

## **Kind, dier en spelplezier**

**Een historische evolutieschets van de verhouding tussen kind- en dierbeeld  
in de voorstellingen van HETPALEIS**

Silke Van Cleuvenbergen, Master Kunstwetenschappen optie Theater.

Masterproef tot het verkrijgen van de titel 'Master in de Kunstwetenschappen' aan de  
Universiteit Gent, Faculteit Letteren en Wijsbegeerte, Vakgroep Kunstwetenschappen.

Promotor: Prof. Dr. Christel Stalpaert.

Academiejaar 2008-2009.

# Woord vooraf

In eerste instantie wil ik Els Van Steenberghe bedanken, omdat zij onrechtstreeks de aanleiding is geweest tot deze thesis. Omdat ze met warm heeft doen lopen voor het jeugdtheater en omdat ze me gedurende het werkproces als copromotor heeft begeleid. Vervolgens had ik ook Professor Dr. Christel Stalpaert, de promotor van deze thesis willen bedanken.

Speciale vermelding verdienen de bibliothecarissen van de universiteitsbibliotheken die ik menige malen heb bezocht, Agnes Gelaude in het bijzonder. De staf van het 'Felixarchief' en Rita Pottier van HETPALEIS zou ik oprecht willen bedanken voor het geduld dat zij aan de dag legden om me te begeleiden bij het zware archiefwerk. En aan Hilde, bedankt voor de moeite!

Verdienen eveneens een vermelding wegens het opbrengen van het nodige geduld: Mijn ouders, omdat ze me ondanks de verrassende wending aan het einde van deze opleiding door dik en dun zijn blijven steunen. Mijn vriendinnen en lieve klasgenootjes die allerhande tips hebben gegeven. Mijn vriend en zoontje, omdat zij bereid waren me de tijd en ruimte te geven deze masterproef te volbrengen.

Dank-u-wel!

# Bronnenbespreking

*(...) Dat heb je met theater: eens gespeeld, voorgoed voorbij. Natuurlijk blijven er sporen. Foto's, decors, recensies, opnames...Maar zo goed Vlaanderen in theater is, zo middelmatig blijkt het in de politieke bewaring ervan. Anders dan onze buurlanden hebben we geen theatermuseum, en zelfs de overkoepelende Vlaamse theatergeschiedenis moet nog geschreven worden. Beeldfragmenten die verder terug gaan dan de jaren tachtig, liggen begraven in het VRT-archief en laten zich daar maar moeilijk uit opdelven. Het beeldgeheugen van de Vlaamse podiumkunsten is een spook.*  
(Hillaert, 1)<sup>1</sup>

Zoals Wouter Hillaert aangeeft is niet al te goed gesteld met onze theaterarchieven en dat heb ik aan de lijve ondervonden. Bij de aanvang van dit onderzoek werd duidelijk dat het archief van HETPALEIS verspreid was over verschillende instanties. Bovendien had er zich net een overdracht tussen twee archieven plaatsgevonden waardoor inventarislijsten vaak ontbraken. Het heeft me bloed, zweet, tranen en heel wat 'over-en-heen gemail' gekost maar ik ben er uiteindelijk in geslaagd om al het materiaal te verzamelen dat ik nodig had.

---

<sup>1</sup> HILLAERT, Wouter, "Woord vooraf", in: *Documenta, Toneelstof 1- Route 66*, XXV, 2, 2007, p.1.

# Methodologie

Zie DEEL II.

# Inleiding

Doorheen mijn studies theaterwetenschap ontwikkelde zich het gevoel dat het mij aan kennis over de Vlaamse theatergeschiedenis ontbrak. De opleiding Kunstwetenschappen voorzag immers wel enkele lessen waarin de Vlaamse theatertraditie in vogelvlucht werd geschetst, een volwaardig college over dit onderwerp was echter niet geïmplementeerd. Vanuit een zekere nieuwsgierigheid naar het theater uit de voorbije eeuw besloot ik dan ook om de historische horizonten van het Vlaamse theaterlandschap te verkennen en te verwerken in het reisdoel van de opleiding: de masterproef.

Het verlangen naar een kennisname van het Vlaamse theaterverleden ging gepaard met een, trouwens nog steeds toenemende, belangstelling voor het jeugdtheater. Een interesse die ondermeer groeide onder impuls van docente en theaterwetenschapper Els Van Steenberghe. Zij besmette me in al haar enthousiasme niet alleen met de jeugdtheatermicrobe; In een van haar colleges reikte ze mij geheel onbewust het onderwerp van deze scriptie aan. Het was, niet toevallig, een les die handelde over de evolutie van het jeugdtheater waarin ik voor het eerst een impressie kreeg van het theaterverleden. Bij het zien van enkele “*suikerzoete*” foto’s uit het jeugdtheater van de jaren veertig en vijftig kwam het water me in de mond. De zin naar deze zoetheid bleef me achtervolgen tot in de master en resulteerde in wat u op punt staat te lezen.

Aanvankelijk ambieerde ik om met mijn scriptie de algemene geschiedenis van het jeugdtheater te schetsen. Bij aanvang van dit thesisonderzoek werd er immers geconstateerd dat er, ondanks het vele onderzoek, nog geen publicatie voorhanden is waarin de historie van het Vlaamse jeugdtheater wordt geschetst. Dit terwijl de vraag naar een encyclopedie van de (jeugd)theatergeschiedenis zich toch lijkt te manifesteren. Een statement afkomstig uit het meerjarenplan van HETPALEIS lijkt dit vermoeden te bevestigen:

*“Maar gelijktijdig mogen we hopen dat er meer aandacht wordt gegeven aan theatergeschiedenis zelf. De theaterpraktijk wordt omringd door talrijke professionelen. Meestal ontbreekt hen zicht op enige theaterrevolutie. De sector heeft nood aan een stevig naslagwerk over de hele evolutie van de theaterkunst in het algemeen en het kindertheater in het bijzonder. Wil HETPALEIS echt helpen in de geschiedenisleer van de kinderkunsten, dan is het huis het aan zichzelf én aan de hele kindertheatersector in Vlaanderen verplicht om mee werk te maken van een vademecum over kindertheater in Vlaanderen.”*

(HETPALEIS, 26/27)<sup>2</sup>

Nu was en ben ik me er terdege van bewust dat een masterproef niet het middel is waarmee de hierboven beschreven leemte kan worden opgevuld. Bovendien redeneerde ik dat louter een transcriptie van de theatergeschiedenis allesbehalve voldoende zou zijn om aan de normen van een theaterwetenschappelijke masterproef te voldoen. Om die reden werd er besloten om het onderwerp af te bakenen. Dit echter zonder af te wijken van de ambitie een gedocumenteerde evolutie te beschrijven. Het dierpersonage deed, na enkele omwegen via het sprookje, zijn intrede in het onderzoek.

Interessant aan dit dierpersonage is dat het zich als een constante factor manifesteert binnen het jeugdtheater. Hierdoor is dit stijlkenmerk het ideale middel om de ontwikkeling binnen het jeugdtheater en de veranderingen inzake theatrale aanpak, landschapsconfiguratie en kindbeeld met praktijkvoorbeelden te illustreren. Vanuit de vooronderstelling dat de theatrale aanpak van het dierpersonage als constructie een impliciet kindbeeld in zich draagt werd de volgende vraagstelling ontwikkeld: Hoe wordt het dier als personage geconstrueerd en in welke mate correspondeert deze theatrale constructie met de sociale constructie van het kind. Is er, vertrekkende vanuit de idee dat het dierpersonage kan opgevat worden als een symbolische representatie van het kind, sprake van een gelijklopende ontketening?

Het onderzoek spitst zich, om de hypothese die zonet werd omschreven hard te maken, toe op het ‘dierlijke’ verleden van ‘HETPALEIS’. Dit theaterhuis is immers de enige speler binnen het Vlaamse jeugdtheaterlandschap dat kan terugvallen op een traditie van bijna zeventig jaar. Daarenboven wordt binnen dit gezelschap het dierpersonage goed vertegenwoordigd.

---

<sup>2</sup> Meerjarenplan van HETPALEIS. Bron: <http://www.hetpaleis.be/verslagen.php>

Om de vooronderstelde correspondentie tussen de evolutie van het kindbeeld en de theatrale constructie van het dierpersonage te staven met tastbare bewijzen werd een tweeledige methode toegepast. In eerste instantie was het noodzakelijk de nodige data te verzamelen. Alle relevante beschikbare bronnen uit de archieven van 'HETPALEIS', het 'Felixhuis', het 'Letterenhuis' en het 'VTI' werden verzameld. In totaal werden talrijke programmabrochures, theaterteksten, productiemappen, beleidsnota's, foto's, dia's, video's en affiches geraadpleegd. Doel was een zo ruim mogelijk beeld te krijgen op de manier van theatermaken sinds 1940, dit met specifieke nadruk op de theatrale aanpak van het dier. Na het verzamelen van deze data volgde de verwerking. Om deze bronnenbehandeling op een wetenschappelijk verantwoorde wijze door te voeren werd een beroep gedaan op een methodologisch kader. Aan de hand van het analysemodel ontwikkeld door theaterwetenschapper Luk Van den Dries werden alle beschikbare bronnen ingeschakeld in functie van de analyses.

De specifieke toepassing van deze werkwijze wordt uiteengezet in Deel II. Maar alvorens de uiteenzetting van de gehanteerde methodologie komt een definiëring van de concepten waarrond de premisse draait. Deel I bakent de termen jeugdtheater, kindbeeld en dierpersonage af. In deel III vervolgens bereikt men de kern van deze scriptie. Aan de hand van een opdeling in belangrijke kantelmomenten wordt stapsgewijs onderzocht hoe het heersende kindbeeld zich binnen het dierpersonage manifesteert.

# Inhoudstafel

**WOORD VOORAF**

**BRONNENBESPREKING**

**INLEIDING**

**INHOUDSTAFEL**

<b>DEEL I: DEFINIËRING EN AFBAKENING.....</b>	<b>11</b>
<b>Jeugdtheater, een definitie.....</b>	<b>11</b>
<b>Het Kindbeeld .....</b>	<b>12</b>
§1 Definitie en kenmerken .....	12
1.1 Kindbeeld als sociaal construct .....	12
§2 Constructie van een kindbeeld .....	13
2.1 Discours .....	13
2.2 Discoursen in botsing .....	13
<b>Het dier(personage) .....</b>	<b>15</b>
§1 Het dier en 'zij' .....	15
§2 Het dier in de in de (jeugd)literatuur.....	16
§3 Gebruik?.....	17
§4 Het 'dierbeeld' .....	18
<b>DEEL II: METHODOLOGISCHE AANPAK, DE OPVOERINGSANALYSE.....</b>	<b>20</b>
<b>Inleiding.....</b>	<b>20</b>
<b>Dataverwerking en –behandeling .....</b>	<b>21</b>
§1 Verzameling .....	21
§2 Behandeling .....	22



§3 Registratiemethodes en correlaten .....	22
§4 Gehanteerde technieken .....	23
<b>Structuur van de opvoeringsanalyse .....</b>	<b>25</b>
§1 Klimaat .....	25
1.1 Kenmerken .....	25
1.2 Toepassing.....	26
§2 Landschap .....	27
2.1 Kenmerken .....	27
2.2 Toepassing.....	27
§3 Typus & Corpus.....	28
3.1 Kenmerken .....	28
3.2 Toepassing.....	29
§4 Tekst.....	29
4.1 Kenmerken .....	29
4.2 Toepassing.....	32
<b>DEEL III: EVOLUTIESCHETS VAN HET DIERPERSONAGE IN HET ANTWERPS JEUGDTHEATER .....</b>	<b>33</b>
<b>Inleiding.....</b>	<b>33</b>
<b>Jaren '40 -'70 .....</b>	<b>33</b>
§1 Een blik op het (jeugd)theaterlandschap .....	33
1.1 Algemene schets: Jeugdtheater in Vlaanderen, de aanzet .....	33
1.2 Stijlkenmerken.....	35
1.3 Kindbeeld binnen het jeugdtheaterconcept .....	36
§2 Historie van het 'Jeugdtheater' in Antwerpen .....	37
2.1. De aanzet: Kinderschouwburg 'De Zonnebloem' .....	37
2.2. Ontstaan van het 'Jeugdtheater' in de 'Koninklijke Nederlandse Schouwburg' .....	39
2.3. Het tijdperk van Tante Corry (1945-1968) .....	41
§3 Het 'Jeugdtheater': Theatrale aanpak .....	45
3.1 Missie .....	45
3.2 Accommodatie .....	48
3.3 Repertoire .....	49
3.4 Regie.....	51

