien slechts een veronderstelling.

We veronderstellen dus dat het als jonge maker 'not done' is om met vanuit repertoire te vertrekken, en dat er een tendens bestaat dat deze beginners liever met eigen materiaal aan de slag gaan.

⁴ KEUPPENS, V., *Theater: toekomst gegarandeerd*. In: DILLEMANS, R., SCHRAMME, A., *Wegwijs Cultuur*. Leuven, Davidsfonds, 2005, p. 132-133.

2 Begrippen

2.1 Theater

Het Van Dale woordenboek geeft volgende definitie van theater:

“the·a·ter het; o -s 1 schouwburg 2 toneel, toneelspel; publieke vertoning van dans, mime, muziek enz. 3 bioscoop 4 komedie, aanstellerij”⁵

In dit werk focus ik op de tweede betekenis: ‘toneel, toneelspel’.

Het Vlaams Theater Instituut⁶ is het steunpunt van de podiumkunsten. Zij delen deze podiumkunsten op in drie grote categorieën: dans, muziektheater en theater. Met het laatste begrip in het rijtje, theater, bedoelt men voornamelijk teksttheater.

Geert Sels⁷ onderscheidt in zijn landschapsschets van het Vlaamse theater voor het VTi drie subgenres in het teksttheater: het reguliere aanbod, jeugd- en jongerentheater en figurentheater.

Als ik het verder in de tekst over theater heb, bedoel ik (tekst)theater zoals het VTi het omschrijft. Ik bakken theater ook verder af tot de professionele theaterkunsten in Vlaanderen.

2.2 Jonge makers

2.2.1 Maarten Soetes definitie van ‘jonge makers’

VTI-medewerker Maarten Soete levert ons alvast volgende, kleurrijke definitie: “Te bespeuren in, rond, naast of weggelopen uit: kunstopleiding, toonmoment, oefening, open atelier, initiatief voor de creatieve eerste keer, masterclass, garagebox, zolderkamer, opberghok. Valt op door eigenzinnige en frisse kijk op kunst en wereld. Is niet noodzakelijk op zoek naar iets nieuws, maar wil het gangbare wel radicaal in twijfel trekken. Een jonge maker tast de omgeving af en aan, laat heftige sporen na, haalt eens diep adem en beseft: de pot op, de fik erin. Bijt als het moet met duivels plezier in het zand. Houdt van recht door zee, behoeft geen fluwelen handschoenen maar verkiest een constructief gesprek boven een neersabelend oordeel zonder meer. Jonge makers worden te gepasten tijde aan het zonlicht en publiek blootgesteld, veelal binnen de veilige maar inspirerende en professionele muren van een festival, kunstencentrum of gezelschap.”⁸

⁵ Theater. *Internet*, 20 maart 2009.

(<http://www.vandale.nl/vandale/opzoeken/woordenboek/?zoekwoord=theater>)

⁶ Landschapsschets theater. *Internet*, 20 maart 2009.

(<http://www.vti.be/theater>)

⁷ Landschapsschets theater. *Internet*, 20 maart 2009.

(<http://www.vti.be/node/50>)

⁸ SOETE, M., Jonge maker. *Courant*, nr. 82, 2007, p.14.

2.2.2 fABULEUS en 'jonge makers'⁹

Binnen de 'jongprofessionelen' waarmee fABULEUS werkt, zijn er spelers, dansers en makers. Onze focus gaat uit naar de derde in rij: de makers. Dit zijn vaak recent afgestudeerde makers of mensen die uit de jongerenwerking van de organisatie doorstromen. Een meer concrete invulling van de relatie tussen fABULEUS en jonge makers is te lezen onder 3.3 'fABULEUS en jonge theatermakers'.

2.2.3 Jonge makers zijn beginnende makers

Sommigen¹⁰ suggereren de term 'beginnende maker', want 'jong' zou het aspect leeftijd te fel benadrukken. Een zestigjarige debutant is letterlijk geen jonge maker meer, maar wel beginnend. In mijn uiteenzetting bedoel ik met jonge makers: de pas-afgestudeerden, zij die net een eerste productie uitwerkten, de twintigers dus, relatief onervaren. Niet omdat ik de 65-plussers wil negeren, maar om de groep ergens af te bakenen.

2.3 Repertoire

In de discussie kwamen heel wat (mis)interpretaties van het begrip 'repertoire' aan bod. Tijd voor verheldering.

2.3.1 Wat verstaan we onder 'repertoire'?

In het Van Dale woordenboek treffen we volgende omschrijving van het begrip repertoire: "re-per-toi-re [repertwaar] het; o -s lijst van toneelstukken, liederen enz. ve toneelgezelschap, zanger enz."¹¹

Een voorbeeld ter verduidelijking: repertoire is hier 'het repertoire van Shakespeare' (een schrijver) of 'het repertoire van Ensemble Leporello' (een theatergezelschap/groep). In deze voorbeelden vinden we meteen al twee nuanceringen van het begrip. Het ene heeft te maken met de 'klassiekers' uit de theaterliteratuur en gaat dus over repertoireteksten (vb. Shakespeare). Het andere gaat gepaard met een bepaalde opvoeringsgeschiedenis en gaat dus over repertoiretheater (vb. Ensemble Leporello).

⁹ *Aanvraag voor een meerjarige subsidie voor het geheel van de werking, fABULEUS*. Leuven/Brussel, Vlaams Ministerie van Cultuur, Jeugd, Sport en Media: Kunsten en Erfgoed, z.j., p. 7-10. (formulier)

¹⁰ COUSSENS, E., Schiet op de jonge kunstenaar! Maken of kraken. De existentiële twijfels van jonge critici tegenover jonge makers. *Rekto:Verso*, 2004, p. 22.

¹¹ Repertoire. Internet, 21 maart 2009.

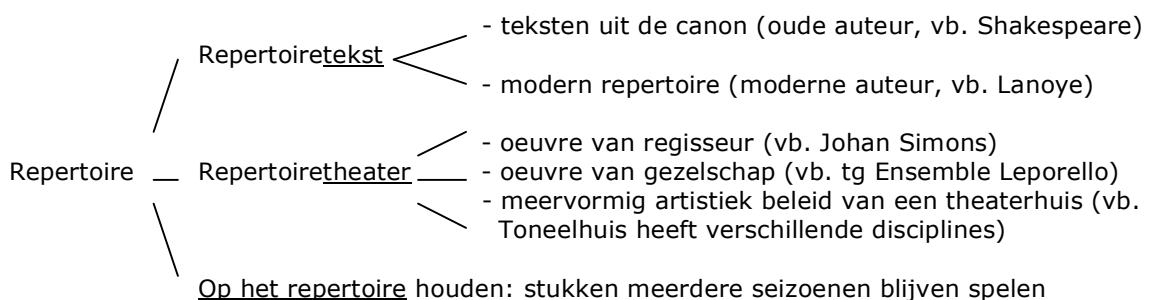
(<http://www.vandale.nl/vandale/opzoeken/woordenboek/?zoekwoord=repertoire>)

Jeroen Versteede geeft een gelijkaardige omschrijving van repertoire, maar ontleedt het 'repertoiretheater' waarover we het hierboven hadden: "Er zijn verschillende definities van de term 'repertoire' in gebruik. Vooreerst kan het woord slaan op de canon van belangrijke historische theaterstukken: het repertoire van Shakespeare, Euripides, Brecht en Pinter. Een andere betekenis is die van het oeuvre van een hedendaagse regisseur. En dan meestal dat deel van het oeuvre dat nog gespeeld of hernomen wordt: in de Amsterdamse Schouwburg kan je een groot deel van het repertoire van Ivo Van Hove bekijken, in Gent dat van Johan Simons. Ten derde kan repertoire ook duiden op een momentane dwarsdoorsnede van het meervormig artistiek beleid van een theatergezelschap: het repertoire van het Toneelhuis omvat onder meer hedendaagse dans van Sidi Larbi Cherkaoui, multimediaal theater van Guy Cassiers en locatietheater van Lotte Van den Berg en Benjamin Verdonck"¹². Even toelichten: oeuvre¹³ betekent 'verzameling van werken'.

Guy Cassiers stelt ongeveer dezelfde vertaling van het begrip voor, maar hecht ook duidelijk belang aan het moderne repertoire: "Repertoire is een woord dat vele ladingen dekt. Repertoire staat voor de verzameling van theaterteksten die als de canon worden beschouwd (de Griekse tragedies, Shakespeare, Molière, Racine, Schiller, Tsjechov, Ibsen, ...). Daarnaast wordt ook de uitdrukking 'modern repertoire' gebruikt waarmee verwezen wordt naar eigentijdse auteurs (Ayckbourn, Pinter, Norén,...)".¹⁴

Een derde betekenis is eveneens bij Cassiers terug te vinden: " 'Op het repertoire houden' betekent dan weer bepaalde voorstellingen gedurende meerdere seizoenen blijven spelen."¹⁵

Als we kort mogen samenvatten krijgt repertoire deze betekenissen:



¹² VERSTEELE, J., Repertoire. *Courant*, nr. 82, 2007, p. 21.

¹³ Oeuvre. *Internet*, 6 maart 2009.

(<http://nl.wikipedia.org/wiki/Oeuvre>)

¹⁴ CASSIERS, G., JANS, E., Who is afraid of William Shakespeare? Aanzetten voor een discussie over theater, repertoire en publiek. *Internet*, 21 maart 2009.

(http://www.toneelhuis.be/nieuws_detail.jsp?id=214&lang=nl)

¹⁵ Ibid

Een ander belangrijk woord valt al snel: 'canon'. Ik dook even in het Van Dale woordenboek en kon deze definitie spotten: "ca·non de; m -s 1 het geheel vd door de kerk erkende Bijbelboeken 2 hetgeen in brede kring wordt erkend 3 jaarlijks op te brengen bedrag, m.n. bij erfpacht 4 (muz) zangstuk waarbij elke partij op een ander ogenblik inzet".¹⁶

Ook hier lijkt de tweede betekenis het meest relevant voor deze uiteenzetting: 'hetgeen in brede kring wordt erkend'. Repertoire zou dus 'belangrijke historische of moderne theaterstukken die in brede kring worden erkend' betekenen.

Hildegard Devuyt illustreert het bovenstaande: "Repertoire is voor mij een vrij neutrale benaming van een verzameling bestaande (theater)teksten waar ik toegang toe heb, die bestaan als brochure (zoals de bijeengebonden kopieën voor de acteurs doorgaans genoemd worden) of die voorhanden zijn in een taal die ik kan lezen. Aangezien ook andere teksten tegenwoordig dienst doen als basis voor een voorstelling (romans, filosofische traktaten, noem het) is het repertoire eigenlijk een soort boekenkast van a tot z. Daarbinnen zit een deelverzameling die we de canon noemen. Die teksten zijn niet alleen gelezen, maar ook goedgekeurd. Het is wat je moet gelezen hebben om door te gaan voor een beschaafd mens. Het is de optelsom van verplichte literatuurlijsten op school, fondsen van uitgevers, literaire prijzen, vermelding in de media. Kortom: de canon is de uitkomst van allerlei bewerkingen op het repertoire en is allesbehalve neutraal."¹⁷

2.3.2 Geassocieerde begrippen uit de discussie

Enkele begrippen vielen me op in de discussie omtrent repertoire: 'groot ensemble', 'grote productie', 'publiekstoegankelijk', 'herkenbaar', 'bewerking', 'enscenering', 'interpretatie', 'actueel', 'hedendaags', 'oorspronkelijk', 'teksttheater', 'klassiek', 'nieuw repertoire', 'vernieuwing'. Ik pik deze op en hou ze in m'n achterhoofd.

2.3.3 Een poging tot definitie

Ik hou het graag kort en sober. Laten we stellen dat de definitie van repertoire in de context van theater zo klinkt: "(Tekst)materiaal dat de tijd overleeft". En daarmee is alles mogelijk!

¹⁶ Canon. *Internet*, 20 maart 2009.
(<http://www.vandale.nl/vandale/opzoeken/woordenboek/?zoekwoord=canon>)

¹⁷ DEVUYST, H., Een repertoire van gedeelde ervaringen. *Courant*, nr. 88, 2009, p. 28-30.

3 Schets van *fABULEUS*¹⁸

Over het reilen en zeilen van deze organisatie kan je boeken volpennen. We houden het hier echter kort en beperken ons tot de absolute essentie die je als lezer mee moet hebben om het plaatje te snappen. Ik verwijs graag naar bijlage 1, waar een uitgediepte versie terug te vinden is. Beschouw die bijlage vooral als een encyclopedie waarin je kan gaan opzoeken.

3.1 Identiteit van de organisatie: wat is en doet *fABULEUS*?

"*fABULEUS* profileert zich als een productiestructuur voor theater- en dansmakers, met een sterke focus op jonge mensen op het podium en in het publiek." Men kon het niet korter of krachtiger samenvatten. Wie zich tot in de details wil verdiepen in de identiteit van *fABULEUS* bladert best even door naar bijlage 1. Wel belangrijk om weten is dat we in dit werk enkel zullen focussen op het theater binnen de organisatie, en we dans dus achterwege laten.

3.2 Wat komt er allemaal kijken bij het maken van een theaterproductie van *fABULEUS*?

- ⌚ Productiestructuur (= *fABULEUS*)
- ⌚ Professioneel kader:
 - artistiek
 - zakelijk
 - logistiek
 - financieel
 - praktisch
 - infrastructureel

= regisseurs, choreografen, dramaturgen, kostuumontwerpers, spelcoaches, bewegingstrainers, productieleders, technici, lesgevers
- ⌚ Makers:
 - ervaren
 - jonge = jongprofessionelen
- ⌚ Spelers:
 - jongeren
 - jongprofessionelen
- ⌚ Creatie/productie:
 - Wat wil de maker overbrengen, bereiken, vertellen?
 - = bron, verhaal, inhoud, thema
 - (jeugd)roman (recent of klassiek), repertoirestuk of nieuw geschreven tekst, filosofische, religieuze of wetenschappelijke teksten, een film, muziekstuk, thematisch afgebakend onderzoek, ruimtelijk of bewegingsmatig concept, de mythologie van de eigen kindertijd

¹⁸ Aanvraag voor een meerjarige subsidie voor het geheel van de werking, *fABULEUS*. Leuven/Brussel, Vlaams Ministerie van Cultuur, Jeugd, Sport en Media: Kunsten en Erfgoed, z.j., p. 7-10. (formulier)

- Welke betekenisdragers hanteert de maker hiervoor?
= vorm, stijl, taal, theatercode
- Specifieke kenmerken *fABULEUS*producties
 - inhoud primeert op vorm
 - hedendaagsheid
 - inhoudelijk vaak verkenning van herkenbare jongerenthema's
 - ambitie of intentie is vaak een balans tussen herkenbaarheid en vervreemding creëren
 - sterke focus op jonge mensen op podium en in publiek, dit is geen doelstelling maar gevolg
- ⌚ Verkoop & spreiding:- groot aanbod school- en avondvoorstellingen
 - gerichte verkoop programmatoren van CC's, kunstencentra, festivals
 - lokaal, bovenlokaal, Vlaanderen, internationaal
- ⌚ Publiekswerking:
 - doel: publiek op een aangename manier te laten proeven van podiumkunsten
 - geen specifieke jongerendoelgroepenwerking, eerder gevolg dan uitgangspunt
 - aandacht voor publieksprofiel en presentatiecontext
 - onthaal: sfeer van feestelijke ontmoeting
 - ook aandacht voor mensen met beperkte kennis van het Nederlands
 - 'digitaliseringspubliekswerving'
 - publieksverjonging, -verbreding, -verdieping, -vergroting
 - jongeren als ambassadeurs van de kunsten
- ⌚ Kunsteducatie:
 - inleidingen en actieve workshops in de klas
 - nabesprekingen en lesmappen
 - interactieve digitale theater- en danseducatieve tool

3.3 *fABULEUS* en jonge theatermakers

Jonge makers kunnen bij *fABULEUS* terecht om hun eigen werk in de context van de organisatie te produceren. Het zijn beginnende theatermakers, pas afgestudeerden aan een artistieke opleiding of spelers die uit de jongerenwerking doorstromen. Vaak zijn het jonge acteurs die door de artistieke leiding van de organisatie gevraagd worden om iets te maken, in de veronderstelling dat dit de artistieke ontwikkeling van de persoon ten goede komt. De maker of jongprofessionele kan ook andere professionelen (spelers, makers,...) uitnodigen voor een samenwerking, zo kunnen er bijvoorbeeld tijdelijke collectieven ontstaan (die later eventueel verzelfstandigen). Elke maker krijgt omkadering in het artistieke proces in de vorm van een coach of mentor.

Ze kiezen het materiaal waarmee ze aan de slag gaan zelf, maar *fABULEUS* wil hen in de toekomst uitdagen om ook voor repertoire te kiezen, een bron die vandaag de dag voor jonge makers minder evident is. De makers zijn eveneens vrij om te maken voor het publiek dat ze willen, maar *fABULEUS* wil hen toch de vraag stellen om iets te

produceren voor kinderen of jongeren. De organisatie probeert een optimale doorstroming en spreiding te optimaliseren door naast programmatoren uit cultuurcentra, ook artistieke verantwoordelijken van festivals, werkplaatsen en kunstencentra (die graag werk van jonge makers presenteren en daar ook een publiek voor hebben), aan te spreken. *fABULEUS* biedt zowel interne (de maker kan aan de slag met een uitgebreide groep jongeren) als externe (naar andere werkplaatsen, kunstencentra en andere gezelschappen) doorstroommogelijkheden.

3.4 Het repertoireproductieverleden van *fABULEUS*

fABULEUS maakt van 1995 tot 2011 zo'n vijfendertig theaterproducties. Een vijftal daarvan zijn echte teksttheaterklassiekers, welke we beschouwen als het klassieke repertoire. De overige dertig zijn ongeveer evenwichtig verdeeld in bewerkingen van bestaande romans/verhalen en nieuwgeschreven teksten. Wat opvalt is dat de meeste van de stukken gebaseerd zijn op alom gekende verhalen, situaties, personen (met bepaalde eigenschappen), iconen, thematieken. Hier klinken, naar mijn mening, woorden die we eerder al tegenkwamen, namelijk die van Hildegard Devuyt: "Aangezien ook andere teksten tegenwoordig dienst doen als basis voor een voorstelling (romans, filosofische traktaten, noem het) is het repertoire eigenlijk een soort boekenkast van a tot z. Daarbinnen zit een deelverzameling die we de canon noemen. Die teksten zijn niet alleen gelezen, maar ook goedgekeurd. Het is wat je moet gelezen hebben om door te gaan voor een beschaafd mens. Het is de optelsom van verplichte literatuurlijsten op school, fondsen van uitgevers, literaire prijzen, vermelding in de media." ¹⁹

Enkele zaken vallen op in de geschiedenis van de theaterproducties bij *fABULEUS*. Zo gaan de voorstellingen inhoudelijk vaak over een confrontatie van werelden (van personen, in tijd, van thematieken,...) Ook opmerkelijk is dat tekst, beweging, ritme en muziek hand in hand gaan, de vorm of code is divers. Bij tekstbewerkingen of ensceneringen is de inbreng van de spelers groot: regisseur en acteurs zoeken samen. Losstaand van de diverse bronnen waarop de producties zijn gebaseerd, gaat het vaak om thematieken van jonge mensen. Als het stuk wordt gespeeld op basis van een nieuwgeschreven tekst, wordt deze afgestemd op de spelers tijdens het repetitieproces. De nadruk ligt steeds op het artistieke, theater maken en spelen is hier geen alternatieve vrijetijdsbesteding. *fABULEUS* durft ook teksttheater te brengen zonder er 'hippe' toegevingen aan te doen. Daarnaast wordt er vaak geflirt met de grens tussen theater en realiteit. En erg belangrijk: men merkt dat precies de jonge makers vaak vertrokken vanuit een nieuwe tekst of concept.

¹⁹ DEVUYST, H., Een repertoire van gedeelde ervaringen. *Courant*, nr. 88, 2009, p. 28-30.

4 Waarom aan de slag met repertoire?

Aan de hand van begrippen die in de huidige discussie omtrent repertoire opduiken (zie 2.3.2) en de verschillende aspecten die komen kijken bij het maken van een theatervoorstelling voor *fABULEUS* (zie 3.2), stelde ik vragen op, die je tevens in bijlage 2 vindt. Met deze vragen trok ik naar enkele theatermakers. Mijn voorkeur ging hierbij uit naar makers die reeds met repertoiremateriaal aan de slag gingen, noem hen gerust de 'repertoirebelievers'. We zullen enkel die kant van het verhaal bekijken, en laten de 'non-believers' dus achterwege. Een tweede selectievoorwaarde was dat de makers een link hadden met jongeren. Dat kon zich zowel vertalen in 'maken voor jong publiek' als 'maken met jonge spelers', dit vanwege de jongerencontext van *fABULEUS*. Ik besloot zowel ervaren als jonge makers te interviewen. Inne Goris²⁰, Mieja Hollevoet²¹, Peter Seynaeve²² en Jo Roets²³ beschouw ik als de ervaren makers. Jonge makers van dienst zijn Carl von Winkelmann²⁴, Freek Mariën²⁵, Soetkin Vervaeke²⁶, Sam Wauters en Floris Schillebeeckx²⁷, ook interessant is dat ze afkomstig zijn uit verschillende theateropleidingen. (Ik zal de makers meestal citeren en hun volledige naam weergeven, dus geef ik voetnoten op deze bladzijde weer en laat ik ze daarna achterwege.)

Deze jonge en ervaren makers zitten in verschillende stadia van artistieke ontwikkeling. Ik confronteerde hen met onderwerpen waar ze soms al veel over hadden nagedacht, met andere werden ze pas voor 't eerst -naar aanleiding van mijn vragen- in aanraking gebracht. Dit leidde soms tot ongenueanceerde uitspraken, waardoor het af en toe lijkt dat de makers elkaar tegenspreken. Bijvoorbeeld: de ene gebruikt een repertoireverhaal enkel en alleen als opstap om zelf een voorstelling te maken, door er bijvoorbeeld slechts een thema of idee uit te pikken. De andere blijft trouw aan de klassieker door het oorspronkelijke verhaal te vertellen en slechts enkele tekstwijzigingen door te voeren. Toch wijzen hun neuzen allemaal éénzelfde richting uit als het om die ene finale mening gaat: "Repertoire is ècht wel interessant!".