3.5 Sfeer, dans en muziek .....	52
3.6 Scenografie - Kostumering .....	53
§4 Het KJT: Aanpak van het dierpersonage .....	55
§4 Hansje haas ('50-51) .....	55
<b>Jaren '70 en '80 .....</b>	<b>63</b>
§1Blik op het (jeugd)theaterlandschap .....	63
1.1 Theatermaken in de sfeer van mei '68.....	63
1.2 Jaren '80: De oogst .....	66
1.3 Kindbeeld binnen het jeugdtheater .....	67
§2 Historie van Het Koninklijk Jeugdtheater in Antwerpen (1968-1987).....	69
§3 Het 'KJT': Theatrale aanpak .....	71
3. 1 Accommodatie .....	71
3.2 Repertoire .....	72
3.3 Regie.....	75
3.4 Sfeer, dans en muziek .....	76
3.5 Scenografie - Kostumering .....	78
§4 Het KJT: Aanpak van het dierpersonage .....	79
4.1 De leeuw op stap ('74-'75) .....	79
<b>De Hedendaagse periode, jaren '90 tot heden.....</b>	<b>86</b>
§1 Een blik op het jeugdtheaterlandschap.....	86
1.1 De zoektocht naar een individuele theatertaal.....	86
1.2 Heden: Een zeer divers landschap.....	87
1.3 Kindbeeld binnen het jeugdtheaterconcept .....	88
§2 Van het 'KJT' naar HETPALEIS .....	90
2.1 Vijftig jaar 'KJT' .....	90
2.2 Het 'KJT' onder Merhotteïn: Theatrale aanpak.....	92
2.3 'HETPALEIS' van Barbara Wyckmans.....	100
2.4 HETPALEIS: Theatrale aanpak.....	103
§3 Aanpak van het dierpersonage.....	108
3.1 <i>De Kat is niet voor de Poes</i> ('90-'91).....	108
3.2 <i>Lodewijk de koningspinguin</i> ('04-'05).....	115
<b>BESLUIT .....</b>	<b>122</b>
<b>BIBLIOGRAFIE</b>	

# Deel I: Definiëring en afbakening

## Jeugdtheater, een definitie

Het is enorm moeilijk het jeugdtheater een definitie mee te geven, voornamelijk omdat de invulling van het begrip overheen tijden en culturen schijnt te verschillen. Jeugdtheaterliefhebbers van nu hebben andere ideeën dan deze van vroeger en dan nog zijn er zelfs onderlinge meningsverschillen. Om die reden ondermeer wordt er gesteld dat jeugdtheater geen definitie kent, enkel verschillende invullingen. Als er dan echter toch een term moet worden opgeplakt lijkt het logisch om jeugdtheater te beschouwen als gericht op de jeugd. Dit is een omschrijving die zeer ruim is maar om die reden toepasbaar op verschillende vormen van jeugdtheater uit alle tijden.

# Het Kindbeeld

*“Beelden van het kind bepalen beelden van theater voor het kind”*

(Allegaert, 42)<sup>3</sup>

## §1 Definitie en kenmerken

### 1.1 Kindbeeld als sociaal construct

Het kindbeeld is een term die verwijst naar de invulling die wordt gegeven aan het kind-zijn en de bijhorende periode van de kindertijd. Men spreekt van het kindbeeld als een sociaal construct, wat impliceert dat de inhoud afhankelijk is van tijd en ruimte. De visie op het kind wordt dus bepaald door de sociale, politieke, historische en morele context van de maatschappij en is om die reden net als de samenleving an sich veranderlijk. Kindbeelden variëren omdat ze geconstrueerd worden binnen een maatschappij die niet alleen onderhevig is aan verandering maar daarenboven cultureel bepaald wordt.

Om die reden kent onze Westerse maatschappij een andere visie op kinderen dan andere culturen. Dit wil echter niet zeggen dat men binnen een cultuur hetzelfde kindbeeld onderschrijft. Onderlinge verschillen inzake de opvattingen over het kind zijn legio en hebben te maken met het bestaan van diverse kindbeelden binnen de verschillende discourscontexten.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> ALLEGAERT, Patrick, “De ernst van onernst”, in: *Klein geschut: opstellen over kindertheater*, Brussel, Vlaams Theater Instituut, 1992.

<sup>4</sup> HEMRICA, J.C., *Kind-zijn tussen opvoeding en recht: een grondslagenonderzoek naar kindbeelden in discussies op het grensvlak van opvoeding en recht*, s.l., s.n., 2004, p. 9-13.

## §2 Constructie van een kindbeeld

---

### 2.1 Discours

---

*“De variatie die – binnen een bepaalde sociale structuur – bestaat in het denken over de kindertijd komt tot uitdrukking in de verschillende perspectieven op het kind die in een samenleving zijn geïnstitutionaliseerd.”*  
(cit. Jenks, 15)<sup>5</sup>

Discoursen zijn geïnstitutionaliseerde contexten waarin het kind centraal staat en het onderwerp vormt van discussie. Voorbeelden zijn ondermeer het onderwijs en de geneeskunde. Elk van deze discours kent zijn eigen opvattingen over het kind, ze springen elk op hun eigen manier om met het begrip. De verschillende discourscontexten binnen een samenleving kunnen worden opgedeeld aan de hand van het perspectief dat men hanteert. Dit perspectief is afhankelijk van de sociale functie die het discours vervult binnen de maatschappij en bepaalt de vraagstelling, het referentiekader van waaruit het kind wordt benaderd. Men onderscheidt ondermeer het economische, pedagogisch-psychologische, juridische, artistieke, medische en religieuze perspectief. Omwille van verschillen in benadering ontstaan er verscheidene soorten kindbeelden die bij momenten met elkaar in botsing kunnen komen.<sup>6</sup>

### 2.2 Discoursen in botsing

---

Wanneer de verschillende geïnstitutionaliseerde discoursen op een verschillende manier bewegen binnen een maatschappij kunnen zij, en de kindbeelden die ze representeren in botsing komen. Het is vanuit deze botsingen dat bestaande kindbeelden verschuiven en nieuwe ontstaan:

---

<sup>5</sup> Jenks geciteerd in HEMRICA, J.C., *Kind-zijn tussen opvoeding en recht: een grondslagenonderzoek naar kindbeelden in discussies op het grensvlak van opvoeding en recht*, s.l., s.n., 2004, p. 15.

<sup>6</sup> HEMRICA, J.C., *Kind-zijn tussen opvoeding en recht: een grondslagenonderzoek naar kindbeelden in discussies op het grensvlak van opvoeding en recht*, s.l., s.n., 2004, p. 13-19.

*“Wanneer een discussie zich afspeelt in relatie tot meer dan één discourscontext, kunnen kindbegrippen met elkaar in botsing komen. Daarbij zal soms het ene, soms het andere discours belangrijker zijn, en analoog daarna de ene keer het ene en de andere keer het andere kindbeeld dominant zijn.”*

(cit. Jenks,16)<sup>7</sup>

De evolutie van het kindbeeld gaat dus meestal gepaard met een clash tussen de verschillende inhouden die aan het kind worden verleend binnen de discourscontexten. Zo ging het ontstaan van een nieuw kindbeeld aan het begin van de twintigste eeuw gepaard met een machtswissel van de verhouding tussen de pedagogische-psychologische en de economische visie. Terwijl kinderen voor het einde van de negentiende eeuw voornamelijk werden bekeken in functie van hun aandeel binnen de arbeidsmarkt veranderde deze situatie geleidelijk aan. Het pedagogische-psychologische perspectief van toen, waarin het romantische kindbeeld heerste dat zich richtte op de af- en bescherming van het kind, kreeg een groter aandeel. Een nieuw kindbeeld was geboren, de ettelijke kindbeelden uit de diverse discourscontexten kwamen opnieuw in balans.<sup>8</sup>

Jeugdtheater is een discours waarin het kind vanuit een artistiek oogpunt wordt gepercipieerd. Het representeert en bepaalt tegelijkertijd, net als andere discourses, de invulling die binnen een bepaalde tijdsruimtelijke context wordt gegeven aan het kind. Dit betekent dat het jeugdtheater een plaats is waarbinnen discussies over de visie op kinderen kunnen plaatsvinden. Daarenboven vormt theater een dankbaar medium om heersende kindbeelden en evoluties in deze beelden te onderzoeken. In deze scriptie zal gepoogd worden deze discussie en bijhorende veranderingen in het kindbeeld sinds de jaren veertig te vatten. Dit aan de hand van een onderzoek naar de theatrale constructie van het dierpersonage en hoe deze doorheen de jaren is geëvolueerd.

---

<sup>7</sup> Jenks geciteerd in HEMRICA, J.C., *Kind-zijn tussen opvoeding en recht: een grondslagenonderzoek naar kindbeelden in discussies op het grensvlak van opvoeding en recht*, s.l., s.n., 2004, p. 16.

<sup>8</sup> CUNNINGHAM, H., *Het kind in het Westen: vijf eeuwen geschiedenis*, Amsterdam, Van Genneep, 1997, p.207,208.

## Het dier(personage)

*“Dit [het gebruik van dierfiguren in het poppenspel] komt voort uit de gedachte dat het dier, omdat het door zijn natuur geen deel uitmaakt van de menselijke samenleving, in staat geacht wordt het kind op een volledig andere wijze dan de volwassene tegemoet te treden en vooral emotioneel te binden. Het dier wordt beschouwd als een vriend die het kind genegen is en waaraan het kind tegelijkertijd superieur is.”*

(Panken, 64)

### §1 Het dier en ‘zij’

In zijn filosofisch manifest over de verhouding tussen mens en dier onderzoekt Gijsen welke betekenis de mensheid aan zijn dierlijke metgezel toekent. Hierbij stelt hij vast dat het dier in onze westerse cultuur beschouwd wordt als zijnde minderwaardig aan de mens: *“Taalkundig wordt het dier omschreven als een levend wezen dat niet tot de planten behoort, dat begaafd is met gevoel en naar willekeur kan bewegen. (...) Beweeglijkheid is zijn hoofdkenmerk en gevoel heeft het ook, maar het is geen mens want die is met rede en verstand begaafd.”* (Gijsen, 8)<sup>9</sup>

Het is vanuit deze beschreven superioriteit dat de relatie kind-dier volgens Coillie vertrekt. Net als dieren zijn kinderen in zekere zin unilateraal afhankelijk van volwassenen. Bovendien wordt hun stem en mening niet altijd gehoord of geapprecieerd. Om deze reden hebben kinderen een unieke band met het dier, het wordt in vele gevallen aanzien als een trouwe vriend, een bondgenoot en vertrouweling. Kinderen en dieren maken als het ware samen deel uit van een aparte leefwereld. De nauwe relatie die kinderen hebben met dieren is zowel realiteit als fictie, het manifesteert zich althans op beide vlakken.

De meeste kinderen hebben in de werkelijkheid een uitzonderlijke relatie met dieren. Een huisdier kan voor een kind zijn alles zijn, ook al zijn het maar vissen. Met huisdieren worden verdriet en geheimen gedeeld, verhalen verteld en avonturen beleefd.

---

<sup>9</sup> GIJSEN, Marnix, *Het dier en wij*, Brussel, Manteau, 1968, p.8.

Een gezonde fascinatie voor wilde dieren is ook niet ongewoon, exotische- of boerderijdieren maar ook insecten spreken tot de kinderlijke verbeelding.<sup>10</sup> En voor die kinderen met allergieën: er hoeft niet persé sprake te zijn van een levensecht exemplaar, heeft elk kind geen pluchen knuffelbeer? De manier waarop het kind zich ten opzichte van het dier verhoudt is niet te vatten in woorden en al evenmin in wetenschappelijke termen. Ze is echter persistent, denkt u maar terug aan uw eigen kinderjaren.

## §2 Het dier in de (jeugd)literatuur

---

Het is waarschijnlijk omwille van deze unieke verhouding dat het dier binnen de kindercultuur zo veelvuldig vertegenwoordigd wordt en dit niet het minste in (teken)film, literatuur en theater. In deze media is de aanwezigheid van dierpersonages een constante factor. Op basis van letterkundige opdelingen kan er een onderscheid worden gemaakt tussen de verschillende dierenverhalen die voorkomen.

In de letterkunde worden dierenverhalen zoals fabels, dierenepos en dierensprookjes opgedeeld in realistische en antropomorfistische categorieën. Deze literaire genres werden in sé niet geschreven voor een jeugdig publiek maar de opdeling kan, mits enkele aanpassingen, in zekere mate worden doorgetrokken voor de dierenverhalen uit de jeugdcultuur. Het verschil tussen beide categorieën schuilt hem in de intentie van de schrijver.

In de antropomorfistische dierenliteratuur wordt het dier vermenselijkt, de dierpersonages krijgen allerlei typisch menselijke karakteristieken aangemeten. Hun dierlijke trekken zijn vaak enkel nog sluimerend aanwezig, het menselijk gedrag staat centraal. De dieren leven in hun eigen wereld ze zien er wel uit als dieren maar praten, denken, eten en voelen zoals mensen. Het antropomorfistische dierenverhaal toont eigenlijk de menselijke samenleving maar in plaats van mensen worden de hoofdrollen door dieren vertolkt.<sup>11</sup>

De realistische dierenverhalen geven het dier weer in zijn natuurlijke identiteit, hun dierlijk gedrag vormt het onderwerp van het verhaal.

---

<sup>10</sup> COILLIE VAN, Jan, *Leesbeesten en boekenfeesten: hoe werken (met) kinder- en jeugdboeken*, Leuven, Davidsfonds/Infodok, 1999, p. 200-207.

<sup>11</sup> PRAAG VAN, Siegfried E., *Wij en de dieren*, s.l., p. 22-41.



In sommige verhalen hebben zij zowel een menselijk als dierlijk karakter, in andere worden ze puur in hun dierlijkheid weergegeven. Typisch is de natuurlijke setting en de verhouding tot de mens. Deze is in vele gevallen de vijand. Enkel kinderen, natuurmensen of fantasiefiguren kunnen met dieren in contact treden. Opvallend aan deze verhalen is dan men zich tracht in te leven in de dierlijke psyche.<sup>12</sup>

Bovenstaande categorieën zijn niet bindend, de grens tussen beiden is vaak moeilijk te onderscheiden. Van belang blijft echter altijd het doel van de schrijver: wil deze inzicht verschaffen in het menselijk of in het dierlijke gedrag?

### §3 Gebruik?

---

Dat het dierpersonage manifest is binnen verhalen uit de jeugdfilm, -literatuur en het jeugdtheater is een geobserveerd feit maar om welke reden is dit specifieke personage zo geliefd? Wat maakt het superieur of anders dan overige personages? Coillie komt op basis van verscheidene observaties en opmerkingen van jeugd auteurs tot enkele gebruiksredenen. Elk van deze motieven vertrekt in zekere zin vanuit de specifieke verhouding tussen kind en dier.

Dierpersonages worden in verhalen vaak opgevoerd om moeilijke onderwerpen ten berde te brengen. Dit vanuit de idee dat kind en dier een gelijkwaardige verhouding hebben die de facto neigt naar een vriendschapsrelatie. Het identificatieproces brengt thema's naar een meer toegankelijk niveau. Bovendien treedt het dierpersonage als een emotionele buffer op waardoor de zaken gemakkelijker verteerbaar worden. Dat was reeds zo in de traditie van de volwassen dierenverhalen. In fabels en dierenepos dienden dierpersonages vaak een moralistische, satirische of maatschappijkritische boodschap. Dierenepos brachten meestal een hele dierenmaatschappij op de voorgrond die als parodie fungeerde voor de heersende samenlevingspatronen. Fabels kaartten op hun beurt een meer persoonlijke problematiek aan door bijvoorbeeld de focus te leggen op bepaalde negatieve karaktertrekjes. Zo zagen de schrijvers van deze genres de mogelijkheid om op een veilige manier de menselijke en maatschappelijke tekortkomingen aan de kaak te stellen. Het dier was het medium bij uitstek dat dit mogelijk maakte.

---

<sup>12</sup> PRAAG VAN, Siegfried E., *Wij en de dieren*, s.l., p. 22-41.

Eveneens verbonden met de traditie van het dierenverhaal is de vrijheid waarmee men kan omgaan met dierpersonages. Ze zijn immers geen deel van de menselijke maatschappij en bijgevolg niet gebonden aan bepaalde sociale structuren.<sup>13</sup> Om deze reden, net als in sprookjes, de meest ongewone zaken mogelijk. Jeugdacteur Toon Tellegen zegt hierover het volgende: *“Het is toch gemakkelijker om sprekende dieren te nemen voor je verhalen dan mensen. De dieren komen binnen met niets van onze wereld. Als je het over mensen hebt dan zit je toch vast aan de dingen zoals ze zijn in de maatschappij. Met dieren ben je veel vrijer.”* (cit. Toon Tellegen, 203)<sup>14</sup>

Omdat het dier niet tot de ingewikkelde menselijke samenleving behoort is het ook een zeer eenvoudig karakter. Elk dier werd immers, binnen het collectieve fictionele geheugen, typerende karaktertrekken toegekend: een hond is trouw, een kat geslepen, een uil is wijs, etc. Deze karakteristieken zijn meestal totaal niet overeenstemming met de realiteit maar werden en worden op basis van het oppervlakkige gedrag en het uiterlijk van een dier ontwikkeld. Aangezien de typische trekjes van de meeste dierpersonages reeds tradities lang voorkomen in spreekwoordelijke uitingen en literaire genres kan men stellen dat deze collectief gekend zijn. Net daarom kan het dierlijke karakter het geheel minder gecompliceerd maken. Dit mits deze collectief gekende kenmerken gehanteerd worden, de laatste decennia is men immers gaan spelen met de fictieve invullingen van het dierpersonage.<sup>15</sup>

#### §4 Het ‘dierbeeld’

---

In de vorige paragraaf werd besproken hoe dierpersonages binnen de literaire genre van de fabel en het dierenepos de menselijke samenleving persifleren. Vanuit deze opvatting, met name, dat dierenpersonages eigenlijk vermomde mensen zijn worden met betrekking tot het jeugdtheater twee veronderstellingen gemaakt. Beide gaan uit van de eerder omschreven specifieke verhouding tussen kind en dier.

---

<sup>13</sup> COILLIE VAN, Jan, *Leesbeesten en boekenfeesten: hoe werken (met) kinder- en jeugdboeken*, Leuven, Davidsfonds/Infodok, 1999, p. 200-207.

<sup>14</sup> COILLIE VAN, Jan, *Leesbeesten en boekenfeesten: hoe werken (met) kinder- en jeugdboeken*, Leuven, Davidsfonds/Infodok, 1999, p. 200-207.

<sup>15</sup> COILLIE VAN, Jan, *Leesbeesten en boekenfeesten: hoe werken (met) kinder- en jeugdboeken*, Leuven, Davidsfonds/Infodok, 1999, p. 200-207.

Een eerste veronderstelling is dat het dierpersonage naast een artistieke constructie eveneens een sociale constructie is. In die zin dat het dier al dan niet bewust als tussenfiguur wordt aangewend om het over menselijke onderwerpen te hebben. De tweede vooronderstelling is dat de gelijkwaardige positie van dier en kind impliceert dat theatermakers het dierpersonage als zijnde kind opvat. Opnieuw zou dit kunnen betekenen dat de manier waarop men zich in een bepaalde periode verhoudt tot het kind, te lezen valt in de theatrale aanpak van het dierpersonage. Hierdoor wordt het dierpersonage als een theatraal stijlkenmerk opgevat dat op een tweeledige manier het kindbeeld reflecteert. Vanuit dit concept van het 'dierbeeld' wordt de parallel getrokken met het bestaan en de reflectie van het kindbeeld binnen het jeugdtheater. In welke mate corresponderen kind- en dierbeeld en lopen hun evoluties, hun ontketeningen gelijk.

# Deel II: Methodologische aanpak, de opvoeringsanalyse

## Inleiding

Theoretisch kader van dit onderzoek is het analysemodel van Luk Van den Dries zoals dit door hem, aan de hand van een exploratie door enkele theaterwetenschappelijke theorieën, werd samengesteld en neergepend in het boek *Omtrent de opvoering, Heiner Müller en drie decennia theater in Vlaanderen*. Van den Dries concipieerde het model vanuit een zekere onvrede over de beperkte toepasbaarheid en onvolledigheid van bestaande voorstellingsanalyses. In het boek tracht hij, middels een synthese van verscheidene theatersemiotische modellen, dan ook tot een meer praktijkgericht analyseontwerp te komen.

Het is dit door hem samengesteld analysemodel dat het raamwerk vormt waarrond complementaire theorieën en praktijkvoorbeelden worden gevlochten. Aan de hand van zijn werkmethode zal de vooronderstelde evolutieschets (supra, inleiding) die deze scriptie neer tracht te zetten worden ontplooid. De hoofdstukken die volgen behandelen zowel het analysemodel an sich, als de manier waarop het in deze scriptie wordt toegepast.

Alvorens de uiteenzetting van de opvoeringsanalyse volgt een bespreking van de door Van den Dries vooropgestelde methode inzake de selectie en behandeling van het bronnenmateriaal. Het analyseontwerp zélf wordt uiteengezet in hoofdstuk twee, na elk segment volgt de wijze waarop de theorie zal worden toegepast in functie van het vooropgestelde onderzoek.

### §1 Verzameling<sup>17</sup>

Van den Dries stelt dat het karakter van de dataverwerking afhankelijk is van de doelstellingen die worden nagestreefd met de verzameling. Het doel dat de 'verzamelaar' voor ogen heeft bepaalt de manier waarop bronnen verzameld worden. De theaterwetenschapper zal geneigd zijn de noodzakelijke data te verwerven in functie van een artistiek of wetenschappelijk onderzoek.

Naast de opdeling van informatie naargelang de onderzoeksopzet markeert Van den Dries eveneens drie soorten vormen van documentatie: receptie-, opvoerings- en productdocumentatie. Receptiedocumenten handelen over de receptie van een voorstelling, het betreft hier documenten zoals enquêtes, recensies en interviews. Opvoeringsdocumenten zijn bronnen als foto's, videomateriaal, audio-opnames en tekeningen die het opvoerings- of enceneringsproces an sich hebben vastgelegd. Repetitionota's, regieboeken en intertekstuele referenties, data waarin het voorleven, het proces en het nalaven van een theateraal proces worden toegelicht, zijn productdocumentatie.

In het kader van de analyse stelt Van de Dries de opvoeringsdocumentatie in zekere zin voorop. Dit echter zonder de andere documentatie, die overwegend niet-visueel is, als minderwaardig te beschouwen in het analyseproces. Hij poneert dat een grondige analyse van de encenering vitaal is voor een theaterwetenschappelijke benadering van een theaterproductie in z'n geheel. Om die reden noteert hij zijn ideeën inzake een adequaat registratiemodel en overloopt hij welke voorwaarden in acht moeten worden gehouden bij het verwerven en raadplegen van audio-visueel bronnenmateriaal.

---

<sup>16</sup> Gebaseerd op: VAN DEN DRIES, Luk, Omtrent de opvoering:Heiner Müller en drie decennia theater in Vlaanderen, Gent, Koninklijke academie voor Nederlandse Taal en Letterkunde, 2001, p. 119-126.

<sup>17</sup> VAN DEN DRIES, Luk, Omtrent de opvoering:Heiner Müller en drie decennia theater in Vlaanderen, Gent, Koninklijke academie voor Nederlandse Taal en Letterkunde, 2001, p. 114,115.

## §2 Behandeling<sup>18</sup>

---

Verbonden met de conceptie van een opvoeringsanalyse is het ontwerp van een prototypisch notatiesysteem. Van den Dries vraagt zich af op welke manier men zich moet documenteren om tot een volwaardige voorstellingsanalyse te komen en ontwikkelt in het kielzog van zijn vraag een methode die hieraan tegemoetkomt. Wat volgt is een bespreking van deze werkwijze met specifieke registratie-, notatie- en documentatietechnieken en de opsomming van de notatietechnieken die in dit onderzoek worden aangewend.

Van den Dries onderwerpt zijn registratiemodel aan twee a-priori voorwaarden: hij stelt zowel de wetenschappelijkheid als de pragmatische haalbaarheid voorop. Om te voldoen aan de normen van wetenschappelijkheid moeten de geobserveerde onderzoeksresultaten zo objectief mogelijk zijn. Met die reden moet subjectief verkregen data van publiek of deskundigen steeds worden getoetst aan meer neutrale feiten, de zogenaamde correlaten. Door middel van deze correlaten wordt het oorspronkelijke opvoeringsgebeuren zo dicht en accuraat als mogelijk benaderd en gefixeerd. Zij fungeren op deze manier als objectieve mediators tussen voorstelling en onderzoeker. Bij een eventueel gebrek aan correlaten moeten subjectieve onderzoeksdata geverifieerd worden aan de hand van andere soorten overgeleverde gegevens. Hiermee doelt Van den Dries op de uitbreiding van de overwegend audiovisuele correlaten met andere tekstuele data.