We zullen eerst kennismaken met de makers, hun opvatting van het begrip repertoire en hun persoonlijke oeuvre: met welk repertoire gingen ze reeds aan de slag? Daarna bekijken we hoe ze daarbij tewerk gaan. De makers geven vervolgens aan welke eigenschappen of kenmerken een repertoirestuk moet hebben om ermee aan de slag

²⁰ GORIS, I., *Mondelinge mededeling*. Interview, 20 mei 2009.

²¹ HOLLEVOET, M., *Mondelinge mededeling*. Interview, 29 mei 2009.

²² SEYNAEVE, P., *Mondelinge mededeling*. Interview, 19 mei 2009.

²³ ROETS, J., *Mondelinge mededeling*. Interview, 11 mei 2009.

²⁴ VON WINKELMANN, C., *Mondelinge mededeling*. Interview, 13 mei 2009.

²⁵ MARIËN, F., *Mondelinge mededeling*. Interview, 13 mei 2009.

²⁶ VERVAET, S., *Mondelinge mededeling*. Interview, 26 mei 2009.

²⁷ WAUTERS, S., SCHILLEBEECKX, F., *Mondelinge mededeling*. Interview, 19 mei 2009.

te gaan. We bekijken hoe repertoire zich verhoudt tot jongeren, in welke mate repertoire toegankelijk is voor het publiek, en of een herkenbare titel daar kan toe bijdragen. Ook onderzoeken we de maatschappelijke relevantie en actualiteit van repertoire. Repertoire wordt vaak geassocieerd met iets herkenbaars, maar kan het ook vervreemdend zijn? We bestuderen het even, om daarna over te gaan naar de vraag of repertoire zich tot elke vorm, stijl of code kan verlenen. Heeft repertoire veel potentieel om educatief te zijn, en heeft het omkadering nodig? We gaan daar even dieper in op het gegeven van de publiekswerking. Wat zijn de programmatiekansen van repertoire, en hoe zit dat in het buitenland? Makers geven vervolgens hun struikelblokken en aandachtspunten mee. Als afsluiter halen we nog enkele algemene troeven aan, met daarbovenop de absolute musts waarom een jonge maker met repertoire aan de slag moet.

4.1 Wat verstaan de makers onder het begrip repertoire?

Zowel de jonge als de ervaren makers hanteren een helder begrip van repertoire. Jo Roets heeft het over klassieke teksten, 'tekstmateriaal dat de tijd overleeft', dat na vele tientallen of honderden jaren zelfs nog waarde blijkt te hebben en waaraan je je nog altijd kan inspireren. Carl von Winckelmann ziet repertoire als 'het spelen van bestaande teksten'. Bij jonge maker Freek Mariën draait het vooral om 'teksten die tot een bepaald geheugen behoren en die tijdloos zijn, waardoor ze gespeeld kunnen blijven worden'. Peter Seynaeve heeft het over 'veel gespeelde toneelteksten' en het 'herbeleven' ervan. Hij stelt zich daarbij meteen de vraag of een roman dan ook repertoire is, en besluit dat het begrip best ingewikkeld is. Inne Goris zit met dezelfde twijfel, en ontleedt het begrip aan de hand van haar eigen werk. Voor haar zijn het dan vooral 'de klassiekers uit de theaterliteratuur', maar voegt -net als Seynaeve- toe dat ook andere literatuur (boeken, romans) vaak gebruikt en bewerkt worden. Ze vermeldt hierbij dat het in de discussie voornamelijk gaat over 'het opnieuw brengen van reeds bestaande teksten', maar merkt dat ze zich -in haar manier van theater maken- nooit aan de tekst houdt. In haar geval is een repertoirestuk een opstap om iets nieuws te maken. Voor Mieja Hollevoet is repertoire 'elke tekst die al langer dan tien jaar bestaat', zelf heeft ze een voorliefde voor stukken die er al heel lang zijn en die hun diensten al bewezen hebben.

Soetkin Vervaet geeft meteen concrete voorbeelden van repertoirestukken: zij beschouwt de stukken van de oude Grieken (Euripides,...) , Shakespeare (*Romeo & Julia*, *Hamlet*,...) en de bewerkingen ervan. Ze illustreert: "Een *Oedipus* in de versie van Claus is nog altijd repertoire, dus het hoeft niet per sé de originele tekst te zijn". Ze titelt hen als 'dingen die al heel lang bestaan, een beetje vergelijkbaar met

klassieke muziek, iets dat blijft meegaan'. Ze voegt daaraan toe dat het iets is waar je als acteur, muzikant, maker per definitie mee te maken hebt, omdat het de grondlaag, de basis is waarvan je vertrekt. Veel (nieuwe) teksten, bewerkingen zijn volgens haar immers geschreven op basis van de thema's of structuur van die stukken. Floris Schillebeeckx en Sam Wauters maken eveneens de link met muziek: "Repertoire is kunstgeschiedenis. Als je het naar muziek trekt is dat bijvoorbeeld het feit dat je Brel, Cohen, Dylan,... kent. Dat is gewoon goed om weten omdat je dan weet hoe een song in elkaar zit. En met toneelstukken is dat niet anders. Dat je weet dat een stuk vroeger bestond uit bedrijven, en dan personages tegen mekaar worden uitgespeeld. Dus de wortels van een cultuur kennen is wel belangrijk, maar je mag ze niet als maatstaf nemen voor wat je nu maakt."

Ook opmerkelijk is dat de makers de tweede opvatting van het begrip niet over het hoofd zien: 'stukken die op het repertoire van een maker, gezelschap, een huis' staan. Jo Roets noemt dit de 'functionele' betekenis van repertoire: stukken die in stand worden gehouden, die langer dan één seizoen spelen, en waar vraag naar is. Iemand die dingen maakt kan beslissen om die te blijven spelen of herhalen, zegt Carl von Winckelmann. Peter Seynaeve benadrukt de duur van de speelperiode van een stuk: voorstellingen die lang spelen of verschillende jaren blijven spelen.

In geen geval wordt repertoire gelinkt aan grote ensembles, grote producties of naambekendheid van acteurs. Freek Mariën benadrukt dat repertoire vaak wordt verward met een bepaalde stijl van acteren en het maken van een stuk voor een groot publiek, terwijl het daar niet mee moet samenhangen. Hij illustreert het met een eigen voorbeeld: "Als ik de originele tekst van *Othello* had genomen zou ik niks gemaakt hebben waar een groot publiek zou op afkomen." Bekende acteurs mogen natuurlijk op de scène, maar het mag geen voorwaarde zijn voor het spelen van een repertoirestuk. Floris Schillebeeckx noemt dit verlangen naar deze interpretatie van repertoire een illusie: het streven naar traditionele opvoeringen van de klassieker is niets meer dan een museumperformance. "Het is goed om aan cultuurbehoud te doen door het patrimonium te bewaren, maar dat is iets anders voor een schilderij of een standbeeld dan voor theater. Theater leeft op het podium door er iets mee te doen. Wat Tsjechov toen was en gemaakt heeft moet je vertalen."

4.2 Met welke repertoirestukken gingen/gaan deze makers aan de slag?

Bij de jonge makers zijn de klassiekers van Shakespeare geliefd. Freek Mariën bewerkte *Othello*, Soetkin Vervaeet blies *Romeo & Julia* nieuw leven in. Het is ook opvallend dat deze 'theatergeschiedenis-schijver' vaak in één adem genoemd wordt bij het opsommen van de theaterklassiekers 'du monde'. Maar ook de oude Grieken behoren tot die veelgenoemde categorie: Floris Schillebeeckx en Sam Wauters vertrokken vanuit de *Bachanten*, Soetkin Vervaeet vanuit *Oedipus* en *Ifigeneia* (in de versie van Pauline Mol) van Euripides. Beginnend maker Carl von Winckelmann gaat voor z'n eerste productie aan de slag met een minder bekend en vanzelfsprekend stuk: *Kasimir en Karoline* van Ödön von Horváth. Ook romans zijn populair, Schillebeeckx' en Wauters' voorstelling *Krabat* is gebaseerd op het boek *De meester van de zwarte molen* van Otfried Preußler, op zich afgeleid van het Krabatverhaal, dat op zijn beurt afgeleid is van een oerverhaal. Ze maakten ook *Kassandra*, naar het boek van Christa Wolf. Verder ging Sam Wauters ook nog aan de slag met een repertoire-icoon als Brel.

De ervaren makers hebben, logischerwijs, al heel wat meer repertoirestukken als bron op hun lijstje staan. Opvallend is dat dit bronmateriaal erg divers is, en dat ook romans, boeken of literatuur vaak een uitvalsbasis zijn. Zo komt Euripides terug bij Inne Goris' bewerking van *Medea*. Ook Shakespeares verhalen zijn bijzonder geliefd, Peter Seynaeve nam zijn *As you like it* onder de loep en Jo Roets herwerkte *MacBeth* en *De twaalfde nacht*. Mieja Hollevoet is absolute fan en ensceeneerde reeds *Richard III*, *Romeo & Juliet*, *Hamlet* en *Titus Andronicus*. Roets deed eveneens beroep op Bart Moeyaerts versie van *King Lear*, naar Shakespeare. Diezelfde Moeyaert maakte voor Goris' *Drie Zusters* een bewerking van Tsjechovs klassieker. Jo Roets interesse voor toneelschrijver Rostand uit zich in bewerkingen als *Napolejong*, *Cyrano* en *Cantecleir*. Ook Dostojevski weet Roets te boeien en hieruit vloeien *De Karamazovs* en *De idioot*. Enkele 'oerverhalen' zoals de Graallegende en het Arthurverhaal versmelten in *Arthur*. Ook opera komt aan bod, zoals bij *Blauwbaard* van Mieja Hollevoet. Verder zijn de sprookjesverhalen als *Assepoester* en *Belle en het Beest* helemaal Hollevoets dada, ook Inne Goris is sprookjesfan.

Ook romans zijn voor veel makers een vertrekpunt. Zo ging Inne Goris aan de slag met Jane Austens *Pride & Prejudice* en *La petite fille qui aimait trop les allumettes* van Gaétan Soucy. Ook Peter Seynaeve vormde *De Cementen Tuin* van Ian McEwan om tot een theatervoorstelling. John Steinbecks roman was de bron van inspiratie voor Jo Roets' *Van muizen en mensen*.

Muziekrepertoire is ook steeds vaker de vertrekbasis voor theatermakers. Inne Goris baseerde zich op de muziek van Schubert om *De Dood en het Meisje/Het Meisje* te maken. Jo Roets vond zijn inspiratie voor *Floris en Blancefloer* in de Sefardische (Spaans-Joodse) liedcultuur, en ook *Arthur* had invloeden uit de Keltische muziektraditie.

4.3 Hoe gaan makers tewerk met repertoire?

4.3.1 Ervaren makers

De (lees)ervaring

Voor de meeste makers vertrekt het maakproces bij het lezen van de bron, vaak een (bewerking van) een theaterklassieker of roman. Jo Roets vertrekt uitsluitend vanuit materiaal dat hem bezighoudt of passioneert. "Als de leeservaring me een soort van gloed bezorgt, dan weet ik dat het goed zit. Als het zo'n boek is waarvan je denkt : nu zou ik het liefst van al op reis gaan en pas terugkomen als die uit is, en dat niemand me kan storen, dat ik m'n eigen ritme kan volgen. Als ik dat voel bij een boek, dan denk ik dat ik er iets mee kan doen. Dat vind ik een noodzakelijk vuur om door te geven."

Peter Seynaeve wil dat een verhaal hem inspireert of triggert.

Inne Goris geeft toe dat ze niet zo'n theatertekstlezer is: "Ik heb daar heel veel moeite mee, omdat ik het gevoel heb als maker: alles is al beslist voor mij, zo'n tekst ligt helemaal vast, en ik voel dat vaak aan als een gigantische beperking. Daarom dat ik nooit een bestaande tekst heb gebracht zoals ik hem heb gelezen." Ze kiest ervoor om het verhaal met de hele (acteurs)groep door te lezen, de oudste jongeren lezen bijvoorbeeld ook de oorspronkelijke versie van Euripides' *Medea*.

De (verhaal)analyse

Daarna gaat de maker over tot het ontleden van het stuk. Roets vraagt zichzelf eerst en vooral af: "Wat wil ik ermee vertellen, wat is daar fascinerend aan?" Dat soort persoonlijke affiniteit probeert hij dan te verklaren of te definiëren.

Voor Inne Goris is het stuk slechts een opstap naar haar bewerking of uiteindelijke voorstelling. Ze zoekt naar een specifieke ingang in het stuk. Ze vertelt erbij dat die nieuwe ingang om het verhaal te vertellen vaak een direct gevolg is van de keuze van je acteurs: "Als je voor jongeren kiest ben je zowiezo al verplicht om het stuk op de rooster te leggen en een ingang voor hen te vinden".

Sommige makers hebben niet de bedoeling of behoefte om het hele verhaal na te vertellen in het stuk. Zo schiet er bij Seynaeves *As You Like It* niet veel over van het oorspronkelijke stuk, behalve het idee. "Bij *Cement* was er een moment in het verhaal dat de kinderen met het lijk opgescheept zitten dat me intrigeerde. Maar ik was er niet in geïnteresseerd om het boek, het hele verhaal vanaf dat beginpunt te vertellen. Dus vanaf dat punt ben ik beginnen schrijven." Ook Inne Goris had die ervaring bij *Medea*: "Je voelt tijdens het werken dat het verhaal van de kindermoord -hoe moeder zich tegen haar eigen kinderen keert- het grote moment is dat we op de scène moeten pakken, dat dat iets is dat moet verteld worden. Op basis van improvisaties komt er uit het oorspronkelijke Medeaverhaal het verhaal van een moord uit, dus we hebben het klassieke stuk op die manier naar onze fantasie en hand gezet".

Ook de materie kan genoeg zijn om uit te vertrekken. Peter Seynaeve schetst hoe hij tewerk ging met een bepaald ander aspect van het stuk, los van het verhaal. "Het verhaal van *As You Like It* interesseerde me niet, wat me wel interesseerde is dat het oorspronkelijke verhaal gespeeld werd door jongens, omdat meisjes toen nog geen toneel mochten spelen."

Daarnaast kan ook een bepaalde thematiek die vervat zit in een stuk een maker over de streep trekken om ermee aan de slag te gaan. Voor Jo Roets spreken vooral de growing-up story's, de confrontatie met levensvragen in de meeste repertoirestukken hem aan. Ook Inne Goris stootte op deze thematiek, bij de bewerking van *Medea* ontdekte ze dat de centrale vraag voor haar was: "Hoe is het als kind om op te groeien in een gezin waar niet alles juist zit, of om mee te maken dat juist de twee mensen die je het meest zou moeten vertrouwen zich tegen je keren, en wat dat met jezelf doet, met je geloof in liefde en dergelijke". Peter Seynaeve wou met zijn *As You Like It* vooral een voorstelling maken over de liefde, en dan vooral als een pleidooi over de liefde in al zijn mogelijke vormen: tussen jongen en meisje, meisje en meisje, jongen en jongen.

Aan de slag: werken aan een bewerking

Hier vallen de woorden: eindeloos herlezen, samenvatten, scènes uithalen, puzzelen. Roets beschrijft deze puzzel als een combinatie van: "Wat vind ik interessant aan het stuk, wat ga ik overhouden, wat snij ik weg?". Hij merkt op dat theater het je in die zin gemakkelijk maakt: "Je wordt onrechtstreeks gedwongen om concrete vragen beantwoorden: met hoeveel acteurs ga je werken, wat ga je precies doen, waar ga je dat doen, ga je werken met eenheid in plaats en tijd, ga je werken met een deel van dat boek of juist proberen om het boek in zijn veelheid te omvatten? De theaterbewerking roept ook zelf heel veel vragen op en dat vind ik zelf heel dankbaar,

omdat ik in die concrete invalshoek op die vragen een antwoord kan geven. Door die vragen te beantwoorden kom je steeds dichterbij de essentie van de bewerking. Je gaat je verhaal concreet maken, nadenken hoe je ermee gaat werken.”

Mieja Hollevoet verkiest ‘de aanpak van herschikken en herschrijven’. “Ik herschrijf met alle versies open op tafel liggend.”

Schrappen is een populair (werk)woord bij de makers. Zo schraptte Peter Seynaeve bijna het hele verhaal van *As You Like It*, tot hij enkel een kader overhield om zijn acteurs wat te laten vertellen over de liefde.

Ensceneren

Inne Goris werkt graag met improvisaties. Het (tekst)materiaal wordt op die manier onderzocht, en zo ontstaat er uiteindelijk een nieuw stuk met overduidelijke referenties naar het bestaande verhaal.

Mieja Hollevoet is quasi het hele maakproces bezig met ensceneren. “Op het moment dat ik begin te bewerken ben ik eigenlijk al aan het ensceneren. Maar niet in de strikte zin van het woord. [...] In mijn hoofd is er een enscenering, maar tijdens het repetitieproces laat ik die totaal los. Wat ik doe is een kader op tafel leggen, een interpretatie, zonder mee te delen hoe ik het dan in mijn hoofd zie. Ik geef wel een decor of dergelijke aan mijn acteurs, maar ik zeg niet tegen hen: ‘Nu moet je dat zo en zo spelen’. Daar blijf ik met mijn handen af, dat is voor hen. Meestal werken we dan een week of twee en sturen we nog bij. Dan zoeken we samen uit wat klopt en wat niet, wat helder is of niet, wat we nog moeten verschuiven.”

4.3.2 Jonge makers

De (lees)ervaring

Ook hier komt de vraag terug: ‘Wat kan je inspireren?’ Herkenning in het lezen van een verhaal leidt vaak tot het kiezen ervan. Carl von Winkermann verwoordt het zo: “Ik lees zowiezo veel, en dan kom je op een bepaald moment iets tegen waarin je dingen herkent, en dat wel klopt qua wereldbeeld, of qua gevoel. Iets dat je herkent, waarin je je in herkent. Zoals je op de radio een liedje hoort dat voor jou echt perfect klopt, dat voor jou iets vertelt.” Naast het lezen komt ook duidelijk het luisteren terug: jonge makers maken gebruik van de vele invloeden of inspiratiebronnen waar ze in kunnen graven, zoals muziek beluisteren.

Soetkin Vervaet leest de tekst tot ze hem bijna vanbuiten kent. Lezen als steeds wederkerende cyclus die een maker doorloopt als hij met een verhaal aan de slag gaat.

De (verhaal)analyse

Het maken van een vertaling naar een eigen, persoonlijke betekenis komt, net zoals bij de ervaren makers, overduidelijk aan bod.

Voor Soetkin Vervaet is het erg belangrijk om de structuur van een verhaal te snappen, zodat ze nauwkeurig kan gaan analyseren: "Ik maak kleurrijke schema's van wat er gebeurt, welke personages er zich bewegen, welke lijn ze maken door het stuk. Ik heb dat nodig want de klassieke droge dramaturgie ligt me niet zo. Ik merk ook dat hoe meer ik de tekst analyseer, hoe meer ik begin te vinden, en hoe gelaagder personages worden. Het snappen van die personages keert ook terug bij Carl von Winkelman: "Je denkt na over personages, je vraagt je af: snap ik die mensen, waarom wel, waarom niet."

Soetkin Vervaet stelt zichzelf daarbij als allereerste vraag: "Waarover gaat dat eigenlijk?" Meestal haalt ze er een gevoel, thema of een basis, rode draad uit die voor haar het centrale onderwerp van het stuk is. Voor *Romeo en Julia* was dat 'verlangen'. Twee mensen die naar elkaar verlangen en niet bij elkaar kunnen zijn. En daarbij komend over het destructieve effect als je te ver in dat verlangen gaat. Floris Spillebeeckx en Sam Wauters illustreren het met muziek: "Als je Amsterdam van Brel beluistert, dan ga je nadenken: wat maakt dit nummer zo ongelooflijk, en waaraan ligt dat?"

Het woord 'wereld' duikt op als Carl von Winkelman het heeft over zijn manier van werken. "Dan denk je na over de wereld waarin het stuk zich begeeft, en doe je een vergelijking met het eigen wereldbeeld." Floris Schillebeeckx en Sam Wauters stellen zich eveneens die vraag: "Wat was dat toen, en wat kan dat nu zijn of betekenen?"

Het maken van associaties is ook een specifieke methode die jonge makers hanteren. Soetkin Vervaet associeert: ze haalt er allerlei kleuren, beelden, herinneringen bij, wat de tekst meteen een stuk persoonlijker maakt. En dit persoonlijke is voor haar hoogst noodzakelijk: als een tekst puur tekst blijft en geen betrekking heeft op de acteurs, werkt het niet. Daarbij merkt ze wel op dat wat voor haar logische associaties zijn, niet per sé die van haar acteurs zijn. Ze hecht belang aan een kruisbestuiving tussen beide actoren. Ook Carl werkt graag met associatie: "Je denkt aan associaties die je

met die tekst hebt. Je schrijft die dingen op, en dat gist wat in je hoofd. Ik zoek er dingen over op. Dat is eigenlijk de voorbereiding die zich helemaal herhaalt.”

Aan de slag: werken aan een bewerking

Praten met anderen kan voor sommige makers een hulp zijn. Soetkin Vervaet verscherpt bijvoorbeeld haar blik op de personages door erover te praten met de acteurs en andere makers, door andere visies toe te voegen.

Als de tekst waarop de maker zich baseert in een andere taal geschreven staat, is vertalen aan de orde. Carl von Winkelman vermoedt dat je bij het vertalen an sich erg veel ontdekt over het stuk. Je graaft er zo immers dieper in.

Schrappen blijkt ook hier een essentieel element bij het insceneren van een stuk. Freek Mariën merkte in zijn eerste makerservaring al dat dit hoogstnodig is. “Toen had ik mijn lange *Othello*. En dan ben ik dat blijven herschrijven om de zoveel tijd. En schrapte ik ook, dan vond ik sommige stukken te puberaal.”

Wat nog opvalt zijn de verschillende manieren van werken bij eenzelfde jonge maker. De ene keer houdt hij de structuur van een stuk over, de andere keer enkel de thematiek en gooit hij de structuur zelfs overhoop. Jonge makers zijn misschien, meer nog dan de ervaren, nog op zoek naar een aanpak die hen het meest matcht.