## §3 Registratiemethodes en correlaten <sup>19</sup>

---

Om aan de twee vooropgestelde voorwaarden te voldoen moet het notatiesysteem zich volgens Van den Dries noodzakelijk beroepen op correlaten, wat maakt nu echter een correct correlaat? En welke specifieke registratiemethodes moeten idealiter worden gevolgd en gehanteerd.

---

<sup>18</sup> VAN DEN DRIES, Luk, *Omtrent de opvoering: Heiner Müller en drie decennia theater in Vlaanderen*, Gent, Koninklijke academie voor Nederlandse Taal en Letterkunde, 2001, p. 113-121.

<sup>19</sup> VAN DEN DRIES, Luk, *Omtrent de opvoering: Heiner Müller en drie decennia theater in Vlaanderen*, Gent, Koninklijke academie voor Nederlandse Taal en Letterkunde, 2001, p. 113-121.

Eerder werd vermeld dat een correlaat het oorspronkelijke van de opvoering zo dicht als mogelijk moet trachten te benaderen. Aan de hand van dit criteria deelt Van den Dries verscheidene registratietechnieken op met behulp van een classificatie waarin het mediale verlies van een bepaalde fixatietechniek in kaart wordt gebracht. Zonder op de details van deze specifieke classificatie in te gaan kan er gesteld worden dat theatrale tekens het best, dit wil zeggen met zo min mogelijk verlies ten opzichte van het origineel, getransponeerd worden in het medium van de filmopname. Van den Dries concludeert vervolgens dat verwante mediavormen zoals foto's, audiomateriaal en dergelijke, het op één na beste alternatief zijn.

Van den Dries ontwikkelde, de adequatie van de videoregistratie in het achterhoofd, een voorstel tot het gebruik van een methode die zou kunnen worden toegepast door verantwoordelijken voor het filmen van theatervoorstellingen. Deze methode houdt rekening met de doelstellingen van de opname en aspecten zoals camerapositie en beeldinstelling. Het bewuste registratiemodel zal in deze scriptie echter niet verder worden uiteengezet rekeninghoudende met het feit dat het hier een theaterhistorisch onderzoek betreft waarbij er overwegend beroep wordt gedaan op reeds bestaande correlaten.

## **§4 Gehanteerde technieken**

---

Het doel van de dataverwerking is in deze masterproef theaterwetenschappelijk van aard. De data wordt verzameld en ingezet met het oog op hun aanwending in het theaterhistorisch onderzoek naar de evolutie van het dierpersonageconstruct binnen HETPALEIS van vroeger en nu. De drie soorten documentatievormen zullen worden gehanteerd bij de analyse van de opvoeringen. Dit omdat het in functie van de onderzoeksvraag noodzakelijk is een ruime kijk te hebben op de behandelde theaterproducties. De gekozen premisse, waarin de wederzijdse beïnvloeding van context en productie vooropstaat, veronderstelt immers een kennisname van alle mogelijke factoren die hun aandeel hebben in het theatergebeuren.

Het gebruik van opvoeringsdocumentatie als toetssteen voor de vooronderstelde hypothese is natuurlijk een noodzakelijke voorwaarde inzake het welslagen van de onderzoekskwestie. Maar ook receptie- en productiedocumentatie worden aangewend. Zo wordt bij de analyse, indien beschikbaar, ook rekening gehouden met relevante interviews, recensies, affiche-, flyerbeelden, programmabrochures en lesmappen.

Wat de opvoeringsdocumentatie betreft waren er zoals reeds blijkt uit de bronnenbespreking (supra.) een aantal methodologische obstakels. In eerste instantie werd geen van de theaterproducties door de onderzoeker bijgewoond, er wordt volledig afgegaan op de beschikbare correlaten. Indien er videoregistratie of andere audiovisuele overleveringen voorhanden is zal deze ingezet worden bij de analyse. Bij vele gekozen opvoeringen ontbrak echter audiovisueel materiaal en baseren de analyses zich op foto- en diama materiaal.



## Structuur van de opvoeringsanalyse<sup>20</sup>

*“ Ik heb geopteerd voor een vijfvoudige ringstructuur waarin de verschillende contextuele aspecten systematisch een plaats krijgen: de opvoering die als belangrijkste ring de theatrale communicatie geleidt, de voorgeschiedenis van de theatermakers die de tekenproductie voorafschaduwet, de theatrale stijl of mode waarin de opvoering defileert, het theatrale landschap waarvan de opvoering een onderdeel is, het cultuurmaatschappelijke klimaat dat zich om een tijdruimte van de opvoering slingert. Het zijn allemaal elementen die het lappendeken vormen waarin de opvoering een eigen figuur aanbrengt” (Van den Dries, 86)<sup>21</sup>*

Zoals bovenstaand citaat aangeeft kiest Van den Dries voor een vijfledig ontwerp waarin alle mogelijke aspecten van de theaterproductie een plaats krijgen. Op deze manier is het voor een theaterwetenschapper mogelijk het onderzoeksvoorwerp in alle volledigheid te benaderen, rekeninghoudende met alle determinanten. In onderstaande deelhoofdstukken worden de kenmerken van de verschillende segmenten zoals deze door Van de Dries naar voren worden gebracht besproken. Deze segmentering zal in zekere mate worden doorgetrokken in de inhoudelijke structuur van deel III. Om die reden volgt na de bespreking van elk basisconcept een verduidelijking inzake de wijze waarop de verschillende segmenten hun plaats krijgen in dit specifieke onderzoek.

### §1 Klimaat

#### 1.1 Kenmerken

Het eerste segment van dit model betreft de verwevenheid van cultuur en maatschappij: kunstenaars zijn producten van de samenleving waarin ze functioneren en worden hierdoor onvermijdelijk gedetermineerd. In de meer specifieke context van theater wil dit betekenen dat de eigenschappen van het theaterteken en dus in sé van de opvoering in zijn geheel gedefinieerd en bepaald worden door culturele maar ook door politieke, maatschappelijke, sociale, ideologische en economische aspecten.

<sup>20</sup> Gebaseerd op: VAN DEN DRIES, Luk, Omtrent de opvoering: Heiner Müller en drie decennia theater in Vlaanderen, Gent, Koninklijke academie voor Nederlandse Taal en Letterkunde, 2001, p. 83-112.

<sup>21</sup> VAN DEN DRIES, Luk, Omtrent de opvoering: Heiner Müller en drie decennia theater in Vlaanderen, Gent, Koninklijke academie voor Nederlandse Taal en Letterkunde, 2001, p. 86.

Van den Dries beschouwt het klimaat waarin de voorstelling zich begeeft als een determinerende factor van het theatergebeuren in kwestie.<sup>22</sup> Het is echter geen evidentie om deze contextuele invloed in al zijn exhaustiviteit te vatten, hiervoor is deze te ruim, ingewikkeld en diffuus. Vandaar moet de onderzoeker afhankelijk van het onderzoeksonderwerp de omvang van het klimaat reduceren. Dit impliceert doorgaans een temporele en geografische afbakening waarbij de tijd en ruimte van de gekozen voorstelling als referentiepunt fungeren. Naast deze begrenzing kan de wetenschapper de context eveneens opdelen in verscheidene dimensies van de samenleving, alzo kan de voorstelling benaderd worden vanuit diverse lagen. De mate waarin een bepaalde klimaatlaag meer geaccentueerd wordt kan verschillen naargelang het vooropgestelde onderwerp van onderzoek.<sup>23</sup>

## 1.2 Toepassing

---

De bepaling en afbakening van het klimaat werd reeds zeer vroeg in het onderzoeksproces doorgevoerd. De keuze voor dit specifiek onderzoeksonderwerp betekende in sé een begrenzing, zijnde het beperken van de gehele theatercontext naar het jeugdtheaterlandschap en meer specifiek naar die opvoeringen met dierpersonage. Een verdere herleiding van het onderzoeksveld was echter noodzakelijk: de nood aan geografische en temporele afbakening drong zich op. De context wordt geografisch herleidt door de keuze voor deze specifieke jeugdtheaterprojecten te situeren in de geschiedenis van cultuurhuis HETPALEIS.

Deze keuze heeft ook vanzelfsprekende gevolgen voor de temporele restrictie: het onderzoek omvat de periode van 1940, het jaar van ontstaan voor theatergezelschap 'De Zonnebloem' voorloper van HETPALEIS, tot anno 2009. De behandeling van het klimaat werd geïntegreerd binnen de besproken tendensen.

---

<sup>22</sup> VAN DEN DRIES, Luk, Omtrent de opvoering:Heiner Müller en drie decennia theater in Vlaanderen, Gent, Koninklijke academie voor Nederlandse Taal en Letterkunde, 2001, p. 83, p.88, p.89.

<sup>23</sup> VAN DEN DRIES, Luk, Omtrent de opvoering:Heiner Müller en drie decennia theater in Vlaanderen, Gent, Koninklijke academie voor Nederlandse Taal en Letterkunde, 2001, p.88, p.89.

## §2 Landschap

---

### 2.1 Kenmerken

---

Dit segment van het analysemodel focust zich op het geheel van theaterprojecten die voorkomen binnen een bepaald tijdruimtelijk kader. Deze theatervormen staan in relatie tot elkaar en verhouden zich vaak in termen van tegengestelden: centrum tegenover periferie, traditie tegenover vernieuwing. Het betreft een gecompliceerde wisselwerking die constante verandering met zich mee brengt. De specifieke samenstelling van een theaterlandschap is afhankelijk van een aantal verschillende facetten. Niet alleen het artistieke of inhoudelijke element van theater bepaalt de positie van een bepaalde theatervorm of van een bepaald gezelschap, ook bepaalde structurele factoren spelen een rol. In het onderzoek naar de samenstelling van het theaterlandschap moet de wetenschapper dus zowel naar de artistieke hoedanigheden als naar de hiermee verbonden economische, juridische en productionele voorwaarden van een theatergezelschap, -maker peilen.<sup>24</sup>

### 2.2 Toepassing

---

De praktische toepassing van dit analyseonderdeel impliceert een ruime blik op het Vlaamse (jeugd)theaterlandschap met een nadruk op de kenmerken, belangrijke keerpunten en actoren die binnen de verschillende subperioden een bepalende rol hebben gespeeld. Op deze manier wordt het mogelijk de gestage evolutie die het landschap doorging sinds 1940, de temporele grenslijn van dit onderzoek, in kaart te brengen. In navolging van de vooropgestelde richtlijnen wordt er per periode een algemene landschapsschets gegeven van de relevante tendensen in de (jeugd)theatersector.

---

<sup>24</sup> VAN DEN DRIES, Luk, *Omtrent de opvoering: Heiner Müller en drie decennia theater in Vlaanderen*, Gent, Koninklijke academie voor Nederlandse Taal en Letterkunde, 2001, p. 84, p. 90.

## §3 Typus & Corpus

---

*“De typus is de specifieke configuratie waartoe de opvoering behoort: ze plaatst de opvoering in een bepaalde traditie, situeert haar in een stijlevolutie”*

*“Het corpus bakent de typushorizon af tot een fijnere figuur die de mogelijkheden van een genre concretiseert in een eigen artistieke praktijk.”*

(Van den Dries, 84)<sup>25</sup>

### 3.1 Kenmerken

---

Zoals uit bovenstaand citaat blijkt heeft de typusconfiguratie alles te maken met de aard van het genre waartoe de onderzochte opvoering behoort. De term ‘typus’ verwijst naar het voorkomen van bepaalde karakteristieke aspecten, bepaalde stijlkeuzes die typerend zijn voor een specifiek genre en door hun overeenkomsten of verschillen theaterwerken van elkaar onderscheiden. Deze stijlkeuzes kunnen zowel inhoudelijk als vormelijk geaard zijn. Het kan gaan om een specifieke theatrale opvatting of bepaalde organisatorische principes maar betreft evenzeer de keuze voor een welbepaalde speelstijl, scenografie of repertoire. Zowel inhoudelijke als vormelijke aspecten kunnen het genre waartoe een theatergebeuren wordt gerekend bepalen. De typusconfiguratie van een bepaalde opvoering is bepalend voor de eigenheid van het stuk en heeft om die reden ook zijn effect op de receptie. De vaststelling van de typus kan dus beschouwd worden als een noodzakelijk onderdeel van het analysemodel.<sup>26</sup>

De corpus impliceert in sé in verdere differentiatie van de typusconfiguratie, het omvat een opdeling van de verschillende vertegenwoordigers binnen een genre. Theatremakers en gezelschappen kunnen ondanks hun lidmaatschap binnen een gegeven typus of stijl toch gevarieerde benaderingen hanteren. Het is dan ook van cruciaal belang de opvoering zowel zijn plaats binnen een genre (typus) als binnen het gezelschap (corpus) zelf toe te kennen.