Ensceneren

Improvisatie blijkt ook hier aanwezig te zijn. Soetkin Vervaet laat haar acteurs improviseren vanuit het verhaal en de thema's, en tracht zo de thema's te destilleren. Sommige makers vertrekken vanuit zinnen, zoals Soetkin Vervaet. “Ik geef de acteurs zinnen uit de toneeltekst zodat ze van daaruit bewegingslijnen (solos, duetten, groepsdingen) kunnen ontwikkelen, want ik vertrek heel hard vanuit beweging. De tekst in je lijf laten komen, daar komt het uiteindelijk op neer, en daar komt veel uit voort. Na verloop van tijd zie je echt spontaan scènes uit het stuk ontstaan, omdat het stuk begint te zakken.” [...] Uit het hoopje geïmproviseerde materiaal moet dan uiteindelijk een selectie gemaakt worden: wat houden we erin, en wat gooien we eruit?” Ze ziet het als brokstukken, flashes uit het stuk die naast elkaar worden gelegd en zo gepuzzeld worden dat het verhaal kan kloppen. “Want”, merkt ze op, “we gaan ver van de originele tekst, maar de structuur en de boodschap blijft wel.”

Freek Mariën had een soortgelijke ervaring: “We hebben de originele tekst gelezen en steeds gezegd waar de scène over gaat, maar zonder dat concreet in te vullen.

Bijvoorbeeld: het gaat over kritiek van de kerk, maar we gaan niet zeggen wie wat zegt om kritiek te hebben tegen de kerk. En dan hebben we daar scènes rond gemaakt, en die later uitgeschreven. Dus daar hebben we vooral de structuur overgenomen."

4.4 Eigenschappen of kenmerken waaraan een repertoirestuk moet voldoen om ermee aan de slag te gaan

⌚ Het moet fascineren

"Het moet mij aanspreken, me vasthouden", zegt Soetkin Vervaet. "Ik voel intuïtief: ik moet daar iets mee doen." Ook Sam Wauters en Floris Schillebeeckx handelen vanuit een soort buikgevoel: "Je moet er allereerst gevoelsmatig iets mee hebben."

⌚ Je moet kunnen geloven in het verhaal

Freek Mariën gelooft vooral in de kracht van een repertoireverhaal. "De kracht van verhalen en dat die daarom niet minder echt zijn dan de werkelijkheid. Vooral het verhaal spreekt me aan, en het kunnen en willen geloven in verhalen."

⌚ Een moment in het verhaal moet fascineren

"Bij *Medea* was het vooral het feit dat de moeder zich tegen haar eigen kinderen keert me blijven fascineren", zegt Inne Goris. Ook Peter Seynaeve kan zo'n voorbeeld aanhalen: "Wat me bij *As You Like It* echt getriggerd heeft is de epiloog: iemand die eigenlijk uit het stuk stapt en zegt: 'Ik wil dat je elkaar graag ziet'. Daardoor ben ik het hele stuk beginnen (her)lezen."

⌚ De tekst moet mogelijkheden hebben

"Bij zelfgeschreven teksten vind ik dat vaak de beperking: je hebt minder mogelijkheden om er iets mee te doen", meent Soetkin Vervaet.

⌚ Het stuk moet iets vertellen wat ik wil vertellen

Voor Carl von Winkelman is dit de voornaamste reden waarom hij een stuk kiest: het moet iets vertellen dat hij wil vertellen.

⌚ Er moet een mogelijkheid zijn tot contrastvorming

"Donker-licht, tragi-komisch, lelijk-mooi, drama-lichtheid, omdat alle extremen dicht bij elkaar liggen. Maar door met extremen te werken krijg je natuurlijke spanning", meent Mieja Hollevoet.

- ⌚ Het stuk moet verhoudingspatronen bevatten

Mieja Hollevoet beschrijft het zo: "Ik bewerk de tekst dan ook zo dat die verhoudingen blootgelegd worden op de manier waarop ze binnen een gezinsgegeven begrepen kunnen worden. Kinderen kunnen die verhoudingen dan binnenhalen, omdat ze die herkennen van binnen hun eigen gezinssituatie. Of dat nu gaat over het ideale gezin, het gebroken gezin, de relatie broer-zus, hoe verhoud ik mij tot mijn moeder, waarom slaat mijn vader mijn moeder, dat soort dingen. Waarom kussen ze, waarom zien ze elkaar graag en dergelijke, ze worden daarmee geconfronteerd. Eigenlijk zijn die kinderen daar niet mee bezig, maar kunnen ze dat wel in een andere vorm herkennen. En daarom heb ik zowel graag de kinderen als de ouders erbij in het publiek, omdat ze dan beiden met hun eigen vragen buitenkomen, en dat ze elkaar daar dan mee kunnen confronteren. Een kind interpreteert ook anders als zijn ouders, en die spanning vind ik ook heel interessant."

4.5 Repertoire en jongeren

4.5.1 Wat kan repertoire betekenen voor een jong publiek?

- ⌚ Repertoire heeft een aanknopingspunt

Inne Goris spreekt graag over aanknopingspunten. "Ik denk dat je in elk stuk een aanknopingspunt vindt met de jongeren van vandaag. Ik heb bijvoorbeeld met jongeren in Genk gewerkt, en daar was iemand die nog nooit van Shakespeare had gehoord. We zijn met zijn werk aan de slag gegaan en daar is dan een stuk over liefde uitgekomen, een thema dat in veel van Shakespeares stukken terugkomt. [...] In elk basismateriaal kan een ingang voor jongeren gevonden worden."

- ⌚ Repertoire raakt een diepere laag

"Als ik na de voorstelling met jongeren uit het publiek spreek", zegt Soetkin Vervaet, "merk je dat het verhaal en de beelden heel hard op de emotie werken. Heel anders dan bij dertigers of vijftigers. Het raakt een diepere laag, alsof ze iets zien dat sterker is dan alledaagse beelden waarmee ze geconfronteerd worden. Dat het toch wel een soort van kern raakt. Er waren veel mensen geëmotioneerd, zeiden dat ze hadden gehuild. Blijkbaar appelleert dat toch wel aan iets diepers dan 'ik vind dat mooi'. En ik denk dat de herkenbaarheid daar veel mee te maken heeft."

- ⌚ Repertoire is veel toegankelijker dan jongeren denken

Jo Roets spreekt vanuit eigen ervaring: "Als ik als jongere het woord Shakespeare hoorde dacht ik dat het ongelooflijk moeilijk en ontoegankelijk en de ver-van-mijn-bed-show was. Toen ik naar de toneelacademie van Maastricht ben gegaan, heb ik

daar pas de grote stukken ontdekt: *Romeo en Julia*, *MacBeth*, *King Lear*, ... Ik herinner me dat ik de eerste keer *Macbeth* las en dacht: 'Maar dat is eigenlijk gewoon een goed verhaaltje'. Dat is een rechtlijnig, schoon geschreven, goed verhaal. Heel toegankelijk! En ik werd daar helemaal euforisch van, en dat heeft me tot vandaag goesting gegeven om dat duidelijk te maken aan jongeren. Dat het zogenaamde repertoire helemaal niet zo ontoegankelijk is als dat we soms denken, dat het ook gaat over mensen van vlees en bloed, en niet verzuipt in een moeras van ontoegankelijke begrippen."

🕒 De schoonheid van dingen doorgeven aan jongeren

"Eigenlijk is het, en dat klinkt dan heel pedagogisch en educatief, gewoon de goesting om jongeren te willen confronteren met de schoonheid van dingen. Zoals ik het ook belangrijk vind om mijn zoontje van zeven muziek van Mozart te laten horen, en te laten voelen dat ik dat zelf heel schoon vind", meent Jo Roets.

Ook Carl von Winkelman denkt er zo over: "Ik wil zowel bewustmaken van: 'kijk er zijn heel straffe, juiste dingen geschreven, het is ook goed om mensen die dingen te leren kennen. Niet meer dan: 'Kijk, ik vind het een mooi verhaal, ik vind dit belangrijk en kijk en luister daarnaar'. Net zoals je boek aanraadt aan vrienden, of een cd. Iets wat je zelf schoon vindt en je wil dat meegeven, doorgeven. Ook vanuit: als dat voor mij juist is, dan zal dat ook voor jou wel juist zijn. Als dat voor mij iets betekent, of als het iets belangrijk zegt over nu, of over gevoelens. Een beetje een persoonlijk gevoel overdragen, hopen dat je iemand anders ook dat gevoel kunt geven." Mieja Hollevoet spreekt over liefde overdragen: "Ik denk dat je die liefde het best kan overdragen als je laat zien dat je zelf van iets houdt. Dan straalt je dat ook uit."

🕒 Veel repertoire gaat over het 'growing up' thema

Veel van de jongerenthemata komen terug in repertoirestukken. Jo Roets illustreert met enkele voorbeelden. "Ik vind het vaak heel interessant om zo'n repertoirestukken te bekijken vanuit het oogpunt van jongeren, om de lijn van zo'n stuk te leggen naast de lijn van iemand die van kind naar volwassene opgroeit. De zogenaamde 'growing up story'. Die blijkt in veel repertoiremateriaal relevant te zijn. Bij wijze van spreken maakt *MacBeth* ook een growing up story door, namelijk van iemand die nog onbevangen is en opgroeit tot iemand die er opeens middenin staat, meer nog, iemand die denkt van 'ik wil macht, ik wil volwassen zijn'. [...] Ik vind dat heel veel van die themata in repertoirestukken zijn terug te vinden in iemand die opgroeit van kind tot volwassene. *Cyrano* is ook een heel duidelijk voorbeeld: het gaat uiteindelijk over iemand die geconfronteerd wordt met 'als ik vooruit wil met m'n leven zal ik wel m'n gedacht moeten leren zeggen, maar ik kan het niet', en die door het niet te doen in eindeloze problemen geraakt. Of *Napolejong* die moet afrekenen met vooroordelen

en eigen weg daarin met zoeken. Dus zo kan ik voor elk van die repertoirestukken wel aangeven waarom ik dat zo relevant vind voor jongeren om te leren zien en voelen.”

① Het is belangrijk voor jongeren om de traditie te kennen

Sam Wauters en Floris Schillebeeckx zijn van mening dat je jongeren in contact moet brengen met repertoire. Ze vermoeden dat dit te maken heeft met een educatief aspect, maar benadrukken dat dit geen must of verplichting moet worden. “Maar je geeft toch, door te bewerken, de traditie door. [...] Je wordt je met de jaren meer bewust van de grote stromingen die er zijn (geweest), en dan kan je dat ook bewuster hanteren.”

① Jongerenthema’s komen uit universele thema’s, en die zitten vaak in repertoire

“Daarom gebruik ik juist repertoire, omdat je een volwassen thematiek hebt, maar je kan kinderen daar wel mee confronteren. En dat is een heel andere manier van daarnaar kijken. Er zitten niet expliciet jongerenthema’s in, maar wel universele thema’s. En jongerenthema’s zijn geënt op universele thema’s. Dus indirect raak je ze volgens mij toch wel aan.” Mieja Hollevoet selecteert geen jongerenthema’s om er dan een stuk over te maken, maar ontdekt ze liever in universele thematieken.

4.5.2 Wat kan repertoire betekenen voor jonge spelers?

① Repertoire biedt een verrijking op persoonlijk gebied

Soetkin Vervaeke gelooft dat repertoire jonge spelers verrijkt op persoonlijk vlak. “Ik denk dat het een enorme verrijking voor de spelers is, omdat je per definitie naar de binnenwereld gaat van de personages. En dat een personage ook altijd gelaagd is, dat gaat ook heel diep. Bijvoorbeeld: bij *Oedipus* ontdekken dat je vrouw je moeder is, dat zijn heftige dingen die de acteurs niet zomaar kunnen spelen, maar dat hen wel in aanraking brengt met iets diep dat ze in hun eigen wereld niet tegenkomen. Dat kan wel voor ontdekkingen zorgen, de verdieping van spel is wel belangrijk. En ik merk ook wel dat ze dat graag doen. In het begin vinden ze dat moeilijk, en snappen ze het verhaal ook niet altijd. Maar door daar echt lang mee bezig te zijn begint dat te zakken, en dan merk ik dat het voor hen ook een verrijking is op persoonlijk gebied. Dus niet alleen als speler, maar dat je daar als persoon iets van meedraagt. Omdat de psychologie van de karakters zo diepgaand is. Ik merk dat bij jongeren die een studiekeuze moeten maken: of ze gaan psychologie doen, of ze willen acteur worden. Omdat dat veel met elkaar te maken heeft, dat onderzoeken, en dat willen snappen van wat er in de psychè van iemand anders gebeurt. En dat het je wel bij repertoiretooneel: die gelaagdheid en toch wel zware thema’s die herkenbaar zijn en waar je serieus moet gaan graven voordat het er door komt.”

🕒 Jongeren doen beseffen dat repertoire actueel is

“De hele ploeg jongeren was verrast dat zo’n oud stuk nog altijd actueel is, en dat het ons nog altijd iets kan vertellen over vandaag”, vertelt Inne Goris.

🕒 Repertoire waardeert taal op

Mieja Hollevoet gaat graag met tekst aan de slag en vindt het fantastisch om taal te benadrukken. “Op jezelf een boek moeten lezen en daar doorworstelen kan heel veel zijn. Je moet maar de tegenslag hebben dat je leerkracht Nederlands je niet lag en je dus daardoor niet bepaald een voorliefde voor lezen hebt ontwikkeld. Door materialen fysiek te gaan maken, kan je ineens een heel andere kracht van woorden gaan ervaren. Dan gaat het vooral over: ‘Hoe kan je woorden verbeelden?’ Als je een boek leest doe je dat ook, die beelden vormen zich spontaan. Eigenlijk doen wij niet anders, we zetten die beelden op scène. Dus woorden verbeelden en op een scène gaan zetten. Dat klinkt heel abstract, maar door dat te doen, komt er ineens heel veel binnen. Het is een soort van brug. Je hebt eerst de tekst, die moet betekenis krijgen, maar vaak is daar hulp bij nodig. Maar doordat je er samen over praat, begint dat zich te ontluiken. En al wat daarbij komt bloot te liggen, hoe (non)associatief dan ook, dat zet je verbeelding op gang. En daar kan je vervolgens dingen mee gaan doen op de planken. Je verbeelding kan je vertalen in fysiek, of ruimtelijk, of in klankkleur, en dat is wat je aan je publiek meegeeft, waardoor je een publiek helpt om die woorden terug binnen te nemen. Er gaat zoveel verloren op gebied van taal, in een recordtijd (met sms, msn,...). En die bestaande materialen reiken ons ook een rijkdom aan. En als je zelf wil schrijven, kan je daar ook uit putten. Daar ligt gewoon een schat aan materialen. Je moet ergens leren lopen.”

🕒 Jongeren moeten jongeren spelen

Peter Seynaeve legt uit waarom hij voor jongeren kiest. “Ik maak eigenlijk gewoon voorstellingen over iets dat terugkomt in het gekwetste kind of jongere. En dan vind ik dat je dat moet spelen met een zeventienjarige die een zeventienjarige speelt, niet met een vijftwintigjarige die een zeventienjarige speelt.[...] Dat heeft te maken met een zekere oprechtheid. Ik wil dat er een korte afstand zit tussen spelen en wat hij speelt. En daarom werk ik met jongeren: omdat mijn verhalen over jongeren gaan en ik vind dat ik die moet laten zien.”

🕒 Jong publiek identificeert zich sneller met jonge spelers

“Doordat er jongeren op scène staan, merk ik wel dat de jongeren die komen kijken zich aangesproken voelen, omdat ze soortgenoten zijn. Ik voel dat bijvoorbeeld in nagesprekken, dat ze met veel meer respect en liefde kijken, omdat dat authentiek is. Er is een kortere afstand, en daardoor zien ze zichzelf”, merkt Peter Seynaeve.

4.6 Repertoire en publiekstoegankelijkheid

Ik stelde de makers de vraag in welke mate ze repertoire toegankelijk vinden voor het publiek. "In de grootste mate. Punt.", was het antwoord van Mieja Hollevoet. De meeste anderen dachten er ook zo over. Toch leggen we enkele nuances.

4.6.1 Nuances voor publiekstoegankelijkheid

⌚ Repertoire spreekt de mensen aan

Soetkin Vervaeke vindt dat repertoire mensen aanspreekt: "Ik heb nog nooit iemand ontmoet die zei: 'Romeo en Julia, wat is dat voor een saai verhaal, daar wil ik niks mee te maken hebben'."

⌚ Mensen gaan naar dingen die ze kennen

In het algemeen heerst er bij alle makers het gevoel dat het publiek nu eenmaal sneller toehapt op iets dat ze kennen. Dat kan het verhaal zijn, of een thema, of de acteur die ze ook van op televisie herinneren,... Soetkin Vervaeke redeneert vanuit eigen gevoel naar wat de mensen zo aantrekt in een repertoirestuk. "Als een *Othello* wordt geprogrammeerd, ben ik telkens benieuwd naar wat anderen ermee gedaan hebben, ook al heb ik dat verhaal al een paar keer gezien. Ik vraag me spontaan af: 'Wat gaan ze er nu weer mee gedaan hebben?' En ik merk dat bij andere mensen ook. [...] Sommige verhalen zijn echt een deel van de algemene cultuur, en mensen voelen zich daarmee verbonden, als een collectief geheugen, denk ik."

⌚ Toegankelijkheid hangt af van het stuk

Sam Wauters en Floris Schillebeeckx denken er nuchter over: "Dat hangt ervan af welk soort repertoirestuk je brengt".

⌚ De encenering bepaalt toegankelijkheid

Freek Mariën ordent zijn gedachten logischerwijs: "Het heeft vaak meer te maken met encenering dan met tekst. Je kan natuurlijk ook heel ontoegankelijke teksten hebben, maar bij repertoire is dat niet zo vaak het geval. Encenering doet veel voor de publiekstoegankelijkheid. Als je het experiment opzoekt, dan heb je een kleinere groep waar je uit moet vissen. Als je gaat voor wat mensen goed of spannend vinden, en dan ga je een groter publiek aanspreken."

⌚ Vooral naambekendheid van acteurs lokt volk

"Ik denk dat de keuze van het publiek heel weinig te maken heeft met de inhoud van de stukken. En wel met naambekendheid van acteurs, en met bekendheid van titels",

merkt Freek Mariën op, en hij is niet de enige die daar zo over denkt. Quasi alle makers halen dit argument boven.

- ⌚ Er mag geen hoeveelheid repertoire opgelegd worden om toegankelijkheid te vergroten

Carl von Winkelman vindt het heel goed dat alle teksten (uit het repertoire, de canon) blijven gespeeld worden. "Maar dan om mensen te gaan verplichten, of een hoeveelheid op te leggen, dat is onzin. Als iemand die drang voelt dan moet die dat doen. Maar je kan niemand daartoe verplichten. [...] Dat mag geen verplichting zijn vanuit een maatschappelijke eis."

- ⌚ Repertoire heeft iets veilig

Repertoire heeft iets veilig, maar dat heeft niet meteen z'n pluspunten, vindt Carl von Winkelman. "Als je naar *Romeo en Julia* gaat kijken: iedereen heeft er een gevoel van veiligheid bij, want je weet tenminste dat het een goed verhaal is. Maar ik vind dat niks om aan te moedigen: alleen maar naar dingen gaan kijken die je al kent."

- ⌚ Het publiek mag niet passief zijn, moet zich willen verdiepen

"Het publiek mag niet passief zijn, het moet toegang verwerven tot een traditie. Je wordt niet geboren met de eigenschap dat je van Verdi houdt, dus je moet die muziek luisteren en je daarin verdiepen om die schoonheid te kunnen zien. Er zijn dingen die met de jaren beter worden, omdat ik die beter heb leren zien. [...] Shakespeare is per definitie niet toegankelijk voor een groot publiek, de *Mona Lisa* ook niet. Daar kan iedereen naartoe gaan, maar dat in de diepte begrijpen, dat waarderen of appreciëren, dat is iets individueel, vanuit een persoonlijke ontwikkeling, en dat kan je niet van buitenaf sturen." Aldus Floris Schillebeeckx en Sam Wauters, die niet zo geloven in de commerciële gedachte achter publiekstrekkingen.

- ⌚ Repertoire spreekt vele lagen aan

Mieja Hollevoet duikt even terug in de geschiedenis om haar krachtpunt te staven. "Shakespeare is eigenlijk een geweldige soapschrijver. Omdat hij alle lagen van de bevolking aanschreef. Door de manier waarop hij intriges ontwikkelt, voelt iedereen zich blijkbaar aangesproken. Het was zowel politiek gelaagd, en het was ook voor het plebs, en je kon eten terwijl je stond te kijken,... Er zat voor iedereen wat in."

- ⌚ Toegankelijk staat niet gelijk aan krijgen wat je verwacht

"Je mag niet alle makers verplichten om toegankelijke stuk te maken omdat de mensen dan weten wat ze kunnen verwachten", denkt Carl von Winkelman.

🕒 **Bewerk niet je product maar je publiek om toegankelijkheid te creëren**

Mieja Hollevoet hanteert een aanpak die het publiek codes aanreikt om de toegang tot de voorstelling te vinden. "Ik vind dat we al heel veel éénheidsworst krijgen via de televisie. [...] En alles moet zo gepopulariseerd worden, want 'het moet voor iedereen begrijpbaar zijn'. Maar ik vind dat we daar niet moeten vertrekken. Je kan wel dingen aanreiken.[...] In het jeugdtheater, en dan spreek ik vooral over Bronks omdat ik er geboren en getogen ben, gaat het vaak over de code aanreiken. Ik denk dat het daar vaak over gaat: eens je de code kent, is het heel makkelijk om daar telkens in te stappen. Hoeveel verschillende benaderingswijzen er ook zijn, en hoe zeer podiumkunsten ook evolueren, je zal altijd die code op één of andere manier kunnen hanteren omdat je die als basis binnengekregen hebt. En ik vind het belangrijk dat dat gebeurt. Maar niet de omgekeerde beweging, niet je voorstelling aanpassen zodat je publiek het kan snappen. Eigenlijk is het een beetje als leren lezen, leren vertalen."

🕒 **Moeilijke tekst kan toegankelijkheid beperken**

"Ik denk niet dat repertoire per definitie toegankelijk is," zegt Soetkin Vervaet, "het is toegankelijker in de zin dat mensen het verhaal al kennen, maar ik vind de tekst soms echt moeilijk! Ik heb daar bij Oedipus bijvoorbeeld echt mijn tanden op gebroken. De tekst is vrij zwaar. Dat vereist een goede analyse. "

4.6.2 Lokt een herkenbare titel meer publiek?

De makers vermoeden allemaal dat een herkenbare titel meer publiek aanspreekt. Toch zijn er enkele nuances.

🕒 **De musicaltruc**

"Johan Heldenberg heeft met zijn *Massis de musical* een truc bovengehaald. Op school doen ze nu net hetzelfde: we zetten er 'de musical' achter, ook al is het geen musical, dat trekt volk, vooral aandacht. Een goede titel doet veel", vertelt Freek Mariën.

🕒 **Als je het niet van je naam moet hebben...**

Floris Schillebeeckx en Sam Wauters denken er zo over: "Op een bepaald moment denk je: 'ik ben niemand', en als je dan de *Bachanten* van Euripides gaat doen gaan mensen waarschijnlijk sneller zeggen: 'ahaa, die doen een opvoering van de *Bachanten*'. Op een bepaald circuit is dat dus relevant, en zal je daardoor meer mensen trekken die zich daarin interesseren."

⌚ Een titel als opstap naar de voorstelling

Inne Goris maakt graag gebruik van een opstap naar de voorstelling. Ze illustreert het met een voorbeeld. "Bij de publiciteitsfoto van *Medea* zeiden enkele programmatoren van CC's dat de foto te hermetisch of te moeilijk was. Terwijl mijn argument was: het is een foto die samen met de ploeg is gekozen en op dat moment het beste past bij het stuk, bij waar wij op dat moment mee bezig zijn en willen vertellen. En ik vind dat een titel en een foto mensen een eerste opstap naar een voorstelling geeft. Hetzelfde voor een affiche: die was veel te donker voor de programmatoren, en dat was ook, maar die hele voorstelling is net gericht op de donkere kanten van de sprookjes, dat is geen Efteling. En ik vind ook dat een affiche dit aan het publiek mag meegeven. Ik wil dat de communicatiemiddelen één geheel vormen met de voorstelling omdat ik mijn publiek niet wil bedotten. Een titel geeft de mensen een eerste opstap naar een voorstelling."

⌚ Een herkenbare titel betekent niet meteen een strategische zet

Soetkin Vervaeke gebruikte de titel 'Julia' voor haar bewerking van *Romeo en Julia*. "Niemand denkt: 'Julia, zou dat over een oude vrouw gaan ofzo?' [...] Het is natuurlijk niet zo dat ik dat strategisch doe, het is niet dat ik denk van: 'mmm, welk stuk zou ik nu eens nemen zodat ik veel publiek trek?'. Je vertrekt vanuit een persoonlijke interesse of drijfveer. Ik denk dat je anders ook niet kan creëren. Maar het is een leuke bijwerking."

⌚ Een bewerkte, herkenbare titel trekt de aandacht

Zo merkte Jo Roets toen hij een geniale titel voor één van zijn repertoireproducties verzong. "Het plezante is natuurlijk dat je een titel hebt en dat je daarmee nog altijd iets kan doen. Een van de titels waar ik het meest content van ben is *Napolejong*, omdat daar al een wrijving in zit. Napoleon is al vrij bekend, en dat is direct goed voor veel belangstelling, maar door die J en G toe te voegen vertel je veel over dat stuk en roep je vragen op. Eigenlijk geeft een titel die zowel veel herkenning als veel vragen oproept een grootste bevrediging."

⌚ De bekendheid van titels komt door de sterkte van verhalen

Freek Mariën benadrukt nog even dat een titel die volk lokt vanwege het herkenbare verhaal, natuurlijk bewijst dat die welbepaalde verhalen getuigen van enige sterkte.

⌚ Een meest herkenbare titel betekent niet vanzelfsprekend de beste voorstelling

Mieja Hollevoet vindt het een spijtige zaak dat titels de keuze van het publiek bepalen. "Als mensen moeten kiezen tussen twee titels: de ene is *Romeo en Juliet*, de andere *De slag bij Dobor*, kiest iedereen gegarandeerd voor de eerste. Zonder dat ze weten wat ze daar misschien mee missen."

4.7 Repertoire en actualiteit, maatschappelijke relevantie

Hier toetsen we repertoire af aan de begrippen 'actueel', 'maatschappelijk relevant', 'hedendaags' en 'tijdloos'. In welke mate valt repertoire te linken aan het nu?

"Ik kan me niet voorstellen dat we over 100 jaar zeggen: '*Die Romeo en Julia*, wat moeten we daarmee?', zegt Soetkin Vervaet.

- ① Een goede voorstelling is altijd relevant

Peter Seynaeve vindt dat je altijd moet vertrekken vanuit een gevoel van relevantie. "Als je repertoiretooneel brengt (en dan spreek ik over Shakespeare, Ibsen,...) dan moet je dat alleen doen als je dat relevant vindt, omdat je daar iets mee wil vertellen over het leven van vandaag en niet om een historisch toneelstuk te laten zien. Als je dat niet naar vandaag brengt -en dan bedoel ik niet dat je zo moet actualiseren dat brieven e-mails worden of dergelijk, je kan zelfs heel dicht bij de oorspronkelijke tekst blijven- moet je wel een reden hebben waarom je net dat wil vertellen. Dat het een relevantie moet hebben in deze wereld, in het hier en nu. Je hoeft zelfs geen standpunt in te nemen, maar je laat zo wel zien dat je iets wil aankaarten."

- ① Repertoire kan naar het actuele getrokken worden, maar het moet niet (het universele, menselijke, persoonlijke is even boeiend)

Voor Freek Mariën hoeft het niet allemaal geactualiseerd te worden. "Ivo van hove heeft het met zijn Romeinse tragedies heel goed naar het nu getrokken. Straffe productie, je voelde dat het even goed ging over oorlogen van nu. Je voelde dat, ook al zeiden ze die woorden van vroeger en wat er niks aan die tekst veranderd. Maar door die encenering voelde je dat wel. Tegelijkertijd kan je het naar het actuele trekken, en tegelijkertijd -daarom zijn ze tijdloos- belichten dat het algemeen menselijke op zich heel boeiend is, zelfs boeiend genoeg is. Steven Heenen heeft het mooi beschreven in Etcetera. Hij zei dat het de taak van jonge makers is om het cliché van de roos te onderzoeken. Er zijn dingen die gewoon mooi zijn, ook al zijn ze vrij cliché, soms is het gewoon mooi zonder dat ze cliché zijn. Je kan dat hebben met foto's die gewoon zijn maar je wel kunnen raken, bijvoorbeeld van een verliefd koppel. En zo van die algemene menselijke dingen, door dat op scène te brengen, of dat voor te laten gaan in die repertoirestukken, in plaats van het allemaal te moeten actualiseren, te moeten rebelleren. Het zegt veel over hoe mensen gewoon zijn, los van de tijd, dat is een andere kijk op het leven. Elk individu is verschillend, afhankelijk van tijd/plaats...

Soetkin Vervaet houdt ook vooral van het universele. "Ik ben totaal niet sociaal geëngageerd in de zin van: 'ik wil de wereld veranderen'. Ik ben veel meer persoonlijk gericht, ik interesseer me in wat een universeel thema met een persoon op zich doet."

⌚ Actualisering van repertoire doet mensen grasduinen in literatuur

Inne Goris maakte zulke situatie mee: "Wat ik altijd fascinerend vind is dat mensen komen zeggen: 'Blijkbaar ken ik die sprookjes niet goed, ik ga die eens moeten herlezen'. Ook leerkrachten zeggen: 'Dat is iets dat aan het verdwijnen is want er zijn zoveel goede andere boeken. Het is leuk om daarnaar terug te grijpen'. En dat vind ik wel fijn, dat je mensen aanzet om te gaan grasduinen in literatuur, dingen die we misschien vergeten."

⌚ Repertoire kan je zeven naar vandaag

"Ik leg het oude stuk in mijn zeef en begin te schudden tot ik een verhaal overhoud dat voor mij de essentie inhoudt, en dat gaat dan echt over: Wat wil ik vandaag, nu, met dat verhaal van Tsjechov en Euripides vertellen", zegt Inne Goris.

⌚ Repertoire heeft de maatschappelijke relevantie meegedragen door de geschiedenis

"Repertoire heeft vaak zijn diensten al bewezen. Waarom overleeft een stuk al vijfhonderd jaar? Omdat dat vaak juist die maatschappelijke relevantie in zich draagt. Die discussie zit er eigenlijk al in vervat, en je hoeft dat enkel maar te transponeren naar hoe wij ons daar nu kunnen toe verhouden. Maar niet als je het wil spelen zoals het vijfhonderd jaar geleden al gespeeld werd. Dat heeft nul maatschappelijke relevantie", aldus Mieja Hollevoet.

⌚ Omgaan met de samenleving is ook maatschappelijk relevant

Mieja Hollevoet merkt op dat er ook een maatschappelijk relevantie is als het publiek wordt aangezet om de huidige samenleving in vraag te stellen. "Als we *Belle en het Beest* maken, dan heeft dat misschien geen maatschappelijke relevantie, maar doordat je het via het stuk kan leren omgaan met wat vreemd is aan onze samenleving, is even maatschappelijk relevant."

⌚ De thema's zijn maatschappelijk relevant

Jo Roets illustreert het met één van zijn bewerkingen. "In het geval van *Cyrano* vond ik dat het eigenlijk een taboe was om over schoonheid en over uiterlijk van mensen te spreken, en wat dan de relativiteit ervan is. Waarom val je op iemand, op buitenkant, binnenkant,... Ik vond dat nog altijd een heel relevant thema. Ik heb nog meer dan dat ik zelf mijn materiaal zou kunnen hebben geschreven mijn visie op een bepaald thema kunnen geven door juist heel oud en bewerkelijk materiaal als vertrekpunt te gebruiken."

4.8 Repertoire en vervreemding

Repertoire wordt (ook in de huidige discussie) maar al te vaak gelinkt aan het herkenbare. Maar draagt repertoire ook een zekere vervreemding in zich? En op welke manier werkt repertoire dan vervreemdend?

⌚ Vervreemding in de manier waarop een stuk wordt gebracht

Voor Freek Mariën zit de vervreemding vooral in de aanpak: "Maatschappij Doscordia bracht een stuk door gewoon op scene te gaan staan en teksten te zeggen met regieaanwijzingen: 'voila, de voorstelling!'. Dat is bevreemdend, dat hangt samen met hoe je het brengt." Sam Wauters zegt het ietwat anders: "Ik denk dat een interpretatie wel verrassend kan zijn." Ook Soetkin Vervaet stelt het zo: "Ik denk dat het verhaal op zich herkenbaar is, maar wat je ermee doet kan vervreemdend werken [...] Gebruik je het gewoon als tekst of ga je met projecties werken, zet je het om naar beweging,...? Er is vervreemding bij de vorm die je kiest."

⌚ Het verhaal is an sich niet vervreemdend

"Mensen pikken veel van toneel", meent Soetkin Vervaet. "Als ik *Hamlet* zie, is daar het aspect van de geest van de vader die rondsluip. De mensen vinden dat totaal niet raar. Dus ik denk niet dat een verhaal op zich vervreemdend is. Ik denk dat het wel vaak confronterend is, en dat repertoire vaak appelleert aan oergevoelens bij het publiek, of herkenbare thema's."

⌚ Opentrekken en laten kantelen kan vervreemdend werken

"Je gaat repertoire zodanig hanteren dat je dat in onze context kan plaatsen, en daardoor los je waarschijnlijk bepaalde verwachtingen niet in", zegt Mieja Hollevoet. "Want verwachtingen zijn vaak gekoppeld aan hoe mensen dat kennen, hoe dat in het collectieve geheugen zit. En dat kan je gebruiken, want het publiek heeft dat al mee, dus je kan dat onderuit halen en dat bespelen, een meerwaarde toevoegen. Dan kan je een gesprek op gang brengen, iets teweeg brengen. [...] Het moet op z'n minst een discussie in gang brengen."

4.9 Repertoire en vorm, stijl, code

Repertoire wordt door sommige partijen in het manifest gelijkgeschakeld aan teksttheater. En dan nog het liefst aan tekst in zijn oorspronkelijke vorm. Maar kan repertoire zich ook tot andere vormen verlenen? Gaan makers ook anders aan de slag met hun repertoireklassiekers?

⌚ Ja! Alles is mogelijk!

De meeste makers antwoorden volmondig 'ja' als ik hen vraag of repertoire zich leent tot elke vorm, stijl of code. "Ik denk dat je evengoed een bewegings- of dansvoorstelling kan maken van *Romeo en Julia*", zegt Peter Seynaeve. Inne Goris is ook te vinden voor een verscheidenheid aan vormen. "Elk repertoirestuk leent zich tot een diverse aanpak. Soms is er amper nog iets van het oorspronkelijk stuk te herkennen en dan heb je toch het gevoel dat je naar het stuk aan het kijken bent. Dus ook video en dergelijke zijn mogelijke vormen." Carl von Winkelmann vult nog aan: "Als je besluit: ik wil dingen maken vanuit mezelf, van wat ik zelf belangrijk vind, dan is repertoire gewoon een middel. Dus dan kan dat elke vorm aannemen."

⌚ Het gekende verhaal laat alle vormen toe

Soetkin Vervaeke geloofde in de kracht van het repertoireverhaal. "Het verhaal is zo gekend dat je er alles mee kan doen. Dat geeft je als maker een heel grote vrijheid, een vrij gevoel. Je hoeft het verhaal an sich niet meer te vertellen, dus je kan dat ook overstijgen, het langs een andere kant gaan zoeken."

Ook Mieja Hollevoet is repertoirestukken erg dankbaar omwille van de het gekende verhaal, waar je dan erg vrij mee aan de slag kan gaan. "Het voordeel is dat als je het hebt over Romeo en Juliet, iedereen weet waarover het gaat, dus dat hoeft je niet meer over te dragen. Wat je daar dan wel mee kan doen is daarmee omgaan op een manier die iets nieuws vertelt, of gekaderd binnen onze beweegredenen, contexten, filosofieën, ons doen en laten. En dan wordt je tekst een drager waar je heel veel onder kan steken. En die moet je dan ook al niet meer gaan verzinnen. Eigenlijk verzijn je dan alleen je subtekst, en je kader."

⌚ Tekst is geen must

Carl von Winkelmann denkt na over het tekstgegeven dat zo doorweegt in de klassiekers, en beschrijft hoe hij het aanpakt. "De vraag is ook wat je van een tekst overhoudt. Als je het verhaal van *Othello* houdt, maar je schrapt alle tekst...in principe doe je dan nog een repertoirestuk. In die zin denk ik dat een repertoirestuk zich tot elke stijl leent."

⌚ Vorm bepalen op basis van thema

Soetkin Vervaeke bepaalt haar vorm op basis van het thema uit het verhaal. "Ik vertel zelden het verhaal an sich. Als ik een onbekender stuk zou moeten bewerken, zou ik het honderd keer lezen en er daarna een thema uit destilleren. Dat thema zou ik dan uitwerken in beelden en fysiek. Dus van dat verhaal en van de tekst zou weinig overblijven, maar het zou wel mijn basis zijn."

⌚ Vertrekken vanuit een 'zijn' op het podium

Inne Goris probeert de vormen in haar voorstellingen te analyseren: "Als ik nu kijk naar *Medea* is het 60% puur beweging en dans, en 40% tekst. Dus het aandeel van tekst is daar zeer klein geworden in vergelijking met het klassieke stuk. [...] Ik ben zowiezo een maker die vertrekt vanuit een 'zijn' op het podium. Ik zeg ook heel vaak: gebruik pas tekst als het echt niet anders kan."

⌚ Simpelheid overheerst

Peter Seynaeve houdt het graag sober. "Ik heb graag dat iets simpel is. Dat mensen spreken zoals ze spreken. Dat ze geen zinnen zeggen die te poëtisch klinken. En ik heb graag stilte in een voorstelling. Ik heb graag een grote eerlijkheid en echtheid in spel."

⌚ Werken met werelden

Jo Roets werkt het liefst met een helder beeld, ook al resulteert dat dan in veel tekst. "Ik werk heel graag met werelden waarin de dingen zich afspelen. [...] Dat is voor mij de essentie: hoe maak ik wereld waarin ik de personages het verhaal laat vertellen. Ik zou eerder het woord wereld willen gebruiken dan codes. Pas als ik m'n wereld heb dan kan ik beginnen werken aan scènes."

⌚ Werken op locatie

Gelinkt aan Roets' werelden komt het gegeven van locatie bovendien: "Bij mij de werkt de locatie heel hard. Als ik de juiste locatie vind om dat stuk in te spelen dan vind ik dat heel dankbaar, want dan komt mijn verbeelding automatisch op gang. Ook daar moet je weer vragen beantwoorden, bijvoorbeeld waar moet je publiek zitten, naar waar moet het kijken,... [...] Laat dat klassiek format los, want dat is vaak nauw verbonden aan repertoire."

⌚ De nieuwe tendens: werken met beelden

Een tendens van de laatste jaren is om te werken met nieuwe media. Floris Schillebeeckx en Sam Wauters gebruikten in hun voorstelling *Il Combattimento* over kruistochten bijvoorbeeld videobeelden van de oorlog in Libanon.

⌚ Combinaties zijn mogelijk

Mieja Hollevoet illustreert het met een voorbeeld: "Enkele jaren geleden deden een acteur van TG Stan en een danseres van Rosas samen *Kwartet* van Heiner Müller. En je zag hoe twee repertoires, die zich elk apart ontwikkeld hadden, zich samenvoegden om een repertoirestuk te brengen. Zelfs al is er vertrokken vanuit teksttheater, toch blijkt dat je een vertaling krijgt naar dansrepertoire."

4.10 Repertoire en publiekswerking

Hoe kan je repertoire vertalen naar het publiek toe? Verbergt repertoire iets educatiefs in zich? Wat dan precies? Moet een repertoirestuk omkaderd worden? Waarom en hoe? Deze vragen staan centraal: (Hoe) verhoudt repertoire zich tot educatie? En heeft repertoire omkadering nodig?

4.10.1 Educatie

🕒 Makkelijk te linken aan (schoolse) materie

“Ik heb het zelf ervaren hoe repertoire aan schoolse materie wordt gelinkt”, zegt Soetkin Vervaet. “Als je zelf in de les een *Antigone* vertaald hebt -ik heb op de middelbare school Latijn gestudeerd- ga je daar automatisch sneller naartoe gaan.

Peter Seynaeve denkt niet dat repertoire educatiever is dan andere stukken, maar ziet het vooral als een makkelijk gegeven om aan educatie te doen. “Het is makkelijker om een week rond de *Cementen Tuin* te werken omdat je bijvoorbeeld ook het boek en de film hebt. Maar als ik zelf een tekst schrijf over een jongen die zelfmoord pleegt kan je ook een maand lesgeven rond zelfmoordproblematiek bij jongeren. Maar als je Shakespeare intikt op Google vind je waarschijnlijk 150 000 artikels, en kan je daar makkelijker een lessenspakket over maken.”

🕒 Referentiepunt zorgt voor gezamenlijk artistiek parcours van maker en educatiemedewerker

Wat hiermee wordt bedoeld, legt Jo Roets duidelijk en geïllustreerd uit: “Het is fijn dat je referentiepunt hebt, en dat is voor educatie heel handig. Als ik educatief medewerkers in hun haar zie draaien, dat ze niet weten wat ermee te doen, dan wil dat hele vaak zeggen dat ze geen referentiepunt hebben. Of pas een referentiepunt hebben als die productie klaar is. Terwijl, als je met klassiek materiaal vertrekt, dan kan je samen een artistiek parcours afleggen. Als maker leg je een parcours af, maar een educatief medewerker kan zich even goed inspireren en kan er zich allerlei vragen bij stellen, waardoor hij met de maker in dialoog kan gaan. Dan hebben ze samen een referentiepunt, en dat is ongelooflijk gemakkelijk of inspirerend. Dat werkt goed want alle twee de partijen kunnen zich verhouden tot iets wat hen bindt.”

🕒 Educatie om de kennis

Carl von Winkelman benadrukt dat kennis van de geschiedenis belangrijk is, dat repertoire goed is om te leren kennen en begrijpen wat er bestaat. Vooral scholen happen toe. Peter Seynaeve had de ervaring dat scholen snel toehappen op een

klassieker. "Als je *As You Like It* brengt trek je scholen aan, want die kunnen dan een hele maand rond Shakespeare werken."

🕒 Tongen losmaken is ook educatie

"Naar mijn gevoel is elk kunstwerk educatief. Van zodra iets je raakt, op welke manier dan ook, of je nu moet lachen of ervan gaan filosoferen, of het je nu ontroert of net heel kwaad maakt, is er een dialoog. [...] Dat is wat kunst moet doen: de tongen losmaken, een ander beeld, een andere kijk geven op de werkelijkheid. En als een stuk goed in mekaar steekt heb je dat." Zo denkt Inne Goris er alvast over, ze denkt niet dat repertoire educatiever is dan andere stukken. Maar de themata die aan bod komen in veel van de repertoirestukken, zijn vaak aanleiding tot dialoog, gespreksstof.

🕒 Ook educatief voor spelers, acteurs

Soetkin Vervaeke vindt het een enorme verrijking voor een acteur of speler om met repertoire aan de slag te gaan. Repertoire komt volgens haar heel dicht bij de persoonlijkheid, en is ook confronterend. "Je moet erg veel uit jezelf halen en inzetten, dat dat je echt vormt als persoon. Ik heb gezien dat jonge spelers op een paar maand tijd, tijdens het speelproces, echt iemand anders worden of zich op zijn minst verder ontwikkelen doordat ze zichzelf exploreren. Toneel moet voor mij, en voor mijn acteurs, een persoonlijke verrijking zijn, anders werkt het niet. Op school vragen ze soms: 'In welke mate werk je dan therapeutisch?' Ik denk dat theater per definitie therapeutisch werkt. Dat moet geen doelstelling zijn, maar het gebeurt wel. Omdat je toch altijd gaat graven in jezelf van 'hoe zit dat hier', zonder al te veel te psychologiseren. Maar het heeft wel een effect op je als mens. Ik merk dat ook als ik met bepaalde acteurs spreek, dat zijn vaak mensen met een rijk gevoelsleven, dat is niet zomaar."

🕒 Nee, ook niet-repertoire legt bloot

Voor Mieja Hollevoet draait educatie om 'blootleggen'. Zelf een tekst schrijven is even bruikbaar om dingen mee bloot te leggen. Als het maar raakt, prikkelt, dingen opentrekt."

4.10.2 Omkadering

🕒 Niet meer omkadering nodig als een ander stuk

Een repertoirestuk heeft niet bepaald meer omkadering nodig als een andere voorstelling, meent Carl von Winkelman. "Omdat ik ervan uitga dat het gewoon een verhaal is als een ander, je moet dat niet anders bekijken."