---

<sup>25</sup> VAN DEN DRIES, Luk, *Omtrent de opvoering: Heiner Müller en drie decennia theater in Vlaanderen*, Gent, Koninklijke academie voor Nederlandse Taal en Letterkunde, 2001, p. 84, p. 90.

<sup>26</sup> VAN DEN DRIES, Luk, *Omtrent de opvoering: Heiner Müller en drie decennia theater in Vlaanderen*, Gent, Koninklijke academie voor Nederlandse Taal en Letterkunde, 2001, p. 84, p. 90.

Aspecten zoals de voorgeschiedenis van regisseurs, acteurs, dramaturgen en scenografen beïnvloeden net zoals de organisatie, artistieke en inhoudelijke klemtonen de theaterproductie en receptie. Een grondige kenschets van deze dimensies is dus noodzakelijk goed.<sup>27</sup>

## 3.2 Toepassing

---

Sinds zijn ontstaan huisvestte het HETPALEIS een allegaartje aan makers, leiders, acteurs, dramaturgen en scenografen. Doorheen zijn bestaansgeschiedenis omarmde het productie hierdoor verscheidene genres, artistieke opvattingen en allerhande stijlkeuzes die zich manifesteren in hun opvoeringen. Aan de hand van een historisch overzicht wordt onderzocht welke functie HETPALEIS doorheen de jaren in het bredere landschap vervulde, tot welke stijl het gezelschap behoorde en welke vooraanstaande personen een invloed uitoefenden. Alzo zal de typus- en corpusconfiguratie van de diverse gekozen theaterproducties per periode kunnen worden vastgesteld.

## §4 Tekst

---

### 4.1 Kenmerken

---

Het laatste segment van dit methodologisch ontwerp bestaat uit drie verschillende subcategorieën: de pretekst, intertekst en opvoeringstekst. In tegenstelling tot de overige segmenten, die zich voornamelijk focussen op de contextuele aspecten omheen de opvoering staan de drie dimensies van dit onderdeel in direct verband met de productie an sich. Ze verhouden zich elk op hun eigen specifieke manier ten opzichte van elkaar en tot de opvoering in zijn geheel.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> VAN DEN DRIES, Luk, Omtrent de opvoering: Heiner Müller en drie decennia theater in Vlaanderen, Gent, Koninklijke academie voor Nederlandse Taal en Letterkunde, 2001, p. 84, p. 90.

<sup>28</sup> VAN DEN DRIES, Luk, Omtrent de opvoering: Heiner Müller en drie decennia theater in Vlaanderen, Gent, Koninklijke academie voor Nederlandse Taal en Letterkunde, 2001. p. 91.

#### 4.1.a. Pretekst

---

De pretekst wordt door Van den Dries beschouwt als het fundament van de opvoering, de ruime basis waarop het geheel zich inspireert. Elke ingeving die op enige manier zijn invloed heeft op de creatie van de productie wordt hiertoe gerekend. Hierbij moet er zowel rekening worden gehouden met de ‘afgewerkte’ dramatekst als met bronnen zoals ondermeer poëzie, proza, plastische kunst die (on)rechtstreeks tot de tekst of een aspect van de opvoering hebben geleid. De pretekst wordt door Van den Dries opgevat als een, “*open categorie*” (Van den Dries, 84). Verdere ontleding van de pretekst impliceert de segmentering in rol- of hoofdtekst enerzijds met de analyse van thema, titel, personage-, plot-, tijd-, ruimte- en taalstructuur. Anderzijds is onderzoek van de regietekst met zijn scenische indicaties noodzakelijk.<sup>29</sup>

Met betrekking tot de analyse van de pretekst verwijst Van den Dries naar de wijze waarop de pretekst zich idealiter ten opzichte van de enscenering of opvoeringstekst moet verhouden. In contrast met de (theater)filologie waarin de dramatekst en de ontleding hiervan centraal staat, speelt in de theaterwetenschappelijke opvoeringsanalyse de opvoering in zijn geheel de hoofdrol. Dit betekent dat alle factoren die het karakter van een productie mede vormgeven in acht worden genomen. Van den Dries onderscheidt precategorie en enscenering als “*twee theatrale zijnswijzen*”, die in de analyse van een opvoering gelijkwaardig in kaart moeten worden gebracht (48). Zowel de onderlinge verhouding van de pretekst en opvoeringstekst als hun afzonderlijke functie in het geheel dienen onderzocht te worden.<sup>30</sup>

*“Hij [de onderzoeker] kan putten uit een arsenaal van opvoeringsgerichte drama-analytische middelen om de tekst intratekstueel te onderzoeken en stapstenen aan te dragen die de enscenering met drama verbinden” (Van den Dries, 49).*

---

<sup>29</sup> VAN DEN DRIES, Luk, Omtrent de opvoering: Heiner Müller en drie decennia theater in Vlaanderen, Gent, Koninklijke academie voor Nederlandse Taal en Letterkunde, 2001, p. 84, p. 91-92.

<sup>30</sup> VAN DEN DRIES, Luk, Omtrent de opvoering: Heiner Müller en drie decennia theater in Vlaanderen, Gent, Koninklijke academie voor Nederlandse Taal en Letterkunde, 2001, p. 48-50.

#### 4.1.b. Intertekst

---

Bij de intertekst is het net zoals bij de pretekst noodzakelijk te onderlijnen dat hier niet uitsluitend gerefereerd wordt aan tekstuele elementen. De intertekst omvat elke (on)bewuste visuele of tekstuele verwijzing van de maker(s) naar andere 'teksten'. Deze intertekstuele noten kunnen zich demonstreren in de pretekst en encenering maar verschijnen evengoed in de keuze voor bijvoorbeeld een gegeven titel, organisatorische aanpak of affichebeeld. Deze verwijzingen maken deel uit van het geheel en beïnvloeden ondermeer de receptie. Hun aanwezigheid heeft consequenties voor de opvoering en mag derhalve niet ontbreken bij analyse.<sup>31</sup>

#### 4.1.c. Opvoeringstekst

---

Met de opvoeringstekst belandt Van den Dries bij het brandpunt van het analyseontwerp, de kern waarrond alle eerder behandelde segmenten draaien. Binnen de tijdruimtelijke grenzen van de voorstelling, circuleren alle tekens die door de toeschouwer worden ontvangen en verwerkt. Van den Dries stelt dat de encenering zichzelf definieert aan de hand van twee procedés.

Een eerste zelfbepaling heeft alles te maken met het karakter van de gehanteerde verzameling tekens in de encenering. De aan- of afwezigheid van bepaalde semiotische kenmerken bepaalt immers of de productie in zijn geheel al dan niet als revolutionair kan worden beschouwd ten opzichte van de dominante typus in het landschap.<sup>32</sup> Op deze manier genereert het geheel van tekens de identiteit van een opvoering en zijn plaats binnen een bepaalde corpus- en typusconfiguratie. De tweede afbakening situeert zich op temporeel en ruimtelijk vlak, een opvoering wordt in tijd en ruimte begrensd door afgesproken markeringen die de aanvang en afloop van de opvoering aanduiden. Ondanks het feit deze markeringen in zekere mate geconsolideerd zijn worden deze conventies in sommige opvoeringen met de voeten getreden.

---

<sup>31</sup> VAN DEN DRIES, Luk, Omtrent de opvoering:Heiner Müller en drie decennia theater in Vlaanderen, Gent, Koninklijke academie voor Nederlandse Taal en Letterkunde, 2001, p. 85, p. 91-92.

<sup>32</sup> VAN DEN DRIES, Luk, Omtrent de opvoering:Heiner Müller en drie decennia theater in Vlaanderen, Gent, Koninklijke academie voor Nederlandse Taal en Letterkunde, 2001, p. 85, p. 93.

Net zoals het on- of gebruik van bepaalde gangbare theatertekens kan het experimenteren met de tijdruimtelijke grenzen van een voorstelling wijzen op een invraagstelling van de gevestigde theaterwaarden binnen een typus of landschap.<sup>33</sup> Analyse van alle tekens gehanteerd binnen een opvoering geeft de wetenschapper niet alleen een beeld op de opvoering als een op zichzelf staand gegeven. Het creëert eveneens de opportuniteit de opvoeringstekst te oriënteren binnen een ruimer geheel en de onderlinge wisselwerking van context – klimaat, landschap, typus, corpus – en opvoering te schetsen.

Om de gehele verzameling aan tekens en tekensystemen te bestuderen is een verdere differentiatie van dit segment aan de orde. Op basis van de indelingen ontworpen door theatersemiotici zoals Kozwan, Van Kesteren, Übersfeld en Fischer-Lichte komt Van den Dries na enkele aanpassingen tot zijn persoonlijke classificatie. Een classificatie gefundeerd op een categorisering per expressiesysteem. Dit impliceert het aanbrengen van een zeker systematiek op basis van de manier waarop het teken wordt uitgedrukt. Aan de hand van drie vertakkende indelingscriteria worden in totaal zestien verschillende tekenklassen onderscheiden. Deze tekenklassen werden gehanteerd bij de analyses van voorstellingen. In de bijlagen werd, ter verduidelijking, een boomstructuur en schematisch overzicht van de zestien verschillende categorieën gevoegd.<sup>34</sup>

---

## 4.2 Toepassing

---

Aan de hand van de vooropgesteld richtlijnen worden zowel de pretekst als opvoeringstekst van de producties geanalyseerd. Bij die producties waarbij het (audio)visueel materiaal beperkt is zal er echter meer rekening gehouden worden met de pretekst. In dit geval zijn de regieaanduidingen aangaande de visuele tekens zoals kostuum, decor, muziek maar ook eventueel de meer subtiele zaken zoals mimiek, gestic en proxemiek immers van groot belang. Doorheen het eerste deel van de toegepaste analyse zal er dus sprake zijn van een onevenwicht tussen pretekst en opvoeringstekst. Elk deel van de analyse, zowel deze van pre, inter als opvoeringstekst wordt geanalyseerd met de nadruk op de aanpak van het dierpersonage en de wijze waarop de rest van deze factoren in relatie staat tot de gegeven personagestructuur.

---

<sup>33</sup> VAN DEN DRIES, Luk, *Omtrent de opvoering: Heiner Müller en drie decennia theater in Vlaanderen*, Gent, Koninklijke academie voor Nederlandse Taal en Letterkunde, 2001, p. 85, p. 93,94.

<sup>34</sup> Zie Bijlage I & II



# Deel III: Evoluteschets van het dierpersonage in het Antwerps jeugdtheater

## Inleiding

In dit derde deel zal de evoluteschets van het dierpersonage worden geschetst met behulp van het analysemodel zoals dit in het vorige deel werd uiteengezet. Binnen de context van drie periodes worden vier voorstellingen uitvoerig geanalyseerd. Hierbij rekening houdende met alle mogelijke facetten die mede de invulling van het personageconstruct hebben bepaald. Na de contextuele schets en de eigenlijke ontleding van de productie volgt het onderzoek naar het snijvlak tussen theatraal construct en kindbeeld.

## Jaren '40 -'70

### §1 Een blik op het (jeugd)theaterlandschap

#### 1.1 Algemene schets: Jeugdtheater in Vlaanderen, de aanzet

Hoewel er reeds 'kindvriendelijke' vormen van theater bestonden in de negentiende eeuw vangt de geschiedenis van het jeugdtheater pas begin van de twintigste eeuw aan. Op dit moment ontstonden er immers verscheidene theaterinitiatieven die zich uitsluitend en specifiek op het kind als dusdanig richtten. Doorheen de eerste decennia van de twintigste eeuw was dit soort theater in velerlei gedaantes alom verspreid in Europa, ook in Vlaanderen. Het is echter pas vanaf de jaren veertig dat er in Vlaanderen aan jeugdtheater wordt gedaan in een hoedanigheid die overeenstemt met wat er vandaag wordt bedoeld met de term. Toen voltrok er zich immers een eerste professionalisering inzake de aanpak. Het jeugdtheater dat zich voorheen voornamelijk op straat, school, op de kermis of in de jeugdbeweging situeerde zocht de theaterzaal op.

Bovendien zagen de volwassen schouwburgen de potentie van de sporadische familievoorstellingen uit hun programma in en groeide de plannen voor een afdeling jeugdtheater.<sup>35</sup>

Het theaterlandschap van de jaren veertig, vijftig en zestig is zeer beperkt en bestond voornamelijk uit de grote schouwburgen. Stadstheaters zoals 'KNS' (Antwerpen) en 'KVS' (Brussel) bepaalden als gevestigde waarden de kleur van het Vlaams theaterlandschap. Het theater voor de jeugd vond binnen deze schouwburgen aanvankelijk slechts bij gelegenheid, in de gedaante van halfjaarlijkse familievoorstellingen zijn ingang. Vanaf 1942 echter ontstond het 'Jeugdtheater' als een divisie binnen de 'KNS'. Dit gezelschap was tot eind jaren zestig zowat de enige speler in het Vlaamse jeugdtheaterveld dat op een professionele basis theater bracht voor kinderen. Net als de andere stadstheaters oriënteerde zowel het beleid als de hiermee verbonden artistieke werking zich rond gelijkaardige principes.

Vooreerst was er een officieuze hiërarchische structuur die vertrok vanuit het monopolie van de directieverantwoordelijke in kwestie, dit zowel op structureel als artistiek vlak. Hij/zij bepaalde het reilen en zeilen binnen het huis en hield hierbij weinig tot geen rekening met de inbreng van anderen. Bovendien was de directeur vaak eveneens regisseur of acteur en zwaaide hij/zij mogelijk ook op theatraal vlak de plak. Naast de dominante positie van de leider waren ook de onderlinge verschillen inzake hiërarchie binnen het ensemble prototypisch. Acteurs genoten in die tijd sowieso van een sociaal bevoorrechte positie jegens regisseurs en andere medewerkers, zij waren de reden waarom het publiek naar de schouwburgen trok en werden door iedereen gelauwerd. Afhankelijk van de sociale status die een medewerker zich binnen het gezelschap had verschaft, kreeg deze meer of minder inspraak. Naast de directeur waren ook acteurs, regisseurs, componisten en scenografen vaak voor lange tijd verbonden aan één theaterhuis. Hierdoor kon eenzelfde aanpak vaak jaren aanslepen.<sup>36</sup>

Een tweede verzameling typerende kenmerken kwamen voort uit de overlevingsdrang van de gesubsidieerde stadsgezelschappen. Als sponsor van de grote ensembles moesten de verschillende, toen vaak katholiek gekleurde, overheden tevreden worden gesteld en gehouden.

---

<sup>35</sup> PANKEN, Ton, *Een geschiedenis van het jeugdtheater*, Amsterdam, Boom, 1998, p.70- 87.

<sup>36</sup> THIELEMANS, Johan, "Schouwburgen in bloei en verval", in: *Documenta : Toneelstof – Route 66*, Jg XXV, nr 2, 2007, p. 77, 78.

Om hun financiële zekerheid dan niet in het gedrang te brengen liepen de ensembles overwegend op het rechte pad, er werd zelden van afgeweken. Eveneens verbonden met de nood aan financiële mogelijkheden was de keuze voor een hoog productietempo. Quasi om de twee weken stond er een nieuwe première op het programma die er voor moest zorgen dat de theaterzalen goed gevuld waren. Ondermeer om die reden werkte men ook voor lange periode met een vaste artistieke kern, de toeschouwers kwamen immers naar een voorstelling om hun favoriet acteur op de scène te zien. Deze twee beleidsmatige keuzes moesten het publiek naar de schouwburg lokken: “*de angst voor lege stoelen zit er flink in*” (Thielemans, 78)<sup>37</sup>

De besproken specifieke beleidspunten resulteerden in een theatrale aanpak die als statisch, conservatief en bevestigend kan worden omschreven. Daarenboven boette men door de hoge productie mogelijk in aan de kwaliteit van het theater en werd de nieuwe generatie, door het principe van langdurige aanstelling en de gangbare hiërarchie, geen kansen gegund. Vermits deze stadsgezelschappen zoals de ‘KNS’ en het ‘Jeugdtheater’ quasi de enige volwaardige actanten waren binnen het Vlaamse theaterveld is het opportuun te stellen dat deze statische manier van (jeugd)theatermaken in deze periode als de norm werd beschouwd. Tussen de jaren veertig en eind jaren zestig kan men dan ook spreken van een stagnatie binnen het landschap.<sup>38</sup>

---

## 1.2 Stijlkenmerken

---

Het jeugdtheater dat opgevoerd werd in de veertiger, vijftiger en zestiger jaren wordt op heden als weinig vernieuwend beschouwd en kenmerkte zich door een aantal typerende aspecten. Het grotendeel van de opgevoerde producties in deze periode beantwoordde in zekere zin aan deze stijlkenmerken, al waren er ongetwijfeld mogelijke uitzonderingen.

Het repertoire bestond voornamelijk uit sprookjes en volksverhalen met een duidelijk moralistische inslag en consequente ‘happy ends’. Het jeugdtheater werd gelauwerd omwille van zijn didactische mogelijkheden en werd ook omheen dit principe geconcipieerd.

---

<sup>37</sup> THIELEMANS, Johan, “Schouwburgen in bloei en verval”, in: *Documenta : Toneelstof – Route 66*, Jg XXV, nr 2, 2007, p. 78.

<sup>38</sup> THIELEMANS, Johan, “Schouwburgen in bloei en verval”, in: *Documenta : Toneelstof – Route 66*, Jg XXV, nr 2, 2007, p. 77, 78, 79.

De zedenlessen waren duidelijk aanwezig binnen de plot. De plotstructuur bouwde zeer stelselmatig op naar een climax en het geheel werd door middel van overzichtelijke dialogen zeer helder gehouden. Voor de kinderen die het verhaal zelfs dan niet begrepen hadden waren er de tussenliederen waarin men de belangrijkste lijnen nog eens opnieuw toelichtte.

De opgevoerde personages, meestal kindpersonages en sprookjesfiguren, personifieerden het goede of kwade. Over het algemeen gingen de van nature goed geschapen personages de strijd aan met de boze heksen, wilde dieren of andere kwaadwillige karakters. In het kader van de moraal werd het goede quasi steeds aangeduid als de winnaar. Ook opvallende zijn de letterlijke titels en de toepassing van het zogeheten “poppenkastsyndroom” waarbij de kinderen door de informatie die personages met hen deelden in de juiste richting werden geduwd. Dit impliceerde dat deze zo min mogelijk zelf moesten nadenken. De gehanteerde decors en kostuums waren vrij superficieel opgevat, zij illustreerden vaak op letterlijke wijze de setting van een verhaal.<sup>39</sup>

### 1.3 Kindbeeld binnen het jeugdtheaterconcept

---

De opgesomde stijlkenmerken kunnen beschouwd worden als de theatrale constructie van een sociogenetisch proces, zij reflecteren ondermeer het heersende kindbeeld uit deze periode. Sinds het begin van de twintigste eeuw werd het kind beschouwt als behorende tot een andere categorie dan volwassenen. Vanuit de idee dat ze beschermd en afgeschermd moesten worden ontstonden in de verschillende jeugddiscours aangepaste maatregelen. Er kwamen een aantal specifieke beleidsmaatregelen gericht op het welzijn en ook op pedagogisch vlak neigde men naar nieuwe opvattingen. Centraal stond een romantische opvatting van de kindertijd. *“Om deze gelukkige kindertijd te kunnen bereiken moest hij duidelijk worden gescheiden van de volwassenheid, en moesten de kenmerken en behoeften ervan worden onderkend. Bij deze manier van denken werden de kindertijd en de volwassenheid bijna elkaars tegenpolen”* (Cunningham, 191).<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> STEENBERGHE VAN, Els, “Het Vlaamse jeugdtheaterlandschap: een portret”, in: Neerslag van het college ‘Dramaturgie’, Kunstwetenschappen optie theater, academiejaar 2007-2008, p 1-7. EN persoonlijke vaststellingen gebaseerd op de raadpleging van tekst- en fotomateriaal.

<sup>40</sup> CUNNINGHAM, H., Het kind in het Westen: vijf eeuwen geschiedenis, Amsterdam, Van Gennep, 1997, p.191.

De doorgevoerde scheiding tussen kind en volwassenenwereld impliceerde echter dat deze onmondig werden gehouden, ze werden opgesloten in hun jeugdland waar ze geïsoleerd van de volwassenenwereld leefden. Hun enige taak bestond erin te luisteren, slikken en gehoorzamen. Ze mochten echter ook spelen. Langzaam maar zeker ontstonden er culturele initiatieven die speciaal gericht waren op kinderen, zo ook het jeugdtheater.<sup>41</sup> Dit jeugdtheater benaderde het kind naar het vooropgestelde kindbeeld, bovendien kende het sterk didactische inslag, het werd beschouwd als een unieke wijze om het kind op te voeden. Het verbaast dan ook niet dat de theatrale aanpak zich hier rond concipieerde. De verhalen die men bracht hadden een brave insteek, vooral de sprookjes waren populair:

*“Het jeugdtheater vormde tot op dat moment vooral het medium van tot schuldeloosheid geamputeerde sprookjes. Kinderen moesten ‘jong’ blijven. In de zorgeloze, harmonische wereld van het sprookje mochten zij de harde verantwoordelijkheden van volwassenen nog even ontvluchten.”*  
(Boer, 180)<sup>42</sup>

## §2 Historie van het ‘Jeugdtheater’ in Antwerpen

---

### 2.1. De aanzet: Kinderschouwburg ‘De Zonnebloem’

---

De historie van het hedendaagse jeugdtheaterhuis ‘HETPALEIS’ vangt als het ware aan in het hoofd van poppenspeler annex volksentertainer Jan Brugmans. Brugmans bracht reeds sinds de jaren ’30 vermaak voor de jeugdigen. Met zijn in een trapgevelhuisje gevestigde ‘Poppekast van Jan en To’ animeerde hij het publiek met opvoeringen, volksliederen en allerhande spelactiviteiten. Uit dit volkse poppenspel groeide echter het verlangen naar de oprichting van een permanent gezelschap dat naast de poppenkastvertellingen ook “*Kleintoneel*” zou brengen. Op drie november besloot Brugmans om met zijn echtgenote actrice Angèle Deelen en Lode Rigouts een permanent jeugdtheatergezelschap op te richten onder de naam ‘Theater Zonnebloem’.

---

<sup>41</sup> NOTEBAERT, Trui, *Het mondige kind verbeeld: een exploratieve analyse van kindbeelden in het hedendaagse jeugdtheater*, Gent, s.n., 2006, p.18.

<sup>42</sup> BOER, Christien, “Is dit voor kinderen? Jeugdtheater in Vlaanderen en Nederland” in *Ons Erfdeel*, jg. 40, maart-april, nr 2, 1997, p.179-206

Het trio huurde, aanvankelijk voor een periode van zes maanden, de schouwburg 'Concordia' alwaar ze naast poppenkastvoorstellingen ook kindertheater brachten. Derhalve ontstond rond Jan Brugmans en zijn volgelingen een genootschap van veertien medewerkers die een theaterrepertoire bestaande uit volkse vertellingen, pantomimes en sprookjes opvoerden.<sup>43</sup>

Het publiek bestond hoofdzakelijk uit kinderen afkomstig uit de volksbuurten, dit werd toegeschreven aan de ligging van de theaterzaal en de lage toegangsprijzen. Naast de voorstellingen in de binnenstad zelf reisde het gezelschap regelmatig met zijn voorstellingen rond in de randgemeenten. Het kleine gros aan recensies over jeugdtheater dat in die tijd geschreven en opgevoerd werd, berichtten quasi allen positief over het kindertheater van 'Jan Koekepan' en de schouwburg was volgens de overlevering altijd goed gevuld.

Ongeacht dit grote succes kwam het theaterinitiatief naarmate het tweede seizoen vorderde toch in financiële problemen. Deze problematiek kon in direct verband worden gebracht met de aanwezigheid van de Duitse bezetter. Omdat 'Theater Zonnebloem' immers gegroeid was uit socialistische en communistische bewegingen werd deze door het Antwerpse oorlogsbestuur ondermeer geboycot inzake hun vraag naar subsidie. Bovendien werd hen door de 'Propagandastaffel' niet veel later een verbod opgelegd nog op te treden in de binnenstad zodat het gezelschap een groot deel van zijn inkomsten gereduceerd zag. De voorstellingen in de randgemeenten impliceerden immers een pak meer kosten en voorzagen slechts geringe inkomsten. De financiële put waarin het gezelschap terecht kwam bleek aan het einde van seizoen '41-'42 niet meer te delven en leidde tot de ontbinding van de organisatie.<sup>44</sup>

Het bestaan van 'Theater Zonnebloem' mag dan wel van korte duur geweest zijn, desalniettemin was de oprichting van primordiaal belang voor het worden en zijn van het stedelijke jeugdtheater in Antwerpen. In de twee levensseizoenen van het gezelschap werd immers de basis gevestigd voor de theaterpraktijk van de komende 20 jaar.