⌚ Stop de omkadering in je verhaal

Freek Mariën vindt het de taak van de maker om het stuk voldoende duidelijk te maken, zodat er geen omkadering daarbuiten nodig is. "Ik heb erop proberen letten dat iedereen mijn voorstelling begrijpt, bijvoorbeeld: ik leg het verhaal kort uit. Dat is eigenlijk een kunstgreep: het verhaal uitleggen, maar sommige mensen kennen het verhaal niet dus ik moet het wel meegeven. Zolang dat het in het geheel past en het iets toevoegt en het niks afbreekt is het goed. Het moet er gewoon inzitten en je moet een paar kapstukken geven om mee verder te kunnen, zonder expliciet en te invullend te zijn. Gewoon een aantal hulpmiddelen meegeven om de code te kennen en tot 'een' interpretatie te komen." Ook Carl von Winkelman denkt er zo over: "Een toneelstuk is een toneelstuk, je moet er als maker of regisseur maar genoeg insteken dat er geen omkadering nodig is. Tenzij het een bewuste artistieke keuze is dat je maakt, om het wel zo te maken dat je voetnoten nodig hebt om het stuk te kunnen volgen. Maar op zich denk ik niet dat dat hoeft. Ik denk wel dat als een stuk voor jezelf behapbaar is, dat je op weg bent om dat behapbaar te maken voor het publiek. En als je een stuk kiest vanuit een drive om iets te vertellen, vanuit een wereld waarin je ook zelf leeft, dat zowiezo een beetje over nu gaat, hoe je het speelt of maakt, dat je het zowiezo gaat aanpassen tot iets begrijpelijk." Ook Mieja Hollevoet vindt dat een voorstelling leesbaar moet zijn.

⌚ Omkadering is leuk

Freek Mariën kan zich inbeelden dat omkadering een leuke meerwaarde voor de voorstelling kan betekenen: "Het gewoon soms leuk is dat je de achtergrond van die tijd of schrijver meekrijgt".

⌚ Omkadering maakt de deur open

Soetkin Vervaeet droomt wat vooruit: "Mocht een stuk van mij in een theater geprogrammeerd worden, zou ik een inleiding geven. Om de dialoog met mijn publiek aan te gaan. Omdat, wat je op scène communiceert ook maar aankomt als je daarvoor eerst de deur openmaakt. Als mensen een half uur nodig hebben om in je specifieke taal te komen, is dat spijtig als je maar een voorstelling van een uur hebt. Anders laat je dus een stuk van je voorstelling verloren gaan. En dat heeft niets te maken met helderheid, maar met het publiek de kans geven om zoveel mogelijk mee te krijgen."

⌚ Omkadering schept ruimte voor diepgang

"Je dompelt de mensen eigenlijk dieper onder", zegt Soetkin Vervaeet. "Ervan uitgaan dat het verhaal door iedereen gekend is kan een valkuil zijn. Door te werken met een inleiding, waar de mensen zelf voor kunnen kiezen of ze die al dan niet meepikken, geef je de mensen een voorbereiding. [...] Natuurlijk is een theaterstuk begrijpbaar voor quasi iedereen, maar hoeveel lagen kunnen ze meepakken als je hen niet

voorbereidt, wetende dat je het stuk zelf 1000 keer hebt gelezen en het dus vanbinnen en vanbuiten kent, dat je daar dus ook meer aan beleeft dan iemand die het maar één keer ziet?”

🕒 Omkadering helpt om codes te leren kennen

Als jongeren de codes meekrijgen over hoe ze een stuk moeten lezen, kan omkadering helpen, denkt Mieja Hollevoet.

🕒 Omkader niet te concreet, maar laat ruimte

Soetkin Vervaet denkt dat omkadering bij een stuk absoluut een meerwaarde kan zijn, maar is fan van een subtiele aanpak. Ten eerste vindt ze dat mensen vrijblijvend naar een inleiding of workshop moeten kunnen komen. Daarnaast benadrukt ze dat het niet teveel mag worden: een te concrete invulling kan als snel tot een schools gevoel leiden.

🕒 Omkadering reikt kapstukken of sleutels aan

Jo Roets illustreert het met een voorbeeld: “Als ik bijvoorbeeld naar een voorstelling van Castellucci ga kijken ben ik blij dat ik kan lezen wat de mens bedoelt, zodanig dat ik de voorstelling zo op één of andere manier kan lezen. En dat hoeft niet meer te zijn dan tien lijnen. Maar ik vind dat wel belangrijk. Ik ben niet van het principe: laat de voorstelling maar op me afkomen en de voorstelling moet zichzelf maar helemaal bewijzen. Zoals ik ook veel meer van beeldende kunst ben beginnen houden omdat er mij af en toe iemand dingen aangeeft van hoe ik het schilderij moet bekijken of lezen. Ik vind dat heel belangrijk. [...] Ik geloof dat je mensen moet helpen om van iets te genieten en te leren lezen. Noem het kapstukken of sleutels.”

🕒 Omkadering verduidelijkt een bepaalde aanpak

Inne Goris is nog zoekende in hoe ze haar voorstellingen het best omkadert. “Welke informatie geef je je publiek mee op voorhand? Zeker met jongeren, je merkt dat het niet interessant is om het verhaal van *Medea* nog eens te vertellen. Als blijkt dat het verhaal niet bekend is doe ik het nog eens uit de doeken. En dan leg ik uit wat ik ermee ga doen. [...] Ik vertel als maker geen klassieke verhaaltjes die gaan van A tot Z, dus het publiek moet zelf wat verbeelding gebruiken om het verhaal in te vullen. Daarom vind ik het belangrijk om toch wat kapstukken aan te reiken.” Floris Schillebeeckx en Sam Wauters halen er een communicatiesysteem bij: “Je hebt zender- en ontvangersystemen binnen de podiumkunsten. En zoals de zender beperkingen heeft, heeft de ontvanger dat ook. Je mag niet de hoogmoed hebben dat je denkt dat je je publiek dingen duidelijk kan maken. Dat hangt ook echt af van hun ervaring, hun kijkgedrag, wat ze gegeten hebben die dag, of ze ruzie hebben met hun lief.”

⌚ Ook omkadering door inplanting

“Het gaat niet alleen over omkadering, maar ook om inplanting, over de context die je aan een voorstelling geeft. Bij een stuk over hangjongeren moet je je ook kunnen verbeelden dat dat soort jongeren zou rondhangen op die plek. Daarin heeft de maker ook verantwoordelijkheid om dat voorstellingsgegeven wat los te laten en ook te denken in termen van gebeurtenissen. Een voorstelling zou meer een gebeurtenis moeten worden”, aldus Jo Roets, die het kiezen van een juiste context ook belangrijk vindt bij het omkaderen van een voorstelling.

4.11 Repertoire en programmatie

Heeft repertoire meer kans om omgenomen te worden in de programmatie van een festival, cultuur- of kunstencentrum? Raakt een repertoirestuk makkelijker ‘verkocht’? En hoe komt dat dan? En hoe zit het in het buitenland?

4.11.1 Raakt repertoire makkelijker geprogrammeerd?

De meningen zijn verdeeld. Voor de meeste makers, jonge of ervaren, is het niet duidelijk of repertoire makkelijker verkoopt of programmeert in vergelijking met andere stukken. “Ik heb niet het gevoel dat *Medea* beter verkocht heeft als andere stukken”, zegt Inne Goris. “Maar ik kan mij daar niet over uitspreken in het algemeen.” Soetkin Vervaeke vermoedt dat programmatoren wel voor repertoire opteren, vanuit de veronderstelling dat ze dan makkelijker publiek trekken, maar vindt het erg moeilijk om alles op te hangen aan repertoire. Ze hoopt vooral dat haar stuk geprogrammeerd wordt omdat het goed is, en niet omdat het repertoire is. Freek Mariën denkt niet dat repertoire sneller in een programmatie wordt opgenomen dan een ander stuk. Hij voegt er echter wel (lachend) aan toe dat het, vanuit zijn eigen jonge-makerspositie, ‘wel heel erg handig zou zijn’. “Ik denk wel dat als je bijvoorbeeld Theater Zuidpool bent, en je verkoopt twee voorstellingen: *Kreon* (een Griekse tragedie) en een ander niet-repertoirestuk, dan denk ik wel dat een programmator geneigd is om naar een titel te komen die ze kennen”, reflecteert Peter Seynaeve.

⌚ Thema-programmatie

Peter Seynaeve haalt het voorbeeld van thema-programmering aan. “Ik denk niet dat repertoire makkelijker geprogrammeerd wordt. Maar festivals hangen dat graag aan een thema op. Bijvoorbeeld: *Cement* is geprogrammeerd op een buitenlands festival omdat het rond het thema ‘gezin’ draait.” Gezien de klassiekers vaak over universele themata gaan, is de kans reëel dat deze in zulke programmatie opgenomen worden.

⌚ Gewaardeerd maker/acteur wordt geprogrammeerd

“Je wordt wel sneller geprogrammeerd als je als maker een bepaalde reputatie hebt opgebouwd”, meent Peter Seynaeve. Ook Floris Schillebeeckx is ervan overtuigd dat een grote naam de publiekstrekker is. “Als ik morgen iets met poëzie wil gaan doen en ik doe dat met Mauro Pawlowski, dan gaan mensen komen kijken, omdat dat een herkenbaar figuur is. Maar dat zijn louter commerciële zaken. Hiermee wil ik natuurlijk niet zeggen dat Mauro commerciële dingen maakt. De mensen zouden dan naar hem komen kijken, niet naar mijn poëzie. Eigenlijk zou hij in dat geval reclame maken voor mij zoals de premier dat zou doen als hij ergens laat vallen dat hij een boek van me leest.” In die zin wordt een gewaardeerd repertoiremaker dan sneller geprogrammeerd, maar niet meer ten opzichte van een gewaardeerd niet-repertoiremaker.

⌚ Programmeren betekent niet ‘verwachtingen inlossen’

Jo Roets denkt er, met heel wat verkoopservaring achter de rug, ietwat positiever over. “Ongetwijfeld dat repertoire makkelijker geprogrammeerd wordt. De CC’s weten natuurlijk ook dat als je Romeo en Julia gaat doen, dat mensen een reflex hebben van: ‘Ah dat kennen we’. Dat is ook het succes van de musical *Daens*, dat mensen perfect weten wat ze kunnen verwachten, de meesten hebben de film gezien. Ze gaan daar naartoe en krijgen ook wat ze verwachten.” Hij legt wel de nuance: “Ik ga daarin mee tot het punt dat ze mensen goesting doen krijgen om naar iets te gaan kijken, ik ga niet mee in heel dat verwachtingspatroon dat wordt ingelost. Dat vind ik een gemiste kans. Ik vind dat kunst net moet kunnen vervreemden. Dit is mensen confronteren met dingen die ze al kennen. De film wordt nagespeeld, hoe goed dat ook gedaan wordt. Er daar is ook niks fout aan. Iets anders is dat daaraan gekoppeld wordt dat mensen gaan verwachten dat het gaat gebeuren op de manier waarop het 20 jaar geleden is gebeurd. En dat vind ik ook de woordvervuiling rond het idee repertoire in de discussie. Dat is flauwekul, onzin. *Daens* is, meer dan een artistiek project, een evenement waarin amusement en herkenning centraal staan. Ik heb veel waardering voor individuele (acteer)prestaties maar als totaliteit vind ik het bijzonder vreemd dat een minister van Cultuur aan dit project een voorbeeldfunctie toekent. ”

Mieja Hollevoet vindt ook dat je moet spelen met het verwachtingspatroon van het publiek. “Ik denk dat men veel programmeert omwille van de bekende acteurs die in de cast zitten. Maar als mensen daardoor sneller komen kijken, heb je wel die mensen over de streep getrokken. De voorwaarde is dan wel dat je dat je niet meteen hun verwachtingspatroon inlost, door bijvoorbeeld die acteurs van een andere kant te laten zien.”

4.11.2 Internationalisering

🕒 Vrijheid van omgaan met repertoire slaat internationaal aan

Carl von Winkelman denkt niet dat repertoire in het buitenland beter scoort dan andere Vlaamse theaterstukken, maar haalt wel een interessant gegeven aan. "Ik kan me voorstellen dat als tg STAN een voorstelling maakt rond de teksten van Molière, dat sneller in Parijs gaat staan. Omdat die dan wel eens nieuwsgierig kunnen zijn van: wat hebben die Belgen daar met Molière gedaan, en hoe spelen die dat, enzovoort. Maar de reden waarom we daar zo goed ontvangen zijn heeft ook te maken met: 'Wauw die doen dat met zoveel vrijheid, die hangen zo weinig vast aan tradities'." Dat zijn juist de redenen waarom de Belgische podiumkunsten goed aanslaan in het buitenland. Omdat er een hele grote vrijheid is. En die vrijheid hebben we omdat we geen Belgische Shakespeare hebben, of geen theatertraditie sinds 1500. Het niet hebben en niet spelen van repertoire is een even groot verkoopsargument als het wel hebben." Ook bij Freek Mariën komt de associatie van repertoire met Frankrijk naar boven: In Vlaanderen stelt repertoire heel weinig voor, in Frankrijk slaat het waarschijnlijk makkelijker aan want ze hebben er daar meer aandacht voor."

4.12 Struikelblokken en aandachtspunten van repertoire

Zijn er aandachtspunten die een maker in z'n hoofd moet houden wanneer hij aan de slag gaat met een repertoirestuk? Hieronder staan enkele struikelblokken, zaken waar de maker op gestoten is en die hij niet verwacht had.

🕒 'Bezint eer ge begint': maak enkel vanuit je eigen noodzaak

Peter Seynaeve vindt dat een maker streng moet zijn voor zichzelf, en heel goed moet weten waarom hij iets wil maken, waarom hij welk stuk neemt. "Ik ben een acteur die op een bepaalde dag zelf voorstellingen is beginnen maken. En ik ben dat gaan doen omdat ik iets wou zien wat ik niet zag. Maar ik vind wel dat ik mezelf de vraag moet blijven stellen: is dit nu echt nodig dat ik dit vertel, of niet? Je moet als maker vertrekken vanuit noodzaak, en niet vanuit: ik heb vier maand geen werk, en dus zal ik maar eens een stuk maken. Ik wil alleen maar dingen maken als ik vind dat die verteld moeten worden op een manier die er nog niet is. Met een zo groot mogelijke waardigheid en zo min mogelijk meningen erbij." Ook Floris Schillebeeckx en Sam Wauters raden aan om alleen voor iets te kiezen als het je echt interesseert. Inne Goris heeft het over fascinatie voor iets dat je aanzet om ermee aan de slag te gaan: "Ik zou vooral willen aanmoedigen: kies voor materiaal waar je een bepaalde fascinatie voor hebt. Ik denk dat je geïntrigeerd moet zijn door je onderwerp. Waarom

wil jij op dit moment dit project doen, waarom wil jij me dat verhaal vertellen? Ik moet een aanknopingspunt vinden.”

- ⌚ Besef dat je niet de enige bent: bestudeer ook de bewerkingen van anderen (en vermijd kopie-beschuldigingen)

Door met repertoirestukken te werken, loop je een grote kans dat anderen ook al eens aan de slag zijn geweest met dat materiaal. Volgens Floris Schillebeeckx en Sam Wauters is het interessant om eens na te gaan hoe het eerder al gebracht of geënceneerd werd. “Al is het maar om te vermijden dat je hetzelfde gaat doen. Ook al heb je die andere stukken niet gezien, je kan het verwijt krijgen dat jouw (latere versie) te hard lijkt op die van een andere maker. Dus je moet je bewust zijn, dat als je repertoire doet, dat je met gemeen goed aan het spelen bent, dat iedereen daar heeft aangezet.”

- ⌚ Wees vernieuwend

Verder bordurend op hun advies om te bestuderen of je wel een originele bewerking neerpoot, raden Wauters en Schillebeeckx aan om iets nieuws toe te voegen. “Ik denk dat je er vooral op moet letten dat je zelf opnieuw moet maken, invullen, toevoegen. Je hebt makers die daar vergissingen in begaan: ‘er moet meer aan repertoire gedaan worden, dus we houden een tekstlezing van het originele’. Die zeggen dan stukken op, maar er ‘gebeurde’ geen repertoire. Dan ga ik liever in de bibliotheek dat stuk halen om het zelf te lezen. Als je er zelf geen wereld bij maakt, en er zelf geen voeling mee hebt, dan moet je dat niet gaan doen. Je mag vooral niet in de valkuil trappen dat je denkt: we hebben een goed stuk, dus ‘t is al binnen. Wie iets met Shakespeare doet moet niet denken: de tekst is al goed, dus dat kan niet mislopen. Nee! Want die tekst kennen we al! Soms werkt het zelfs omgekeerd: we kennen het verhaal al, dus we komen kijken omdat we willen zien hoe makers het ‘aankleden’.”

- ⌚ Denk goed na over wat je wil maken, vertellen

Inne Goris stelt zichzelf (en andere makers die ze coacht) steeds dezelfde vraag: Wat wil je vertellen? “Het is ook interessant om na te denken over ‘hoe staat het eigenlijk in de tekst?’. En dan is mijn allerlaatste vraag: En is het dat wat je wil vertellen? En als het antwoord ‘ja’ is, is dat goed, als het ‘nee’ is moet je verder zoeken.”

- ⌚ Wil niet teveel vertellen

Jo Roets merkt dat makers vaak de fout maken teveel op het podium te willen brengen. “Één van de moeilijkste dingen is: niet teveel willen vertellen. Zeker als je met dikke turven werkt, en dan ben weleens in de verleiding alleen maar bezig te zijn met: krijg ik het allemaal verteld? En dat is een foute focus. Eigenlijk zou de focus

echt moeten zijn: wat wil ik persoonlijk, zelf vertellen, en hoe doe ik dat op de juiste manier.”

⌚ Verval niet in clichés

Inne Goris vertelt over hoe jongeren, verrassend genoeg, nog vaak in clichés of klassieke rolpatronen denken, terwijl we veel minder stereotiep worden opgevoed. “Bij *Medea* was ik heel erg verrast doordat de jongeren nog vaak in klassieke rolpatronen denken bij een associatie-improvisatie rond ‘waar denk je aan als je moeder/vader hoort’. Niemand had zijn moeder beschreven als slim of intelligent, bij vader viel dat woord wel. De moeders ‘maken eten’, en de vaders ‘koken’, want de moeders maken eten gedurende de week, en de vaders koken bij gelegenheden.”

⌚ Denk goed na over format

Het klassieke format wordt te nauw verbonden aan repertoire.

Jo Roets vindt het bijvoorbeeld even waardevol om een voorstelling op een appartement te spelen voor twintig kijkers, als in een schouwburg voor zeshonderd toeschouwers. Hij merkt dat er te vaak in schouwburgtermen wordt gedacht, zeker in het geval van repertoirestukken. Laat de schouwburgcontext dus af en toe even los en denk in termen van vreemde locaties, straattheater, schoolcontext, turnzalen,...

⌚ Denk na over praktische/technische aanpak van historische elementen

Repertoirestukken vragen aandacht bij het voorstellen, verbeelden van bepaalde aspecten of elementen. Soetkin Vervaet vraagt zich af hoe je bijvoorbeeld de geest van de vader van Hamlet zou kunnen verbeelden. Of hoe je het orakel in *Oedipus* het best in beeld brengt. “Het zijn vaak praktische zaken die heel klungelig kunnen worden.”

⌚ Let op voor de complexiteit van het verhaal

Soetkin Vervaet merkte dat de kracht (diepgaandheid) van een repertoireverhaal ook een keerzijde heeft. “Ik dacht bij *Oedipus* vaak: ik ken dat verhaal, maar om helemaal te snappen wat er in die personages, karakters omgaat,..., ik vond dat lastiger dan verwacht. Als je het verhaal kent dan denk je: dat gaat hier vlot gaan, maar blijktbaar ken je het toch niet zo grondig. De tekst ontvouwt zich pas helemaal in het maakproces. Je kan blijven lezen en er duiken steeds nieuwe dingen op.”

⌚ Stel na het bewerken in vraag of je link met repertoire nog relevant is

Freek Mariën bewerkte de tekst van zijn *Othello* zo radicaal, dat hij zich ging afvragen of de link met het oorspronkelijke stuk nog nodig is. “Ik heb me afgevraagd: Waarom noem ik mijn personages nog Iago, Emilia, Othello,...? Waarom moet daar nog een zakdoek in? Is het niet gewoon genoeg om een man te hebben die verdwaalt in

verhalen? Maar ik ben er toch voor gegaan net omdat het gaat over die verhalen en deze zo passen in het grote verhaal van *Othello*. En je dan die dubbelheid krijgt van alle personages die verdwalen in verhalen van Iago. En dan in mijn stuk Iago die verdwaalt in zijn eigen verhaal en daaraan kapot gaat. De kleine dingen en de grote verhalen kunnen parallel gaan lopen en elkaar versterken. Maar ik had kunnen voorhebben dat het geen meerwaarde meer was en dat ik de link beter kon laten vallen.”

🕒 Probeer je intentie over te brengen

Mieja Hollevoet denkt aan het feit dat je er niet in slaagt om duidelijk te maken wat je zelf zo goed voelt liggen in het materiaal. “Bijvoorbeeld: mijn voorstelling van *La Belle et la Bête* werd door iedereen als te vrolijk en te schattig gezien, terwijl er zoveel andere dingen inzaten die niet werden opgepikt.”

4.13 Enkele algemene troeven

🕒 Het is groots

Freek Mariën ontdekte een zekere grootsheid in de repertoirestukken waarmee hij aan de slag ging. Hij maakt de vergelijking met zelfgeschreven stukken: “Als je nieuwe verhalen bekijkt, die hebben vaak concrete mensen met een concreet karakter, en dan heb ik het gevoel dat het veel te klein is voor mij, te anekdotisch. Dat het te weinig zegt. En bij repertoirestukken overstijgt het dat, gaat dat over veel meer, dan zijn het nog altijd persoonlijkheden met een karakter, maar omdat het zo’n grote thematiek is, zo’n grote spanning heeft, gaat het daaraan voorbij. Alles is zo groot, de thema’s, alles wat er gebeurt.”