---

<sup>43</sup> EECKHAUT, Lieve, DE PAEPE, Johan, Op het puntje van je stoel: 50 jaar koninklijk jeugdtheater, Antwerpen, Uitgeverij KJT, 1993, p.21, p.22, p. 24, p. 26, p. 28.

<sup>44</sup> EECKHAUT, Lieve, DE PAEPE, Johan, Op het puntje van je stoel: 50 jaar koninklijk jeugdtheater, Antwerpen, Uitgeverij KJT, 1993, p. 30-33.

## 2.2. Ontstaan van het 'Jeugdtheater' in de 'Koninklijke Nederlandse Schouwburg'

---

'Theater Zonnebloem' bleek de fundering voor een bestendige jeugdtheatertraditie, de 'KNS' pikte immers de idee op en streefde in het kielzog van de familievoorstellingen die zij reeds occasioneel bracht naar een soort fusie van beide initiatieven. In augustus besloot de 'KNS', eveneens in de Concordiazaal, te starten met productie van "*Kindertoneel*". Met een team van twaalf werkkrachten legde algemeen directeur van de 'KNS' Joris Diels de verantwoordelijkheid voor de verdere uitbouw van dit project bij acteur en regisseur Fred Engelen.<sup>45</sup>

Aanvankelijk impliceerde deze overname geen grote stijlbreuk met het theater van Brugmans. Het 'Jeugdtheater' van de KNS bracht nog hoofdzakelijk stukken uit het volks- en sprookjesrepertoire en lardeerde de opvoeringen steevast met muzikale tussenpozen gebracht door een aimabel personage. In die zin vond de 'KNS' een volwaardig vervanger - en meer! - voor 'Jan Koekepan' in de figuur van 'Tante Corry' alias actrice en regisseuse Isabella Adriaens. Zij zong net als Brugmans liedjes en amuseerde de kinderen tussendoor met spelletjes en korte verhaaltjes.

Hoewel dit 'KNS'-initiatief inzake basisconcept quasi niks verschilde met zijn onrechtstreekse voorloper 'Theater Zonnebloem' waren er op organisatorisch, artistiek en technisch vlak toch enkele veranderingen merkbaar. Er was sprake van een zekere doorgevoerde professionalisering, deze werd mogelijk gemaakt vanuit de alliantie met de 'KNS'. Het 'Jeugdtheater' had immers alle baat bij het patronaat van zijn grote broer.

Zo was er, om budgettaire redenen, ondermeer een onderling systeem met dubbel- of hergebruik van de kostuums, decors en technische middelen opgesteld. Bovendien kwam er verhoogde nadruk te liggen op een kwaliteitsvolle adaptatie van het repertoire en profiteerde het 'Jeugdtheater' van het publiciteitswerk dat de 'KNS' voor hen leverde. De producties werden via hun programmabrochures en affiches gepromoot.

---

<sup>45</sup> EECKHAUT, Lieve, DE PAEPE, Johan, *Op het puntje van je stoel: 50 jaar koninklijk jeugdtheater*, Antwerpen, Uitgeverij KJT, 1993, p. 34, p. 36, 38.

In het eerste seizoen van het 'JT' ('42-'43) vonden er vier dagen per week opvoeringen plaats voor het vrije publiek, hiernaast werden nog schoolvoorstellingen georganiseerd. Het grotendeel van de bewerkingen en regies werden uitgevoerd door Corry Lievens en Fred Engelen, er zou zelfs sprake geweest zijn van een concurrentiestrijd tussen beiden. Een figuurlijke strijd waarin Fred Engelen uiteindelijk het onderspit zou delven, in het volgende seizoen ('43-'44) spitste hij zich hoofdzakelijk toe op het theater voor volwassenen. Om vervolgens bij de aanvang van het derde seizoen samen met directeur Joris Diels volledig van het schouwtoneel te verdwijnen. Beide mannen werden in het kader van de repressiekoorts niet opnieuw aangesteld bij 'KNS'. Hun taken werden overgenomen door Victor De Ruyter en Corry Lievens.<sup>46</sup>

Als pas aangesteld artistiek en zakelijk leider van het 'Jeugdtheater' startte Lievens haar langdurige carrière met een onzeker vooruitzicht. Een eerste hindernis presenteerde zich in de naweeën van de Antwerpse bevrijding, door de slag om de haven werd Antwerpen in het najaar van '44 immers belegerd met de zogenaamde 'Vergeldingsbommen'. Om die reden werd het gezelschap buiten hun wil om geconfronteerd met verscheidene praktische moeilijkheden. Zo werden in december 1944 alle theater- en filmzalen gesloten na het bombardement op de filmzaal 'REX'.<sup>47</sup> Alle afdelingen van de 'KNS' werden voor een korte periode overgebracht naar Brugge vanwaar ze voorstellingen opvoerden over het gehele land. Pas in maart '45 kwam er eind aan de bombardementen en in april keerde het gezelschap terug naar de 'Concordia'.

Het einde van de oorlog en deze terugkeer betekende echter niet het einde van de 'Jeugdtheater'-crisis, er manifesteerde zich immers een tweede obstakel. Vanwege de gedaalde toeloop en interesse tijdens de gepasseerde oorlogsseizoenen werd de productie door het stadsbestuur, op aanraden van 'KNS'-directeur De Ruyter reeds in juni terug stilgelegd. Er waren zelfs stemmen die het bestaan van het jeugdtheatergezelschap in vraag trokken en stelden dat de 'KNS' zich opnieuw zou moeten beperken tot het brengen van volwaardig, volwassen theater waarin er slechts occasioneel een familievoorstelling ten tonele zou worden gevoerd. Corry Lievens ging, overtuigd door het maatschappelijk belang van een jeugdtheatergezelschap, de strijd aan met deze meningen.

---

<sup>46</sup> EECKHAUT, Lieve, DE PAEPE, Johan, Op het puntje van je stoel: 50 jaar koninklijk jeugdtheater, Antwerpen, Uitgeverij KJT, 1993, p. 38-41.

<sup>47</sup> Zie Deel II, Hoofdstuk 1, 1.2



Om het voortbestaan van het 'Jeugdtheater' te verzekeren trachtte Lievens de steun te verkrijgen van burgemeester Camille Huysmans en schepenen van onderwijs Willem Eekelers. Met succes, eind '45 garandeerde het gemeentebestuur niet enkel de voortgang maar ook de autonomie en subsidiering van het gezelschap. Daarenboven werd het kersverse officieel zelfstandig erkende gezelschap zijn eigen stedelijk theater toegekend, de 'Huurschouwburg' op de Kipdorpbrug.<sup>48</sup>

*“Besluit: Fred Engelen heeft ‘Het Jeugdtheater’ na de financiële ondergang van ‘De Zonnebloem’ opnieuw georganiseerd en gestructureerd. Corry Lievens heeft dit werk bestendigd.”*

(Brouwers en De Paepe, 42)

### 2.3. Het tijdperk van Tante Corry (1945-1968)

*“Tegen alle verwachtingen heeft zij het onmogelijke waargemaakt, met name het beroepstoneel voor de jeugd uitbouwen en bestendigen.”<sup>49</sup>*

(Brouwers, 4)

Het voortbestaan en de verkregen erkenning is misschien wel Corry Lievens meest betekenisvolle verdienste maar het is lang niet de enige. Haar stempel staat gedrukt op de theatrale aanpak die het gezelschap de komende twintig jaar zou nastreven. Het tijdperk van 'Tante Corry' werd ingeluid in '45 en eindigde bij haar overlijden in 1968.

De hernieuwde kansen die het gezelschap kreeg werden beschouwd als de opportuniteit om schoon schip te maken. Lievens plande de uitbouw van een nieuw 'Jeugdtheater' met aangepaste organisatorische en artistieke principes, een nieuwe accommodatie, een professionalisering van de muzikale en dansante uitingen, een nieuw publiek en een ruimer repertoire. In wat volgt worden enkele belangrijke ijkpunten in deze tendens beschreven.<sup>50</sup>

<sup>48</sup> EECKHAUT, Lieve, DE PAEPE, Johan, Op het puntje van je stoel: 50 jaar koninklijk jeugdtheater, Antwerpen, Uitgeverij KJT, 1993, p. 40-45.

<sup>49</sup> Jan Brouwers antwoord op de vraag: “Welke is haar [ Corry Lievens ] grootste verdienste. In BROUWERS, Toon, *Van Zonnebloem tot Jeugdtheater. Jeugdtonel te Antwerpen 1940–1945*, Antwerpen, HIDK, 1995, bijlage I, p.4

<sup>50</sup> EECKHAUT, Lieve, DE PAEPE, Johan, Op het puntje van je stoel: 50 jaar koninklijk jeugdtheater, Antwerpen, Uitgeverij KJT, 1993, p. 61, p. 64.

Doorheen de jaren van haar leiderschap streefde Lievens naar een vernieuwde aanpak inzake de samenstelling van het theateroeuvre. Om deze verruiming te verwezenlijken onderzocht ze niet alleen de mogelijkheden die er waren tot de adaptatie van bestaande theaterstukken, kinderboeken, sprookjes en volkse vertellingen. Ze zette ook deur van het 'Jeugdtheater' op een kier voor impulsen uit de hedendaagse jeugdliteratuur. Hiervoor deed Lievens, in tegenstelling tot de eerste seizoenen van het 'Jeugdtheater', niet enkel een beroep op haar eigen schrijftalenten. Ze nodigde tevens bekende Vlaamse auteurs uit om stukken te (her)schrijven en bood mogelijkheden aan jong schrijverstalent. Deze vernieuwde politiek resulteerde in een iets grotere diversiteit, het jeugdrepertoire beperkte zich niet langer uitsluitend tot adaptaties van het sprookjes- of volksrepertoire maar bestond ook uit een gros van zelfgeschreven dramateksten.<sup>51</sup>

Een tweede implicatie was de eerste diversificatie van het jeugdig publiek. Voor een opdeling van de opvoeringen in diverse leeftijdsgroepen zoals deze vandaag word toegepast was het nog te vroeg, er waren echter wel enkele initiatieven in deze richting. Zo werden er reeds onder leiding van Fred Engelen poëzienamiddagen georganiseerd die gericht waren op de "rijpere" jeugd. Dit tot deze tijdens de jaren van bezetting werden opgedoekt en er aanvankelijk niet aan werd gedacht ze opnieuw te herstarten. Lievens herkende echter het potentieel van dit jongerentheater en vanaf '45 werden de voordrachten, onder leiding van Jan Brouwers, opnieuw hervat. Tijdens de middagen, die ironisch genoeg 's zondagmorgens en donderdagavond plaatsvonden, werd een specifiek poët of thema uit de poëzie besproken. Er werden ook voordrachten gehouden door vooraanstaande dichters of gastsprekers en in functie van de poëtische sfeer was er meestal klavierbegeleiding. Het initiatief genoot van veel bijval en er werden gelijkaardige projecten opgericht in Brussel, Mechelen en Sint-Niklaas.

Corry Lievens koesterde het verlangen om naast poëzie ook theater te brengen voor adolescenten. Deze ambitie kreeg vorm in de gedaante van twee experimentele jongerenvoorstellingen.<sup>52</sup> De avondvoorstellingen, die aanvankelijk grootschalig werden opgevat, moesten het echter met minder financiële middelen en tijd stellen waardoor er een afbreuk werd gedaan aan de kwaliteit. Bovendien kwam er vanuit bepaalde instanties verzet en werd het experiment in de latere seizoenen niet meer voortgezet.

---

<sup>51</sup> EECKHAUT, Lieve, DE PAEPE, Johan, Op het puntje van je stoel: 50 jaar koninklijk jeugdtheater, Antwerpen, Uitgeverij KJT, 1993, p. 61, p. 64, p. 65.

<sup>52</sup> *De Burger Edelman* naar Molière/ seizoen '45-'46 en *Leve Robinson* naar Fr. Forster/ seizoen '45-'46.