🕒 De dramaturgische lijn klopt

Soetkin Vervaeke vindt het erg handig om haar hoofd niet meer toe moeten breken op de logica in de verhalen. “Wat Romeo’s vader doet in scène drie klopt met wat hij doet in scène acht. En dat is belangrijk, heb ik gemerkt bij het maken. Hoe raar je ook wil doen, omdat de dramaturgie zo logisch is en klopt, kan je het stuk eigenlijk geen onlogische dingen aandoen. De verhoudingen en de personages zullen altijd blijven kloppen. Als ik zelf zou schrijven, zou dat geen evidentie zijn.”

🕒 Het is universeel

“Je werkt met iets dat per definitie al universeel is omdat het al zo lang overleeft”, zegt Jo Roets.

4.14 De absolute musts waarom een jonge maker met repertoire aan de slag moet

- ⌚ Het is een optie

“Je moet repertoire gewoon ook als optie zien, hoe meer je leert kennen hoe beter. Gewoon uit nieuwsgierigheid, en zo zal je ook beter dingen vinden die aan je eigen noodzaak beantwoorden”, zegt Carl von Winkelman.

- ⌚ Het materiaal heeft zijn waarde al bewezen, je kan je toelagen op jezelf als maker

Jo Roets beschrijft wat hij zo fantastisch vindt aan repertoirestukken: “Het heeft een soort duidelijke structuur, inhoud, thema’s (en die thema’s moeten met een zekere afstand benaderd worden). Omdat het materiaal zijn eigen waarde al heeft bewezen. Het is vaak iets waar heel veel mensen van gezegd hebben dat het waardevol materiaal is. Dus als maker kan je je heel veel permitteren in het verwerken van dat materiaal, in het ontwikkelen van een visie wat je ermee wil doen, waarom dat nog altijd relevant is. En dat is een uiterst interessante positie. Het zijn vaak heel goedgeschreven stukken met een duidelijke structuur, je kunt je personages ook direct een duidelijke functie geven. Het voordeel dat je dat materiaal kunt pakken is dat je je direct kan concentreren op hoe je het wil brengen. Ik kon me bij het maken van *Cyrano* bijvoorbeeld direct concentreren op: ‘*Cyrano*, ik wil dat eigenlijk wel eens met drie brengen want er is één heel interessant aspect in dat stuk en dat is de driehoeksverhouding.’ Dus in het transponeren van dat materiaal of het bewerken kan je heel veel visie kwijt, je kan je volledig toelagen op jezelf als maker en je moet niet bezorgd zijn om kwaliteit van je bronmateriaal. Als je met een nieuwe tekst zit je je toch af te vragen: ‘Zit ik eigenlijk wel goed met deze tekst, is dat relevant, is dat goed geschreven, is dat inhoudelijk interessant, is dat wel voor deze maatschappij interessant? Deze vragen moet je je eigenlijk allemaal niet meer stellen. Je kan meteen al de vragen anders stellen: hoe is dit materiaal interessant voor onze samenleving? Mieja Hollevoet bevestigt zijn woorden: “Je hebt iets waar je jezelf kan tegenover zetten. En je hebt een rijke taalbrok.”

- ⌚ Repertoire biedt tegenwicht voor de huidige ‘zelfschrijftendens’: doe moeite om het repertoire te leren kennen

De meeste jonge makers willen hun eigen teksten schrijven. Soetkin Vervaeke raadt hen aan: “Verdiep je eerst eens in een goede, rijke tekst. Hij zal je verrijken en inspireren als maker om zelf te gaan schrijven, veeleer dan alleen maar uit jezelf te vertrekken.” Ook Freek Mariën denkt er zo over: “Dat mag wel weer eens, zeggen: ‘Ik breng Molière. Je hebt niets zelf geschreven? Nee!’ Het is een toffe evolutie dat

acteurs nu ook zelf schrijven. Het is niet erg om zelf te schrijven, te kunnen schrijven, maar je hoeft ze niet steeds zelf schrijven. De kans geven om te ontdekken, dat bestaande teksten ook interessant zijn.”

Carl von Winkelman vult aan: “Ik had het gevoel dat het in mijn opleiding goed staat om repertoire af te wijzen. Veel studenten zeggen: ‘Kijk ik schrijf mijn eindwerk liever zelf dan naar Tsjechov te grijpen.’ Dat is op zich oké, zolang er moeite gedaan wordt om repertoire te leren kennen.”

Mieja Hollevoet versterkt de woorden van de anderen nog eens: “Je wordt geconfronteerd met tekstmateriaal van alle groten dezer aarde. [...] Ik vind dat daar zoveel te rapen valt, dat ik me altijd afvraag: waarom zou ik in godsnaam zelf een tekst beginnen schrijven? [...] Als je enkel met eigen parcours aan de gang gaat, heb je alleen maar dat om je op te baseren.”

⌚ In elke tekst zit wel iets dat je aanspreekt

Carl von Winkelman moedigt aan om teksten te lezen. “Als ze zin hebben om zo’n tekst te doen, dat ook te doen en niet te denken van ‘Oei dat is repertoire en daar ga ik nooit mee verteld krijgen wat ik wil vertellen’. Want ik denk dat er eigenlijk voor elke maker altijd een stukje in de tekst zit waarin de maker zich kan vinden.”

⌚ Het is basiskennis voor een maker

“De complexe psychologie, de universele thema’s,..., hoe cliché dat ook klinkt, die moet je eigenlijk ‘verplicht’ als maker doorgronden en dat moet je basis zijn”, meent Soetkin Vervaeke. Floris Schillebeeckx haalt de woorden van zijn gitaarleraar boven: “Mijn gitaarleraar zei altijd: ‘Je moet je wortels leren kennen, je moet weten waar je vandaan komt.’ Een maker is altijd beïnvloed door repertoire, ook al denkt hij dat hij geen repertoire maakt.” Mieja Hollevoet verwoordt het krachtig: “Het zal je later zowiezo van dienst zijn.”

⌚ Voorstellingen op het repertoire houden bevestigt theater als levende kunstvorm

Carl von Winkelman vindt het een goede reflex om stukken op het repertoire te houden. “Omdat dat gewoon goed is of fijn is om voorstellingen vijf jaar na datum nog eens te kunnen zien, en dat andere mensen die kunnen zien. In Duitsland doet men dat bijvoorbeeld. Je kan daar naar eender welke repertoirevoorstelling gaan, die doen constant hernemingen van voorstellingen van vijf, vier, drie jaar geleden, waardoor je voorstelling ook steeds beter wordt denk ik, en waardoor je het publiek ook de kans geeft om de goede dingen te zien. Ook omdat die voorstelling verandert door de tijd, en ook dat vertelt iets... Het is ook een soort van bevestiging van toneel als levende kunstvorm. Net zoals een mens die groeit, verandert. Maar de kern blijft wel hetzelfde.”

5 Besluit: Wat kan repertoire betekenen voor jonge makers binnen *fABULEUS*?

De troeven van het aan de slag gaan met repertoire van a tot z

We vertrokken vanuit twee actuele onderwerpen in de theaterwereld: het is 'not done' om als jonge maker met repertoire aan de slag te gaan, en er heerst een discussie over het (tekort aan) repertoire op de planken. Ik pikte enkele veelgebruikte begrippen uit die discussie en zette de zaken die komen kijken bij het maken van een theaterproductie van *fABULEUS* op een rijtje. Vervolgens toetste ik 'repertoire' aan deze begrippen door jonge en ervaren repertoiremakers ermee te confronteren. Het resultaat is een waslijst aan troeven van het aan de slag gaan met repertoire, opgedeeld in categorieën. Wat kan repertoire betekenen voor een jonge theatermaker die een productie gaat maken bij *fABULEUS*?

We veronderstellen de situatie dat een jonge maker (een jongprofessionele) een repertoireproductie gaat maken bij *fABULEUS* (een productiestructuur). Hij krijgt een professioneel kader en start zijn creatie of productie.

Bij de analyse van een repertoireverhaal blijkt al snel dat het vooral een opstap biedt. Enkelen vermelden dat het verhaal zijn diensten al heeft bewezen. Je hoeft niet het hele verhaal te vertellen, het kan ook inspiratie bieden om er een bepaalde idee, centrale onderwerp, thema, structuur, rode draad, basis of materie uit te pikken. Bij het herschikken en herschrijven van een verhaal is schrappen, schematiseren, associëren, vertalen, zeker niet uit den boze. Op basis van wat je zelf belangrijk vindt kan je gaan improviseren en ensceneren.

In welke vorm, stijl, taal of theatercode je productie uiteindelijk op podium zal staan maakt niet uit. Welke betekenisdrager je ook hanteert, repertoire leent zich tot elke vorm, of je nu met beweging, dans, videomateriaal, nieuwe media of eenvoudigweg tekst aan de slag gaat. Het gekende verhaal laat immers alle vormen toe, tekst is geen must. Je kan je vorm ook simpelweg baseren op een thema uit het stuk. De kracht schuilt vaak in een zekere 'simpelheid' op het podium. Je kan werken met een wereld die je creëert of eenvoudigweg vertrekken vanuit een 'zijn' op het podium. Deins er niet voor terug om buiten de schouwburgcontexten te denken en trek gerust eens op locatie. De meest hybride vormen zijn toegestaan, dus ook combinaties van verschillende vormen zijn mogelijk. Voor ieder wat wils. Repertoire hoeft niet in contrast te staan met vernieuwing: ook de meest experimentele of vernieuwende maker vindt hier zijn gading.

De maker is vrij om te doen wat hij wil, maar de *fABULEUS*producties hebben enkele specifieke kenmerken. Zo primeert inhoud vaak op vorm, zit er een zekere vorm van hedendaagsheid in, zijn het vaak verkenningen van herkenbare jongerenthema's, probeert men een balans tussen herkenbaarheid en vervreemding te creëren, en is er een sterke focus op jonge mensen op podium en in het publiek. Laten we even kijken of repertoirevoorstellingen ook aan deze kenmerken kunnen voldoen.

Repertoire kan zeker hedendaags of actueel zijn. Repertoire zou zijn maatschappelijke relevantie megedragen hebben met de geschiedenis, dat is ook de reden waarom het de tijd overleefde. Zo is de thematiek die in de repertoirestuk vevat zit vaak universeel en maatschappelijk relevant. Zelfs als je het publiek louter aanzet om de huidige samenleving in vraag te stellen is je productie ook maatschappelijk relevant. Je kan elk stuk vertalen naar wat je er vandaag de dag mee wil vertellen. Bovendien doet een geactualiseerde versie van repertoire de mensen misschien grasduinen in de literatuur. Een kleine nuanciering: repertoire kan naar het actuele getrokken worden, maar het moet niet, het universele, menselijke, persoonlijke is even boeiend. Bovendien zou een goede voorstelling (repertoire of niet) altijd relevant moeten zijn.

Repertoire kan veel betekenen voor jongeren. Voor de jonge speler of acteur kan het aan de slag gaan met repertoire een verrijking betekenen op persoonlijk gebied. Vaak komt het besef dat 'die stoffige klassieker' best wel actueel is. Het kan ook de taal van een jongere opwaarderen. Voor het jonge publiek biedt een klassieker vaak een aanknopingspunt, en vaak raakt het materiaal een diepere emotionele laag bij de jongeren. Ze komen veelal tot de conclusie dat de klassieker veel toegankelijker is dan ze eerst dachten. Repertoire is daarnaast ook vaak de ideale manier om 'de schoonheid' van iets over te dragen. De 'growing up story van kind tot volwassenen' is iets wat in veel klassiekers terugkomt, en bovendien zijn veel van die jongerthematieken afgeleiden van universele themata, en die komt je dan weer veel tegen in repertoire. Tenslotte is het ook belangrijk om jongeren de traditie of stromingen te leren kennen, en dan is een klassieker het ideale middel.

In de discussie wordt repertoire vaak in één adem genoemd met 'het herkenbare'. Bij *fABULEUS* streeft men naar een balans tussen herkenbaarheid en vervreemding. Kan repertoire vervreemdend werken? Ja! De vervreemding zit 'm daar vooral in de manier waarop een stuk wordt gebracht, in de vorm die je kiest. Het verhaal an sich hoeft niet vervreemdend te zijn. Door het stuk open te trekken, te laten kantelen op één of andere manier, kan je de verwachtingen van het publiek onderuit halen, en dat werkt vervreemdend.

Eens de productie op poten staat begint het spreidings- en verkoopswerk. Raakt een repertoirestuk makkelijk verkocht aan een CC, kunstencentrum of festival? Voor de makers is het alvast onduidelijk. Ze veronderstellen wel dat een herkenbaar verhaal of titel primeert in de keuze van de programmatoren. Er bestaat ook een vermoeden -of zelfs zekere vaststelling- dat programmatoren hun oog laten vallen op bekendere of gewaardeerde acteurs en makers. De klassiekers hebben wel universele thematieken in zich die worden opgemerkt door festivals die volgens thema programmeren. Een belangrijke nuance in dit verhaal is dat de makers vinden dat er te vaak geprogrammeerd wordt met de intentie de verwachtingen van het publiek te willen inlossen. Verder blijft de programmatie-kwestie erg vaag. Wat internationalisering betreft denken de makers dat de vrije manier waarop we met klassiek materiaal een de slag gaan aantrekkelijk lijkt in het buitenland.

Hoe verhoudt de repertoirevoorstelling zich tot het publiek? De publiekswerker stelt er zich de nodige vragen bij.

Is repertoire toegankelijk voor publiek? Natuurlijk. De makers kwamen wel op de proppen met enkele nuances en opmerkingen. Zo gaan mensen vaak naar dingen die ze kennen en er een veilig gevoel bij hebben, of dat nu het verhaal is, een thema dat hen aanspreekt of een acteur. (Maar wees even heel nuchter, hoeveel mensen kunnen het verhaal van Hamlet vertellen? Mensen *denken* dat ze het verhaal kennen, maar is dit ook zo?) Een auteur als Shakespeare heeft de troef vele lagen van de bevolking aan te spreken. Bovendien hangt de toegankelijkheid af van stuk tot stuk. Ook kan de encenering of een moeilijke tekst veel aan de mate van toegankelijkheid bepalen. De makers willen ook dat het publiek zich actief verdiept, en toegankelijkheid mag niet gelijkstaan aan 'krijgen wat je verwacht'. De meeste makers zijn van mening dat je niet je product moet aanpassen maar je publiek moet bewerken. Repertoire mag vooral geen maatschappelijke eis zijn in de veronderstelling dat het toegankelijkheid vergroot.

Een herkenbare titel lijkt een grote invloed te hebben op de keuze van het publiek. Zo is er de 'we plakken er musical achter en dan lokt het volk'-trend. Een titel kan een opstap naar de voorstelling zijn, maar voor de herkenbare titel opteren betekent niet dat je voor de beste voorstelling kiest. Een bewerkte herkenbare titel trekt de aandacht, het is dus een kwestie van origineel te zijn! Omdat het publiek vaak kiest voor makers of acteurs die ze kennen, kan het als jonge maker best handig zijn om een herkenbare titel te gebruiken. Als je toch kiest voor een eenvoudige maar herkenbare titel, hoeft dat niet te betekenen dat het een strategische zet is, maar eerder een onbewuste. En als we heel eerlijk mogen zijn: die herkenbare titel is eigenlijk de verdienste van het herkenbare verhaal...

Hoe vertaal je de voorstelling naar je publiek? Repertoire blijkt enkele educatieve troeven te hebben. Zo vallen de meeste stukken makkelijk te linken aan een schoolse materie, waardoor je meteen ook een scholenpubliek aantrekt. Repertoirestukken bieden ook een referentiepunt: zowel voor maker als voor educatiemedewerker, zodat er samen gezocht kan worden naar een manier om het stuk educatief te omkaderen. Er is ook mogelijkheid tot educatie in de strikte zin van het woord: een klassieker kan ook simpelweg kennis van de geschiedenis overdragen. De thema's die voorkomen in repertoirestukken maken vaak tongen los. Ook voor de spelers of acteurs kan het spelen van repertoire educatief en verrijkend werken, ze leren op die manier kijken in hun eigen psychè. Een belangrijke nuance hier is dat ook niet-repertoire dingen 'bloot kan leggen' en dus educatief is.

Heeft repertoire nood aan omkadering? De meningen zijn verdeeld. Sommigen vinden dat repertoire niet meer omkadering heeft dan een ander stuk, anderen zijn van mening dat je als maker je stuk maar zo moet maken dat het geen omkadering nodig heeft. Toch lijkt die omkadering soms gewoon heel erg leuk of levert het een meerwaarde op. Zo kan ze de deur openmaken om het publiek de kans te geven om zoveel mogelijk mee te krijgen. Omkadering legt ook diepere lagen in het verhaal open, of leert het publiek de codes kennen die je nodig hebt om het stuk te lezen. Het kan helpen om een (abstracte) aanpak te verduidelijken of reikt kapstukken aan. Ook de inplanting van je stuk in een bepaalde context kan omkaderen, waardoor een voorstelling meer een gebeurtenis wordt en het publiek zich meer kan inleven.

Verder zijn er nog enkele algemene troeven, die overal wel een beetje van toepassing zijn. Repertoire is groots, universeel en de dramaturgische lijn klopt.

Het is natuurlijk niet allemaal rozengeur en maneschijn en al zeker niet zonder valkuilen. Enkele aandachtspunten en tips voor de jonge maker:

- ⌚ 'Bezint eer ge begint': maak enkel vanuit je eigen noodzaak
- ⌚ Besef dat je niet de enige bent: bestudeer ook de bewerkingen van anderen (en vermijd kopie-beschuldigingen)
- ⌚ Wees vernieuwend
- ⌚ Denk goed na over wat je wil maken, vertellen
- ⌚ Wil niet teveel vertellen
- ⌚ Verval niet in clichés
- ⌚ Denk goed na over format
- ⌚ Denk na over praktische/technische aanpak van historische elementen
- ⌚ Let op voor de complexiteit van het verhaal
- ⌚ Stel na het bewerken in vraag of je link met repertoire nog relevant is
- ⌚ Probeer je intentie over te brengen

Verder zijn er ook nog een paar absolute musts waarom een jonge maker met repertoire aan de slag kan gaan:

- ⌚ Het is een optie
- ⌚ Het materiaal heeft zijn waarde al bewezen, je kan je toeleggen op jezelf als maker
- ⌚ Repertoire biedt tegenwicht voor de huidige 'zelfschrijftendens': doe moeite om het repertoire te leren kennen
- ⌚ In elke tekst zit wel iets dat je aanspreekt
- ⌚ Het is basiskennis voor een maker
- ⌚ Voorstellingen op het repertoire houden bevestigd theater als levende kunstvorm

Laten we stellen dat repertoire dus ongelooflijk veel kan betekenen voor een jonge theatermaker die bij fABULEUS een productie wil uitwerken. En het hoeft zelfs niet binnen de context van de organisatie te blijven: deze troeven kunnen elke de jonge maker van dienst zijn.

Wat kan nog verder uitgepluisd worden?

Ik besef dat dit een ruime verkenning is van de kansen van repertoire voor jonge theatermakers binnen fABULEUS. Zo kunnen we elke 'categorie' waartoe repertoire zich toe verhoudt nog apart gaan onderzoeken. Bijvoorbeeld: 'Wat kan repertoire betekenen voor publiekswerking?', of 'In welke mate is repertoire herkenbaar of vervreemdend?', 'Hoe kan je repertoire het best omkaderen?' en ga zo maar door.

We zouden uit deze uiterst interessante bijdragen de opvallendste statements kunnen filteren. Dan de geïnterviewde makers -allemaal 'repertoirebelievers'- terug uitnodigen voor een rondetafelgesprek/debat en hen opnieuw met deze uitspraken confronteren. Op die manier kunnen bepaalde onderwerpen dieper uitgeklaard worden, en kunnen er wellicht nog andere troeven van het werken met repertoire aan het licht komen.

Nadien kunnen we deze bevindingen confronteren met die van de non-believers, een vergelijking maken, debat aangaan. Pro's en contra's kunnen ons uiteindelijk naar de diepe kern van de zaak leiden.

Dit de bevindingen van slechts negen makers. Enerzijds is het moeilijk om hier objectieve waarheden of conclusies uit te trekken. Anderzijds impliceert het dat er nog vele andere troeven naar boven kunnen worden gehaald als er meer makers hun ervaringen bijdragen. En laten we de ervaringen die we hier konden lezen vooral als tips meenemen, als potentiële troeven voor het aan de slag gaan met repertoire.

Wat verder nog opviel in de interviews: de jonge makers zijn vooral bezig zijn met het maken van hun eigen ding, en niet met de zaken die daar rond (dienen te) gebeuren. Ik denk hierbij aan de omkadering, educatie, het nadenken over toegankelijkheid voor (alle) publiek, het verkopen van hun voorstelling. Hier zit een kans voor de publiekswerkers en de bemiddelaars: jonge makers hebben nood aan een professioneel kader, een steun die voor hen alle 'randactiviteiten' kan organiseren, zodat hij zich kan focussen op het 'echte' werk: theater maken.

Ik zet dit werk alvast op m'n repertoire. Maak er gerust een bewerking van.

Bronnenlijst

Geschreven bronnen

- Aanvraag voor een meerjarige subsidie voor het geheel van de werking, fABULEUS.* Leuven/Brussel, Vlaams Ministerie van Cultuur, Jeugd, Sport en Media: Kunsten en Erfgoed, z.j., p. 7-10. (formulier)
- AENDENBOOM, F., e.a., Manifest voor een acteurs- en een publiekstheater. *Courant*, nr. 88, 2009, p. 24-25.
- ANCIAUX, B., *Meerjarige subsidiëring in het kader van het Kunstendecreet (periode 2010-2012)*. Brussel, Vlaams Ministerie van Cultuur, Jeugd, Sport en Media: Kunsten en Erfgoed, 24 april 2009. (document)
- ANTHONISSEN, P., *Een divers gebied, met hier en daar nog braakland*. In: DE MOOR, M., e.a., *Pop-up. De plek van kinderen en jongeren in een dynamisch podiumlandschap*. Brussel, Vlaams Theater Instituut vzw, 2009, p. 12-23.
- ANTIGONE, e.a., Publiek en repertoire. *Courant*, nr. 88, 2009, p. 32-34.
- BONNE, E., Damiaan De Schrijver en STAN maken Brandhout van theater "Het moet relevant zijn". *Gazet van Antwerpen*, 30 januari 2009, p. 41.
- BRACKE, E., 'De canon is geen evangelie'. *Knack*, 3 september 2008, p. 83-87.
- COUSSENS, E., Schiet op de jonge kunstenaar! Maken of kraken. De existentiële twijfels van jonge critici tegenover jonge makers. *Rekto:Verso*, 2004, p. 22.
- DECABOOTER, M., Zonder noodzaak gaan theater. *Courant*, nr. 85, 2008, p. 11-12.
- DEHAES, U., Het opvoeden van een nieuw publiek, *Courant*, nr. 78, 2006, p. 7.
- De hedendaagsheid van fABULEUS, verslag van teamdag 5 mei*. Leuven, z.u., 2009. (interne nota)
- DE MAN, L., Alles wat je zegt is al gezegd. Alles was je zegt is al gedaan. Alles behalve jij. *Courant*, nr. 85, 2008, p. 9-10.
- DE KUYPER, E., Actualiteit van het repertoire. *Etcetera. Tijdschrift voor podiumkunsten*, jrg. 27, nr. 115, 2009, p. 18-21.
- DE MOOR, M., e.a., *Pop-up. De plek van kinderen en jongeren in een dynamisch podiumlandschap*. Brussel, Vlaams Theater Instituut vzw, 2009, p. 71-75.
- DE MOOR, M., e.a., (red.) *Courant 88. Repertoire revisited*. Brussel, VTi, 2009.
- DEVUYST, H., Een repertoire van gedeelde ervaringen. *Courant*, nr. 88, 2009, p. 28-30.
- JANSSENS, J., De podiumkunstenaar als individu. Enkele vragen. *Courant*, nr. 85, 2008, p. 4-8.
- JANSSENS, J., Repertoire Revisited. *Courant*, nr. 88, 2009, p. 1-4.
- JONCKHEERE K., Van dromen en diggelen. *Courant*, nr. 85, 2008, p. 13-15.

- GOOSSENS, J., De repertoiregezelschappen zijn dood, leve de stadstheaters. *De Morgen*, 22 november 2006, p. 24.
- GOOSSENS, J., Ook ons theater kan wat populisme gebruiken. *De Morgen*, 1 oktober 2008, p. 41.
- GSE, Steven De Lelie: 'We willen de lacune in het aanbod vullen'. *De Standaard*, 29 november 2008, p. 6.
- HILLAERT, W., LAVEYNE, L., Het ultieme theaterdebat van De Morgen: de hoofdrolspelers van de Vlaamse theaterwereld. *De Morgen*, 26 december 2008, p. 24.
- HILLAERT, W., Leporello bewandelt andere wegen met 'Leonce en Lena'. *De Morgen*, 5 februari 2009, p. 99.
- HILLAERT, W., Theater: tussen artistieke autonomie en maatschappelijke relevantie. *De Morgen*, 29 december 2005, p. 31.
- KEUPPENS, V., *Theater: toekomst gegarandeerd*. In: DILLEMANS, R., SCHRAMME, A., *Wegwijs Cultuur*. Leuven, Davidsfonds, 2005, p. 132-133.
- LAVEYNE, L., De Belgische politiek is onze promomachine. *Knack Weekend Focus*, 26 november 2008, p. 96.
- LAVEYNE, L., Goed in zijn genre. *Knack Weekend Focus*, 28 januari 2009, p. 68.
- LAVEYNE, L., Jammer dat het theater niet meer in de marge zit. *Knack Weekend Focus*, 8 april 2009, p. 66.
- LAVEYNE, L., MOENS, S., HILLAERT, W., Vier vragen en acht eminente meningen voor de toekomst van de Vlaamse kunsten. *De Morgen*, 9 januari 2009, p. 28.
- LAVEYNE, L., Subsidies voor Publiekstoneel. *Knack Weekend Focus*, 28 januari 2009, p. 16.
- NUNC, Hoe NUNC in de mode is zonder het te weten. *Courant*, nr. 88, 2009, p. 64.
- OLLAERTS, A., Woord Vooraf. *Courant*, nr. 85, 2008, p. 1.
- SELS, G., De vrolijke jaren van het variété. *De Standaard*, 29 november 2008, p. 7.
- SELS, G., Gelezen op toneel. Literatuur en theater. *Reflector*, 1 oktober 2008, p. 24-27.
- SELS, G., Kan een repertoirestuk het theater redden? *De Standaard*, 29 november 2008, p. 6.
- SELS, G., Klassiekers in het nauw. *De Standaard*, 16 februari 2009, p. 48.
- SELS, G., Mr. Proper voor de kunsten. *De Standaard*, 7 januari 2009, p. 40.
- SOETE, M., Jonge maker. *Courant*, nr. 82, 2007, p.14.
- SRITRORO, E., Laika serveert Schubert voor kinderen. *Het Belang van Limburg*, 28 januari 2009, p. 24.
- TP, Weg met het gat in de theatermarkt. *De Tijd*, 22 januari 2009, p. 32.

- THYS, L., OPBROUCK, W., Is het vandaag mogelijk voor acteurs om het hoofd boven water te houden? *De Standaard*, 7 augustus 2008, p. 30.
- VAN DEN BERG, S., De gevaren van het publieksdenken. *Boekman. Tijdschrift voor kunst, cultuur en beleid*, jrg. 19, nr. 71, 2007, p. 13-16.
- VAN DEN BROECK, K., De bewust naïeven. *Knack Weekend Focus*, 14 januari 2009, p. 66.
- VAN DEN BROECK, K., Goede stukken, goede acteurs. *Knack Weekend Focus*, 1 april 2009, p. 71.
- VAN KERKHOVEN, M., Stenen in de stroom. *Courant*, nr. 76, 2006, p. 1-16.
- VAN KEYMEULEN, K., Wim Opbrouck maakt plannen voor NTGent. *De Standaard*, 22 januari 2009, p. 19.
- VERMEULEN, J., Repertoiretheater: geen vijand van het volk. *De Standaard, Opinie & analyse*, 2 december 2008, p. 19.
- VERSTEELE, J., Repertoire. *Courant*, nr. 82, 2007, p. 21.
- VOM BRUCH, N., Van ontwikkelen naar selecteren. *Tijdschrift voor kunst, cultuur en beleid*, jrg. 19, nr. 71, 2007, p. 92-99.

Mondelinge bronnen

- ADRINGA, S., *Mondelinge mededeling*. Gesprek in kader van studiedag, 13 maart 2009.
- ALLAERT, G., *Mondelinge mededeling*. Debat, 19 februari 2009.
- BLEREAU, C., *Mondelinge mededeling*. Debat, 19 februari 2009.
- DE BOSSCHERE, S., *Mondelinge mededeling*. Debat, 19 februari 2009.
- DE LATHAUWER D., *Mondelinge mededeling*. Gesprek in kader van studiedag, 13 maart 2009.
- DELVA, P., *Mondelinge mededeling*. Debat, 19 februari 2009.
- DEVUYST, H., *Mondelinge mededeling*. Debat, 19 februari 2009.
- GORIS, I., *Mondelinge mededeling*. Gesprek in kader van studiedag, 13 maart 2009.
- GORIS, I., *Mondelinge mededeling*. Interview, 20 mei 2009.
- HOLLEVOET, M., *Mondelinge mededeling*. Interview, 29 mei 2009.
- HOPPENBROUWERS, V., *Mondelinge mededeling*. Gesprek in kader van studiedag, 13 maart 2009.
- JANSSENS, J., *Mondelinge mededeling*. Gesprek in kader van studiedag, 13 maart 2009.
- MAILLARD, M., *Mondelinge mededeling*. Gesprek in kader van studiedag, 13 maart 2009.

MARIEN, F., *Mondelinge mededeling*. Interview, 13 mei 2009.

MELENS, K., *Mondelinge mededeling*. Debat, 19 februari 2009.

REDIG, G., *Mondelinge mededeling*. Debat, 19 februari 2009.

ROETS, J., *Mondelinge mededeling*. Interview, 11 mei 2009.

SELS, G., *Mondelinge mededeling*. Debat, 19 februari 2009.

SEYNAEVE, P., *Mondelinge mededeling*. Interview, 19 mei 2009.

SPOEL, J., *Mondelinge mededeling*. Gesprek in kader van studiedag, 13 maart 2009.

VERVAET, S., *Mondelinge mededeling*. Interview, 26 mei 2009.

VON WINKELMANN, C., *Mondelinge mededeling*. Interview, 13 mei 2009.

WAUTERS, S., SCHILLEBEECKX, F., *Mondelinge mededeling*. Interview, 19 mei 2009.

Audiovisuele bronnen

Mekka. Brussel, Studio Brussel, 18 maart 2009. (radioprogramma)

Elektronische bronnen

BUIJS, M., Angst voor het repertoire. *Internet*, 15 januari 2009.
(http://www.volkskrant.nl/archief_gratis/article571472.ece/ANGST_VOOR_HET_REPERTOIRE)

Canon. *Internet*, 20 maart 2009.
(<http://www.vandale.nl/vandale/opzoeken/woordenboek/?zoekwoord=canon>)

CASSIERS, G., JANS, E., Who is afraid of William Shakespeare? Aanzetten voor een discussie over theater, repertoire en publiek. *Internet*, 21 maart 2009.
(http://www.toneelhuis.be/nieuws_detail.jsp?id=214&lang=nl)

CLEMENT, L., (leonie@festivalcement.nl), Re; repertoire en jonge makers. *E-mail* aan HUBERT, S., (sanne.hubert@student.kdg.be), 12 mei 2009.

Debat repertoire revisited. *Internet*, 3 maart 2009.
(<http://www.vti.be/repertoiredebat>)

De canon revisited. *Internet*, 16 september 2008.
(www.bocobrusseel.be/Canon2.htm)

DE COCK, M., Meer werkgelegenheid door het publiekstoneel? *Internet*, 24 november 2008.
(<http://www.tarsenaal.be/documents/news-items/nieuwsitems/20081124-knack-opiniestuk.xml?lang=nl>)

DE VUYST, H., Zijn we niet bezig onszelf overbodig te maken? Een open brief over de grenzen van artistieke autonomie. *Internet*, 7 mei 2009.
(<http://www.rektoverso.be/content/view/160/2/>)

DRIEZEN, S., DE WULF, W., Re:spons. *Internet*, 7 mei 2009.

[\(http://www.rektoverso.be/content/view/448/2/\)](http://www.rektoverso.be/content/view/448/2/)

First aid bxl. *Internet*, 2 april 2009.
(<http://www.vti.be/firstaidbxl>)

HILLAERT, W., DE COCK, M., Re:spons. *Internet*, 7 mei 2009.
(<http://www.rektoverso.be/content/view/455/2/>)

HILLAERT, W., Het vaste repertoire van de roep om repertoire. *Internet*, 1 mei 2009.
(<http://www.rektoverso.be/content/view/954/2/>)

HILLAERT, W., Redactioneel. Maak het zelf waar. *Internet*, 7 mei 2009.
(<http://www.rektoverso.be/content/view/1066/2/>)

HILLAERT, W., VAN DEN BERG, S., De eer van de natie? Een briefwisseling over Vlaams en Nederlands theater, deel 3. *Internet*, 1 mei 2009.
(<http://www.rektoverso.be/content/view/1099/2/>)

HILLAERT, W., VANHAESEBROUCK, K., "Ik ben op zoek naar de kampioenen. De Champions League van het theater". *Internet*, 7 mei 2009.
(<http://www.rektoverso.be/content/view/281/2/>)

KVS Mission Statement. *Internet*, 30 maart 2009.
(http://www.kvs.be/index2.php?page=overdekvs_missionstatement)

Landschapsschets theater. *Internet*, 20 maart 2009.
(<http://www.vti.be/theater>)

Landschapsschets theater. *Internet*, 20 maart 2009.
(<http://www.vti.be/node/50>)

MELENS, K., SIMONS, J., OPBROUCK, W., NTGent verwelkomt het publiekstoneel. *Internet*, 26 november 2008.
([http://www.ntgent.be/index.php?id=173&tx_ttnews\[tt_news\]=466&tx_ttnews\[backPid\]=14&cHash=079c9334b5](http://www.ntgent.be/index.php?id=173&tx_ttnews[tt_news]=466&tx_ttnews[backPid]=14&cHash=079c9334b5))

NIEUWENHUIS, A., Re:spons Wij '68. *Internet*, 7 mei 2009.
(<http://www.rektoverso.be/content/view/824/2/>)

Oeuvre. *Internet*, 6 maart 2009.
(<http://nl.wikipedia.org/wiki/Oeuvre>)

Persbericht: Bert Anciaux maakt structurele subsidiëringen binnen het Kunstendecreet bekend voor 2010-2011-2012. *Internet*, 7 mei 2009.
(<http://www.kunstenenerfgoed.be/ake/view/nl/2259810-Persbericht%3A+Bert+Anciaux+maakt+structurele+subsidiëringen+binnen+het+Kunstendecreet+bekend+voor+2010-2011-2012.html>)

Repertoire. *Internet*, 21 maart 2009.
(<http://www.vandale.nl/vandale/opzoeken/woordenboek/?zoekwoord=repertoire>)

Repertoire. *Internet*, 3 maart 2009.
(<http://www.vti.be/files/courantrepwordle.jpg>)
REYNIERS, J., Redactioneel: Repertoire. *Internet*, 19 december 2008.
(<http://www.e-tcetera.be/inex.php?upnr=-9&newsnr=46>)

SELS, G., Landschapsschets theater. *Internet*, 2 april 2009.
(<http://www.vti.be/node/50>)

SIMONS, J., Colloquium toekomstscenario's voor de podiumkunsten. *Internet*, 31 augustus 2006.

(<http://www.ntgent.be/index.php?id=1225>)

STAES, J., (jan.staes@kdg.be), Re: repertoire. *E-mail* aan HUBERT, S., (sanne.hubert@student.kdg.be), 15 april 2009.

Theater. *Internet*, 20 maart 2009.

(<http://www.vandale.nl/vandale/opzoeken/woordenboek/?zoekwoord=theater>)

Theaterrepertoire. *Internet*, 25 maart 2009.

(<http://theaterrepertoire.theaterwerk.nl/>)

Tot 't nut van 't algemeen: de literaire canon. *Internet*, 7 mei 2009.

(<http://www2.deburen.eu/?language=nl&p=programma&c=2&id=290>)

Trouwen in trainingsbroek. *Internet*, 7 mei 2009.

(<http://www.rektoverso.be/content/view/175/2/>)

VAN SCHOOR, J., VERCAUTEREN, E., Kontro:verso. Twee bedenkingen met betrekking tot stadstheaters. *Internet*, 7 mei 2009.

(<http://www.rektoverso.be/content/view/269/2/>)

Who's afraid of repertoire? *Internet*, 1 april 2009.

(http://www.festivalcement.nl/2009/index.php?pid=10&prg_dag=2009-04-01&prg_categorie=&prg_maker=&pg=event&eid=162)

Bijlage 1 Uitgebreide schets van fABULEUS

1 Identiteit van de organisatie: wat is en doet fABULEUS?

1.1 Productiestructuur voor theater- en dansmakers

1.1.1 Professionele productiestructuur

Welke producties maakt fABULEUS? Vooral theater en dans, maar ook hybride mengvormen zijn welkom.

Allereerst wil fABULEUS de nadruk leggen op professionaliteit: de organisatie wil een professioneel kader bieden om producties te maken, door artistieke, logistieke en zakelijke begeleiding aan te bieden. Creatie en presentatie/spreiding staan hierbij centraal. Deze professionaliteit uit zich in een complementair team van deskundige begeleiders. Zij assisteren het werkproces en de tournee van de producties met hun spelers, dansers en makers. We hebben het dan over de regisseurs, choreografen, dramaturgen, kostuumontwerpers, spelcoaches, bewegingstrainers, productieleders, technici, lesgevers,... Professionaliteit vertaalt zich ook in het nastreven van kwaliteit. fABULEUS wil niet louter vanuit publiek of jonge spelers/dansers denken, hanteert m.a.w. geen specifiek 'doelgroepenbeleid'. De keuze voor 'producties door jongeren' werd gemaakt vanuit een beschouwing van de jeugd als artistiek volwaardig. Daarnaast staat kwaliteit ook voor diversiteit: een boeiende variatie aan producties die dynamiek en gedrevenheid uitstralen.

1.1.2 Theater- en dansmakers

a) Verscheidenheid aan makers en hun verhalen/bronnen en stijlen/vormen

De makers bij fABULEUS hebben een verschillende opleiding en achtergrond, en dat resulteert in een divers arsenaal aan bronmaterialen voor een stuk, en/of interpretaties van theater. Zo is het uitgangspunt vaak verschillend, zegt fABULEUS: "een (jeugd)roman (recent of klassiek), een repertoirestuk of een nieuw geschreven tekst, filosofische, religieuze of wetenschappelijke teksten, een film, een muziekstuk of een thematisch afgebakend onderzoek, een ruimtelijk of bewegingsmatig concept of de mythologie van de eigen kindertijd". Daarnaast zijn ook de betekenisdragers anders: soms is het tekst, dan weer beweging, vormconcept, sfeer of een combinatie van allerlei.

De organisatie staat voor alles open, een kleine voorwaarde is wel dat het 'overtuigend materiaal' is dat spelers en publiek een "verrassende confrontatie oplevert in vorm en/of inhoud". Een belangrijk visiepunt van fABULEUS is dan ook: "De vraag "wat wil de maker overbrengen/bereiken/vertellen," gaat vooraf aan de concrete taal, stijl of theatercode die hij hiervoor nodig heeft. De 'hedendaagsheid' van onze producties volgt organisch uit het eerlijke zoekproces van de makers. Dit levert soms eerder traditioneel ogende producties op, dan weer producties die erg *hip* overkomen, soms puur (tekst)theater of hedendaagse dans, dan weer hybride vormen."

b) Coherentie in inhoud, ambitie en intentie van de makers

Naast een grote verscheidenheid zijn er ook gemeenschappelijke kenmerken die we in de producties van fABULEUS terugvinden.

Op inhoudelijk of thematisch vlak kunnen we vaststellen dat de producties vaak 'verkenningen van herkenbare jongerenthema's' zijn. Voorbeelden hiervan zijn themata als identiteit, identificatie, keuzes leren maken, je plek vinden, liefde, verlangen, dromen, onschuld verliezen,... Dus over wat het betekent om jong te zijn en te leven in deze wereld, of over het ontdekken van andere werelden (in het verleden, de toekomst, gefantaseerd, reëel, met een andere logica, ...). Ook over hoe de maatschappij zich opstelt tegenover het individu, over relaties tussen mensen. Over overgangsfases in het leven of in de maatschappij. Kortom, over mensen die zich vragen stellen over hun bestaan en de zoektocht naar betekenis of inhoud daarvan, en over hoe mooi en ontroerend dat zoeken kan zijn.

Daarnaast is de ook de 'beoogde impact, ambitie of intentie' van de producties vrij overeenkomstig: er wordt altijd gezocht naar een balans tussen herkenbaarheid en vervreemding. Op deze manier wil men het publiek enthousiasmeren voor de podiumkunsten. Er kan bijvoorbeeld herkenbaarheid zitten in het verhaal van de personages, de themata en door de vormen als muziek, scènebeeld en kostumering. Vervreemding kan opduiken in de artificiële taal, de uitvergroete speelstijl, een andere tijd of wereld binnen het verhaal, enzovoort.

1.2 Sterke focus op jonge mensen

1.2.1 Op het podium

fABULEUS promoveert jongeren tot 'ambassadeurs voor de kunsten'. Ze hanteren een heldere terminologie voor het begrip 'jong'. Zo verkiezen ze om de jongeren waarmee ze werken in te delen in twee sporen. Je zal zien waarom de organisatie zich (terecht) 'een kweekvijver voor jong talent' noemt.

Spoor 1

Dit zijn de jonge spelers, dansers van 15 tot 22 jaar, geselecteerd uit de audities. fABULEUS noemt hen de 'jongeren'. Het zijn de tieners die willen spelen of dansen onder begeleiding van een ervaren regisseur of choreograaf.

Spoor 2

Dit zijn de 'jongprofessionelen', de recent afgestudeerde spelers, dansers of makers. fABULEUS beschouwt hen als 'collega-professionelen'. Deze jonge talenten komen vaak laattijdig in de spotlights te staan, bijvoorbeeld pas bij hun afstudeerproject (aan een kunstopleiding). De organisatie wil hen al vroeger een professionele context bieden, geeft hen aandacht doorheen het hele persoonlijke traject dat ze afleggen: voor, tijdens en na de artistieke opleiding.

1.2.2 In het publiek

fABULEUS heeft een fascinatie voor jongeren en kinderen: "Tegelijk vinden we de levensfase van tieners en jonge twintigers ook inhoudelijk interessant. Eigenlijk zijn wij voortdurend op zoek naar regisseurs en choreografen die onze fascinatie delen voor wat zo eigen is aan die jongeren: tieners bevinden zich in een soort tussenfase waarin ze zich constant moeten herdefiniëren tegenover zichzelf en hun omgeving,

veel heviger dan volwassenen. Er gebeurt elke dag verschrikkelijk veel in hun fysieke, mentale en emotionele leven. Geluk en ongeluk wisselen elkaar voortdurend af. Voor een maker is het daardoor bijzonder spannend om dat 'verhevigde zijn', gecombineerd met een soort onbevangingheid, te confronteren met niet voor de hand liggend materiaal zoals teksten van Brecht, Tankred Dorst of Gombrowicz of met composities van Bernstein, Villa-Lobos of Tchaikovsky. De inhoudelijke fascinatie voor jonge mensen levert nooit directe representaties op van hun leefwereld, van hun cultu(u)r(en), wel integendeel. Alhoewel we soms gretig en schaamteloos spelen met de codes van de populaire of massacultuur, zijn we in feite niet méér met 'jongerencultuur' bezig dan met pakweg het universum van Heiner Müller. Naast tieners, zijn ook twintigers inhoudelijk interessant omdat zij de belangrijkste keuzes uit hun leven moeten maken en hoewel ze er al een stuk zelfverzekerder uitzien, zijn ze vaak even zoekend als tieners."

De (thematieken van de) producties worden vaak gemaakt door jongeren, wat vaak resulteert in een jeugdig publiek. fABULEUS wil hierbij benadrukken dat dit jonge publiek eerder een gevolg is dan een uitgangspunt of doelstelling. De combinatie van deze jonge performers en jeugdig publiek zorgt voor een bijzondere chemie: wat door leeftijdsgenoten gebracht wordt is vaak herkenbaarder, aannemelijker, geloofwaardiger. Bovendien levert het een groot wederzijds respect op.

2 Toekomstplannen: wat staat er te gebeuren?

2.1 Producties, artistiek

fABULEUS plant elk jaar zo'n vier à vijf nieuwe producties. Ze behouden hun visie op verscheidenheid en coherentie en streven dus nog steeds een divers palet van producties na.

Men wil werken met verschillende bronmaterialen en vanuit verscheidene invalshoeken: naast nieuwe teksten, creaties in dans en multidisciplinaire benaderingen is er ook aandacht voor enceneringen van theaterrepertoire en bewerkingen van (jeugd)romans. In de periode 2010-2012 staan volgende repertoireproducties op het lijstje: *Kasimir en Karoline* (Ödön von Horváth), *Baal* (Bertolt Brecht), *Les justes* (Albert Camus), *Ik ben geen racist* (Per Nilsson), *Speeldrift* (Juli Zeh) en *De Tolbrug* (Aidan Chambers/Ibycus).

Daarnaast is er ook aandacht voor een verscheidenheid aan makers: naast het rijkelijk opgebouwde lijstje van ervaren makers geeft men veel vertrouwen aan (nog relatief onbekende) nieuwe, jonge, makers. fABULEUS stelt hen hierbij een expliciete vraag/opdracht: 'Maak iets voor een jong publiek, en durf je (naast het creëren van eigen materiaal) ook te wagen aan repertoire'.

Naast dit vijftal (grote), geplande producties, is er ook nog ruimte voor onderstroom: nieuwe ideeën en ad hoc-projecten, vaak verrassend en 'onaf'. fABULEUS wil zo flexibel zijn om jonge makers een plek te geven voor hun ideeën en begeleidt hen. Het kunstenfestival PREFAB is daar een mooi voorbeeld van.

Er worden ook een paar nieuwigheden ingepland. Zo komt er een project met videokunstenaars, een discipline waar fABULEUS voorheen nog niet expliciet mee werkte. Ook wil men jonge theaterschrijvers laten samenwerken met Schrijverspodium, met de schrijverswerking van het National Theatre Londen en het New Connections netwerk, en op deze manier schrijftalent ondersteunen. Nog

opmerkelijk is het uitbouwen van een jong artistiek adviesteam: een jeugdige bende die dient als gesprekspartner om artistieke en omkaderende (educatie, publiekswerking, participatie,...) plannen te bespreken, maar ook een testpubliek kan zijn.

Naast eigen producties zijn er ook coproducties, uitwisselingen en samenwerkingen gepland, zowel structurele als projectmatige. Voorbeelden van partners zijn: Kunstencentrum STUK, 30CC/cultuurcentrum Leuven, Kunstencentrum Villanella, de kunsteducatieve organisaties Mooss, Artforum en Wisper, muziektheatergezelschap Braakland/ZheBilding; de stad Leuven, de gezelschappen tg Nunc en HETPALEIS, de muzikeducatieve organisatie Musica, de structureel gesubsidieerde jeugdtheaters Froe Froe, Laika, BRONKS, Kopergieterij, De Maan, HETPALEIS, 4Hoog, Luxemburg en Ultima Thule, de muzikeducatieve organisatie Jeugd en Muziek Vlaanderen, de kunsteducatieve organisatie Artforum, de gezelschappen Rosas, Ultima Vez, Kopergieterij, Les Ballets C de la B, Canon Cultuurcel, Schrijverspodium,...

Belangrijk is dat al deze artistieke plannen steeds volledig worden omkaderd, ondersteund, geadviseerd en begeleid: zowel artistiek als logistiek, infrastructureel, financieel, praktisch, technisch en zakelijk.

2.2 Kunsteducatie

fABULEUS beschouwt hun producties als toegankelijk, maar daarom zijn ze niet meteen hapklaar. Ze willen zoveel mogelijk voorwaarden vervullen om het (vaak jonge) publiek een positieve kijkervaring te bezorgen, hen op een aangename manier introduceren of laten proeven van de podiumkunsten. Zoals hierboven (onder 3.1.1 vermeld), draait het niet zozeer om thematisch vormende voorstellingen te maken, maar ontstaat een productie telkens vanuit de artistieke noodzaak van de maker. fABULEUS maakt zijn producties m.a.w. niet vanuit een publieksvraag (bottom-upbenadering), maar vanuit een artistieke vraag of aanbod (top-downbenadering)²⁸. Ze grijpen niet in in het product (de productie), maar proberen ze optimaal (kunsteducatief) te omkaderen zodat de herkenbaarheid in elke voorstelling duidelijk wordt. De veelheid aan schoolvoorstellingen in de context van een cultuurcentrum of kunstencentrum maakt dit mede mogelijk. Hun hoofddoelstelling is vooral 'toeleiding en enthousiasmering', waarmee ze meteen ook inspelen op het aspect 'participatie': het verhogen en verdiepen van de culturele competenties.

Voorbeelden van omkaderende, educatieve activiteiten zijn:

- Inleidingen en actieve workshops in de klas

Deze hebben als doelstelling de leerlingen nieuwsgierig te maken, en hen voor te bereiden zodat ze met de juiste verwachtingen en een 'bruikbaar referentiekader' naar de voorstelling gaan. Werkvormen zijn: vertellen over het maakproces (receptief), of werken met tekst- of bewegingsmateriaal uit de voorstelling (actief).

- Nabesprekingen en lesmappen

Nabesprekingen (in kleine groep) vinden plaats vlak na de voorstelling. Er zijn ook lesmappen beschikbaar met (achtergrond)informatie over het stuk, makers, spelers, uitleg en verwijzingen,... De doelstelling is hier om kennis en inzicht te (laten) verwerven. fABULEUS benadrukt wel dat ze niet houden van een betuttelende omkadering: soms is duiding overbodig en is het interessanter om het publiek zichzelf vragen te laten stellen zonder daarop een antwoord te voorzien.

- Interactieve digitale theater- en danseducatieve tool

fABULEUS wil in de toekomst een 'incognito' participatieve en kunsteducatieve tool in de website verwerken. Deze zou kennis, inzicht en vertrouwdheid van de

²⁸ Uit: SAEY, P. en VAN EECKHAUT, M., *Publieksbegeleiding in de praktijk*. Brussel, z.u., 2003.

websitegebruiker onbewust vergroten, door hem te laten verderklikken van eerstegraadsinformatie (foto, film, blog, promotekst) naar links met achtergrondinformatie (ontstaansgeschiedenis, wereld van productie/makers/spelers, theatertermen, raakvlakken met andere producties/organisaties,... Door te werken met associatie kan de gebruiker een individuele ontdekkingstocht doorheen de website maken, welke zowel verdiepend als verbredend kan zijn.

2.3 Publiekswerking

Het publiek van de producties is voornamelijk jong, maar dit is eerder een gevolg dan een doelstelling: *fABULEUS* hanteert geen doelgroepenwerking. In de toekomst wil men wel extra aandacht geven aan de publieksgroep 'mensen met beperkte kennis van het Nederlands'. Bovendien wil *fABULEUS* voorstellingen maken voor alle jongeren, ongeacht sociale/etnische achtergrond of studierichting.

fABULEUS hanteert een publiekswerking die actief is op drie vlakken: op een correcte manier omgaan, communiceren en aanbieden van het product aan het publiek. De producties van *fABULEUS* bevatten een aantal kenmerken, zoals hierboven al beschreven: producties ontstaan vanuit de noodzaak van de maker, worden gemaakt met aandacht voor het jonge publiek (zonder aan doelgroepenbeleid te doen of bottom-up benadering van publiekswerking te hanteren), de nadruk ligt op professionaliteit (deskundige begeleiding en kwaliteit) van de creatie en de presentatie. Bovendien streeft men inhoudelijk steeds naar een evenwicht tussen herkenbaarheid en vervreemding. Het ultieme doel is dan ook om het publiek op een aangename manier te laten proeven van podiumkunsten.

Toch merkt de organisatie dat niet elke voorstelling geschikt is voor iedereen: uit ervaring leerden ze dat lange teksttheaterstukken niet ideaal zijn voor TSO en BSO of abstractie niet voor de jongsten is weggelegd. Wanneer een productie gemaakt en verkocht wordt, stelt *fABULEUS* zich de vraag welk publieksprofiel en presentatiecontext het meest geschikt zijn. Door het relatief grote aantal geproduceerde producties kan de organisatie rekening houden met smaakvoorkeuren en referentiekaders van het publiek, en dit duidelijk communiceren naar de programmatoren.

Daarnaast probeert *fABULEUS* steeds een sfeer van feestelijke ontmoeting te creëren bij het onthalen van het publiek. Ook hier duikt dezelfde doelstelling als daarnet op: 'het publiek laten proeven van de podiumkunsten', een positieve participatiecontext creëren, zelfs een thuisgevoel.

Om het publiek te werven gebruikt *fABULEUS* een brede strategie. De gemaakte producties worden hier beschouwd als een middel en tegelijkertijd een doel: zowel door hun aard als de manier waarop ze worden gepresenteerd. Communicatie naar het publiek toe verloopt aan de hand van een mix van oude en nieuwe media, een nauwkeurig persbeleid en een heldere verkoopsstrategie. De organisatie wil een herkenbare identiteit/imago met uniforme huisstijl. Het moet vooral artistiek, professioneel en jong ogen. Vooral in de toenemende digitalisering ziet *fABULEUS* veel kansen, men is alvast van plan hierin te investeren. Zo merkte men dat jongeren steeds minder beïnvloed worden door gedrukte media, maar wel helemaal in de ban zijn van virtuele netwerken, waar ze een eigen identiteit profileren en communities van gelijkgezinden uitbouwen. 'Infiltreren' in deze netwerken lijkt voor *fABULEUS* de ideale manier om hun product(ies) aan te prijzen, door in dialoog te gaan met de jongeren worden de interessesferen en de podiumkunsten (van *fABULEUS*) met elkaar

in verband gebracht. Blogs, netlogaccount en mini-community op de website zijn de stokpaardjes in hun 'digitaliseringspubliekswerving'.

Naast het jongerenpubliek probeert de organisatie ook nieuwe groepen aan te spreken. Men hoopt kinderen en 15 tot 18 jarigen te bereiken en zo aan publieksverjonging te doen, vooral via de school dan. Een scholenwerking opbouwen kan hier interessant zijn. Ook niet-geïnteresseerde jongeren overtuigen van de 'hipheid' van theater (bijvoorbeeld door de herkenbaren en coole haaiensticker) kan dan weer publieksverbredend zijn. De latent geïnteresseerden moeten aangesproken, overtuigd worden op plaatsen waar ze wel al komen. *fABULEUS* gaat regelmatig promomateriaal flyereren op deze plekken en doet zo aan publieksvergroting. Publieksverdieping is ook nog steeds aan de orde, hier is het belang aan beschikbare, helder informatie groot. Niet te vergeten in de hele publiekswerving zijn de ambassadeurs: alle makers/spelers/danser als het uithangbord van de organisatie de ideale mond-aan-mondreclame.

2.4 Internationalisering

fABULEUS ontstond uit een internationale werking, meerbepaald uit het tweejaarlijks internationaal theaterfestival voor jongeren, dat vandaag de dag niet meer bestaat. Momenteel blijft de internationalisering van *fABULEUS* beperkt tot de tournees van enkele producties in het buitenland: vooral Nederland, maar ook Porto, Londen, Bilbao,... De context buiten België en Nederland wordt vooral bereikt met de dansproducties, (Nederlandstalig) theater is moeilijker te brengen in een anderstalig land.

Men wil deze internationalisering zeker uitbreiden, door middel van uitwisselingsprojecten met buitenlandse makers en huizen. *fABULEUS* wil de referentiekaders van het huis, de makers en spelers/dansers opentrekken, visie uitwisselen over zakelijke/artistieke leiding, maar ook over creatieprocessen en productiewerking.

2.5 Verkoop en spreiding

fABULEUS doet de verkoop van producties in eigen beheer en komt dus rechtstreeks in contact met de programmatoren. Per jaar worden zo'n 150 producties verkocht aan cultuurcentra, kunstencentra en festivals, zowel school- als avondvoorstellingen. Het relatief grote aanbod aan producties maakt mogelijk dat er erg gericht gecommuniceerd kan worden, bijvoorbeeld: 'deze voorstelling is geschikt voor die leeftijdscategorie' of 'deze is een ideale avondvoorstelling'.

De organisatie is erg ambitieus als het op spreiding aankomt, men mikt op: lokaal, bovenlokaal, Vlaanderen, internationaal. Er wordt ook veelal op nationaal niveau gecommuniceerd, zowel over audities als over de producties. De focus ligt op ALLE kinderen, jongeren en jongprofessionelen (zowel in het publiek als op het podium) en hun omgeving (ouders, gezin, leerkrachten, scholen, andere jonge makers,...). Ook etnisch-diverse jongeren en jongeren met een motorische handicap van over heel Vlaanderen worden bereikt. De aanwezigheid van deze jongeren op het podium kan (voor de 'gelijkaardigen' in het publiek) eveneens een verscherpte aandacht en identificatie teweegbrengen. Bij schoolvoorstellingen wordt er ook rekening gehouden met smaakvoorkeuren van leeftijdsgroepen en opleidingsniveaus.

3 Het theaterproductieverleden van *fABULEUS*

In 1995 is er *'t Barre Land*, een voorstelling gebaseerd op het Koning Arthurverhaal van Tankred Dorst. In 1997 maakt men *De uitzondering! en de regel?*, een encenering van Bertolt Brechts 'Lehrstück'. Regisseur Vital Schraenen kiest bewust voor jonge spelers om deze voorstelling te maken. *Het proces* in 1998 wordt een tekstbewerking van Franz Kafka's gelijknamige roman. De encenering is erg sober, strak, geritmeerd en gestilleerd, en bovendien komt de tekst tot stand tot stand door een samenwerking tussen regisseur Vital Schraenen en de spelers. Het jaar 2000 brengt *Meisje Niemand*, een bewerking van de jeugdroman van Tomek Tryzna. De focus ligt hier vooral op diepgang. In 2001 maakt *fABULEUS The way young lovers do*. Het wordt een collagevoorstelling over de verlangens en dromen van jonge mensen, met figuren uit de wereldliteratuur (Hamlet en Ophelia, Leonce en Lena,...), maar ook met andere 'repertoiregezichten' als Jacques Brel, Edith Piaf en Prince. Teksten zijn gebaseerd op die van Georg Büchner, Judith Herzberg, William Shakespeare, Oscar Wilde,... *Antoon & Mirabella* is gebaseerd op het gelijknamige kinderboek van Stefan Boonen en staat in 2002 op de planken, ook daarna wordt de kindervoorstelling meermaals hernomen. Ook nieuwe, (zelf)geschreven teksten zijn de basis van enkele *fABULEUS*producties. Zo schreef Greet Bilsen de tekst voor *Alles in Toranje!* (2002). In datzelfde jaar maakt men tekst- en acteursvoorstelling *Yvonne, prinses van Bourgondië*, een repertoireproductie voor de grote zaal, naar de tekst van Witold Gombrowicz. Daarna schrijft Tom Struyf *Het Zwarte Pietverdriet*, over Sinterklaas. In 2003 wordt *Maria en José* gemaakt, op basis van het boek van Erlend Loe. In datzelfde jaar maken schrijver Stef Lernous en regisseur Victor Peeters *Witte rozen voor Carla*, een voorstelling in een fantasiewereld, geïnspireerd op Edgar Allan Poe. De uiteindelijke tekst komt tot stand door een samenwerking tussen regisseur en spelers. Het klassieke repertoire komt weer aan bod in *Kwartet*, naar het stuk van Heiner Müller, waarvan vaak gezegd wordt dat het gespeeld moet worden door ervaren acteurs, maar *fABULEUS* klaart het in 2004 met twee jonge acteursstudenten. Nog in datzelfde jaar is er *Johnnieboy*, met een nieuwe tekst gecreëerd door regisseur en spelers. Daarna staat *Spelregels* op de planken, gebaseerd op de debuutroman van Floortje Zwigtmán. 2005 brengt *Knijnepijn*, een nieuwgeschreven tekst van pasafgestudeerde Leentje Van de Cruys. Na *Spelregels* wordt ook een andere (omvangrijke) roman van Floortje Zwigtmán onder handen, *Wolfsroedel*. Geen makkelijke opdracht, want het boek speelt zich af in drie verschillende tijdsvakken speelt en plaatst ontgroeningverhaal in een historisch en mythisch kader. Ook in 2006 schrijft Tom Struyf een nieuwe tekst: over een man die zo erg verstrikt geraakt in zijn eigen leugens dat hij alle realiteitsbesef verliest. Het resulteert in *El Gran Teatro del Mundo*. Dan is er *Chatgirl*, sober teksttheater met als thema identiteit en de (voor tieners) herkenbare context van internet. Jef Van Gestel enceneert het debuut van schrijver Eelco Smits. Daarna komt *Forza*, met tekst (door schrijfsubsidie van Vlaamse Gemeenschap) en regie van Benjamin van Tourhout. Het is een passioneel familiedrama met verwijzingen naar de Oresteia, dat zich afspeelt in de euforie van de bevrijding na een grote oorlog. Nog datzelfde jaar wordt *César mijn broer is een paard* gemaakt, een voorstelling met danstheater over vijf kinderen die na de avondbel per vergissing ingesloten worden in de schoolgebouwen. De basis vormt hier een zelfgeschreven tekst. *Wacht Wacht Wacht* is de eerste voorstelling die specifiek richt op een kinderpúblik en gaat over samenzijn en alleenzijn, leven vinden en loslaten. Günther Samson verzorgt tekst en regie en noemt het stuk een 'echt sprookje: de personages zijn immers niet helemaal realistisch, wel herkenbaar. In 2007 brengt *fABULEUS Jeanne*: vertrekpunt is Jeanne d' Arc en alles wat rond haar gemaakt is (boeken, toneelstukken, historische bronnen, films,...). Teksten worden dus geleverd door ondermeer Peter De Graef, George Bernard Shaw, Koos Terpstra. De voorstelling gaat over het realiseren van je dromen en het punt waarop idealisme omslaat in

fanatisme, over wat het verhaal van Jeanne vandaag de dag betekent. Ook in 2007 komt er een productie voort uit PREFAB: *Festiviteit*. Enkele jonge makers maken een experimentele locatievoorstelling over het bouwen van een feestje. Ook *Bananen drijven niet* is een PREFABproductie, vrij geïnspireerd op de bekende roman 'Life of Pi' van Yann Martel. Naast de aandacht voor spelplezier en de spankracht van het verhaal, hechten ze ook belang aan de filosofische dimensies van het boek, zoals de troeven en de gevaren van de fantasie. *Candide* is de muziektheatervoorstelling van 2007, en is geïnspireerd op de muziek van Leonard Bernstein en het verhaal van Hugh Wheeler naar Voltaire. In 2008 is er *Opera/een werkstuk* opnieuw een muziektheaterproductie, vertrokken vanuit de opera 'The Fairy Queen' van Henry Purcell. Centraal staan hier uitspraken over de mens en de wereld van vandaag. Verder is er ook nog *They have got what it takes to be a legend*, geïnspireerd op de documentaire 'Jesus Camp' en de talentenjachten op televisie. Daarnaast staat ook *Leuke Mieke* op de planken in 2009, gebaseerd op een verhaaltje dat de Gentse dokter Yves Benoit altijd vertelt aan jonge leukemiepatiëntjes: over witte en rode bloedcellen die als soldaten strijden. Leen Roels schreef er een eigen tekst en dus een nieuw stuk over. Dan is er *Playground Love*, een productie met als inspiratiebron het boek 'Never let me go' van Ishiguro.

Ook in de toekomst zullen er nog theaterproducties volgen. In 2010 maakt fABULEUS *Kasimir en Karoline*, een repertoirestuk van Ödön von Horváth. In datzelfde jaar is er ook nog *Ik ben geen racist*, een bewerking van de gelijknamige jeugdroman van Per Nilsson. Er zal ook een coproductie met NUNC zijn: *Sterrebroer*, over een jongen die z'n ouders verliest en de leegte opvult door ene imaginaire broer te verzinnen. Inspiratie wordt gehaald bij 'Le Petit Nicolas' (René Goscinny), 'Extreem luid & ongelooflijk dichtbij' (Jonathan Safran Foer) en '9 en ik ben verliefd' (Manuel Barroso). In 2011 staat *Hidden Places* op het programma, dat zal gaan over de keuzes die jongeren moeten maken. Dat jaar is er ook *Speeldrift*, gebaseerd op het gelijknamige boek van Juli Zeh, een analyse van de leegheid en morele ambiguïteit van de moderne maatschappij. Dan is er ook nog *Jongens toch*, over twaalfjarige jongens die op zoek zijn naar een handleiding voor het leven, geïnspireerd op boeken als 'Lord of the flies', 'Het grote jongensboek: hoe word ik in alles de beste',... Waarschijnlijk volgen ook nog: *Baal* van Bertolt Brecht, *Les justes* van Albert Camus en *De Tolbrug*, naar het boek van Aidan Chambers/Ibycus.

Bijlage 2 Vragenlijst interviews

Wat kan repertoire betekenen voor jonge makers?

Wat betekent repertoire voor je? Kan je een definitie geven van het begrip?

Welke repertoirestukken heb je al gemaakt, bewerkt, 'geënceneerd'?

Hoe ga je tewerk bij het maken, bewerken, enceneren van zo'n repertoirestuk?

Aan welke eigenschappen of kenmerken moet een repertoirestuk voldoen om ermee aan de slag te gaan?

Wat zijn de krachten of de troeven van een repertoirestuk?

Wat kan repertoire betekenen voor jongeren?

Voor jonge spelers?

Voor een jong publiek?

Kan je repertoire linken aan (herkenbare) jongerenthema's?

In welke mate is repertoire publiekstoegankelijk?

Trekt een herkenbare titel meer publiek, is een herkenbare titel toegankelijker?

Kan je repertoire linken aan actualiteit? Is repertoire actueel, maatschappelijk relevant, hedendaags, tijdloos?

Kan repertoire ook vervreemdend zijn?

Leent repertoire zich tot elke vorm, stijl, code?

Kan repertoire het publiek enthousiasmeren?

Leent repertoire zich tot educatie, het educatieve?

Heeft repertoire (meer) nood aan omkadering?

Biedt repertoire meer mogelijkheden tot internationalisering?

Heeft repertoire meer kans om opgenomen te worden in een programmatie (van een CC, kunstencentrum, festival,...?) Raakt een repertoirestuk makkelijker verkocht?

Zijn er aandachtspunten die een maker in z'n hoofd moet houden bij het enceneren van een repertoirestuk? Struikelblokken, zaken waar je bent op gestoten die je niet had verwacht?

Waarom zou je jonge makers aanmoedigen om met repertoire aan de slag te gaan?