Het zou pas onder directeur Joost Noydens zijn dat het ‘Jeugdtheater’, intussen het ‘Koninklijk Jeugdtheater’ geworden, de infrastructurele en financiële mogelijkheid had om een reeks avondvoorstellingen voor de jeugd te programmeren.<sup>53</sup>

Naast de start van een cultureel aanbod voor jongeren geschiedde zich ook een verruiming van het algemene theateraanbod. De groeiende interesse van kinderen naar het ‘Jeugdtheater’ zette het gezelschap aan tot de oprichting van een theaterclub: ‘De Club van Tante Corry’. In het programmaboekje van januari 1946 werd de geboorte van de club als volgt aangekondigd:

*“Hier de club van Tante Corry! Hier de club van Tante Corry! Ja ja, ge hebt het wel goed gelezen: Tante Corry sticht een club. Een club met al haar vriendjes en vriendinnetjes van het Jeugdtheater als leden! Dat zal wel de leukste club van heel het land, wat zeg ik, van heel de wereld worden!”*

(cit. in Eeckhaut, 82)

Het initiatief had een immens succes, meer dan duizend kinderen zouden uiteindelijk lid worden van *“s werelds leukste club”*. De leden kwamen sporadisch samen op de zogehete algemene vergaderingen, er werd een eigen clublied en -krant opgericht en clubvoorstellingen ten tonele gevoerd. De kinderen hadden hun eigen inbreng, zo bestond een groot deel van het clubkrantje uit versjes, verhaaltjes en andere bijdragen van de leden. Bovendien konden de kinderen hun theatrale behoeften botvieren op de vergaderingen. Tijdens deze samenkomsten werden ze opgedeeld in interessegebieden: Lia Belmont en Peter Welffens hadden de leiding over de groep dans en muziek, ‘Tante Corry’ begeleidde de groep toneel en Jan Brouwers nam de leden van de poëziegroep – meestal de iets oudere jongeren – onder zijn hoede. De creaties die soms resulteerden uit de repetities met de kinderen werden getoond op de tweejaarlijkse clubfeesten.<sup>54</sup>

De doorgevoerde vernieuwingen bleken zijn effect te hebben op het imago en succes van het gezelschap en dit niet enkel op lokaal vlak. ‘Het Jeugdtheater’ onder Corry Lievens kende een periode van nationale en internationale erkenning en het zette meermaals stappen buiten de oevers van de Scheldestad.

---

<sup>53</sup> EECKHAUT, Lieve, DE PAEPE, Johan, *Op het puntje van je stoel: 50 jaar koninklijk jeugdtheater*, Antwerpen, Uitgeverij KJT, 1993, p. 90, p. 91, p. 94.

<sup>54</sup> EECKHAUT, Lieve, DE PAEPE, Johan, *Op het puntje van je stoel: 50 jaar koninklijk jeugdtheater*, Antwerpen, Uitgeverij KJT, 1993, p. 82, p. 83, p. 86.

Op nationaal gebied had het ensemble reeds ervaring met het rondreizen, het gezelschap werd ondermeer ten tijde van de bevrijding in '44 quasi gedwongen om langs de schouwburgen van de grote Belgische steden te trekken en hield deze traditie ook na de oorlog in ere. Tijdens de expo 1958 kreeg het 'Jeugdtheater' bevestiging voor zijn werk toen het door internationale jury werd verkozen boven de andere Belgische schouwburgen en de "Grote Prijs" in ontvangst mocht nemen. Een gouden medaille werd ook uitgereikt aan Corry Lievens, dit ter ere van haar verwezenlijkingen in het jeugdtoneel.<sup>55</sup>

Er werd ook internationale bekendheid verworven, het gezelschap voerde in het kader van een culturele uitwisseling met Nederland regelmatig voorstellingen op en nam in Nürnberg deel aan een jeugdtheaterfestival.<sup>56</sup> In '55 werd Lievens zelfs door Prof. Dr. Henry Wells, directeur van het Branden Matthews Dramatic Museum en professor op de Colombia Universiteit in New York, geïnviteerd naar Amerika te reizen. Deze heuse Amerika-trip vond plaats in het kader van Lievens verdiensten binnen het jeugdtheater, zij werd uitgenodigd als gastspreker bij de opening van een tentoonstelling over Belgisch theater en bezocht het theaterdepartement van de plaatselijke universiteit.

Al deze buitenlandse publiciteit mondde uit in erkenning van het gezelschap op internationaal gebied. Eveneens in '58 ontving Lievens in Nederland de 'Penning van Leuve', deze werd uitgereikt aan personen die van op kunstgebied van waarde bleken. De penning vermeldt de directrice van het 'Jeugdtheater' als "*pionierster van het jeugdtheater, dat in zijn Antwerpse opvatting een unicum is in West-Europa.*" (cit. in Eeckhaut, 48). Naast deze prijs bleken ook de theaterbezoeken aan Duitsland en Amerika van nut. In Nürnberg schreven de kranten vol lof over de stukken die daar gebracht werden. Het bezoek aan Amerika, resulteerde in de creatie van een opvoedende film op basis van het door Lievens meegebrachte dia- en fotomateriaal.<sup>57</sup>

Onder de vleugels van Corry Lievens kende het 'Jeugdtheater' internationale en nationale roem. Toch kwamen de tongen aan het einde van haar leven los en werd er kritiek gegeven op de conservatieve opzet van haar beleid.

---

<sup>55</sup> EECKHAUT, Lieve, DE PAEPE, Johan, Op het puntje van je stoel: 50 jaar koninklijk jeugdtheater, Antwerpen, Uitgeverij KJT, 1993, p. 47.

<sup>56</sup> De 'Internationale Woche des Jugendtheaters' in 1969. Het 'Jeugdtheater' bracht hier *Hans en Grietje* (naar Grimm in regie van Corry Lievens) en *Peter en de Wolf* (naar Prokofiev in regie van Corry Lievens)

<sup>57</sup> EECKHAUT, Lieve, DE PAEPE, Johan, Op het puntje van je stoel: 50 jaar koninklijk jeugdtheater, Antwerpen, Uitgeverij KJT, 1993, p. 47-50.

Ondermeer theatercriticus Carlos Tindemans maakte in '67 met een recensie het 'Jeugdtheater' en zijn theatrale aanpak met de grond gelijk.<sup>58</sup> Haar beleid mag dan niet uitzonderlijk vernieuwend en een tikkeltje ouderwets geweest zijn. Corry Lievens plaatste in Antwerpen het theater voor de jeugd wel op de kaart. Ze ontwikkelde het 'Jeugdtheater', dat in '45 professioneel gezien nog in zijn kinderschoenen stond, tot een volwassen gezelschap en voorzag de komende generaties van een stevige basis. Als directrice maar ook als schrijfster, regisseuse, actrice en persoon was zij een groots figuur binnen de geschiedenis van het Antwerpse theaterhuis. Haar overlijden, in september 1968, kondigde niet alleen een nieuw directeurschap maar ook een nieuwe fase in het leven van dit gezelschap, een nieuwe generatie bezette de 'Jeugdschouwburg'.

*“Dat einde [ hierbij wordt verwezen het einde van Corry Lievens' directeurschap na haar overlijden in '68 ] betekende opnieuw het begin van een euforie, maar van een heel andere orde. Mei '68 liet op haar beurt zware sporen na, sloeg bij sommigen diepe wonden. Een nieuwe generatie trad aan en het rad van de geschiedenis draaide voort. Niets blijft zoals het eenmaal was.”*

(Wellfens, 69)

## §3 Het 'Jeugdtheater': Theatrale aanpak

### 3.1 Missie

Een echte vastomlijnde missie werd in de beginjaren van het theaterhuis niet duidelijk geformuleerd. Wel kan men zich hieromtrent een notie vormen door de artistieke aanpak en stellingen geformuleerd door Brugmans, Engelen, Lievens en andere medewerkers op subjectieve wijze te interpreteren.

In tijden van 'De Zonnebloem' scheen de nadruk voornamelijk te liggen op de amusementswaarde van het theater, men bracht een allegaartje van kunsten voor kinderen en dit *“tot het aangenaam verpoezen onzer jeugd”*.<sup>59</sup>

<sup>58</sup> Zie TINDEMANS Carlo, “Voetlicht:Het Jeugdtheater” in *De Standaard*, 12/08/1967.

<sup>59</sup> Zie programmabrochure van 'De Zonnebloem', bron: BROUWERS, Toon, *Van Zonnebloem tot Jeugdtheater. Jeugdtoneel te Antwerpen 1940–1945*, Antwerpen, HIDK, 1995, p. 11.

Ondanks deze nadruk op de verpozing was er toch een duidelijke hang naar professionaliteit. Deze ambitie blijkt ondermeer uit de duidelijke aversie die men had voor de initiatieven van scholen of jeugdbewegingen waarbij toneel werd opgevoerd door kinderen of jongeren zelf, dit soort theater werd als onvolmaakt beschouwd. Daarenboven zou er sprake geweest zijn van een contractuele clausule waarin de acteurs, die vaak uit het amateurtoneel kwamen, verplicht werden zich bij te scholen aan het ‘Koninklijk Conservatorium’, het ‘Hoger instituut voor Toneel en Regie’ of bij dansschool Lea Daan.<sup>60</sup>

Terwijl in het volkse theater van Brugmans het entertainmentgehalte klaarblijkelijk primeerde werd er nadien, toen het ‘Jeugdtheater’ ontstond en in handen werd gegeven van respectievelijk Engelen en Lievens, geëvolueerd naar een missie waar niet alleen het amusante maar ook het educatieve vooropstond. Bij de persconferentie gehouden de dag voor de première van de allereerste voorstelling werden zowel *“het opvoedkundige”* als *“het stimuleren van de kinderlijke fantasie”* als voornaamste functies van het gezelschap omschreven.<sup>61</sup> De focus op de pedagogische waarde van theater schemert ook door in de door Lievens geschreven artikels die werden gepubliceerd in het tijdschrift ‘de Scène’. Hierin kent ze, door te verwijzen naar hoe deze het *“cultureel beschavingspeil”* kan opkrikken, het jeugdtheater een maatschappijrelevante positie toe.

*(...) En daarom is het zo jammer, dat er nog altijd ouders en opvoeders blijken te zijn, die nog niet ten volle beseffen welke grote, culturele taak er juist voor onder Jeugdschouwburg is weggelegd. Het jonge volkje leert er, vanaf zijn prilste jaren, zich waardig en correct in het theater te gedragen. Bovendien leert het ook naar een keurige en beschaafde omgangstaal buiten de schoolmuren te luisteren. Doch bovenal ontwikkelt zich reeds jong het gevoel voor schoonheid van onze taal, zowel als voor de beweging, lijn, kleur en tere poëzie. En dit zijn toch zeker elementen welke zij in onze nuchtere, moderne tijd het meest van node hebben om later tot een cultureel beschavingspeil te kunnen geraken.”*

(cit. Lievens, 62)<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> Zie programmabrochure van ‘De Zonnebloem’, bron: BROUWERS, Toon, *Van Zonnebloem tot Jeugdtheater. Jeugdtoneel te Antwerpen 1940–1945*, Antwerpen, HIDK, 1995, p. 14.

<sup>61</sup> Verslag van persconferentie in *De Dag*, 03/10/1942. Bron: BROUWERS, Toon, *Van Zonnebloem tot Jeugdtheater. Jeugdtoneel te Antwerpen 1940–1945*, Antwerpen, HIDK, 1995, p. 24, p. 46.

<sup>62</sup> Corry Lievens in *de Scène*, ’67-’68. Bron: EECKHAUT, Lieve, DE PAEPE, Johan, *Op het puntje van je stoel: 50 jaar koninklijk jeugdtheater*, Antwerpen, Uitgeverij KJT, 1993, p. 47-50.

Bovendien kan men initiatieven zoals de ‘De Club van Tante Corry’ en de poëziemiddagen ook plaatsen onder de noemer van de pedagogische missie die werd toegeschreven aan het jeugdtheater. Het poëzieproject stond in het teken van de literaire verrijking van jongeren en over doelstellingen van haar theaterclub schreef Lievens het volgende:

*“Bovenal raken de kinderen, op unieke buitenschoolse wijze, vertrouwd met het juiste hanteren en de liefde voor onze taal. Tevens leren zij, evenals trouwens in het Jeugdtheater, de schoonheid van vorm, kleur en beweging waarderen. Er zijn echter ook materiële voordelen aan dit lidmaatschap verbonden, o.a. de toegang tot de voorstellingen van het Jeugdtheater tegen slechts 20 fr. op alle rangen”*  
(cit. Lievens, 86)

Ondanks hun verouderde pedagogische invulling bleken deze projecten echter wel bestendig: ‘De Club van Tante Corry’ was de aanzet van een traditie die tot op de dag van vandaag leeft in ‘HETPALEIS’ en ondermeer terugkeert binnen workshopinitiatieven zoals ‘De Tuin’ en ‘De Stal’. Daarbij groeiden de ‘Middagen van de poëzie’ onder leiding van Joost Noydens uit tot een autonome theatercyclus voor jongeren die anno 2009 nog steeds zijn weerga vindt in de talrijke jeugdvoorstellingen die op het programma staan.<sup>63</sup> De invulling en aanpak mogen dan wel verschillend zijn ten opzichte van de oorspronkelijke projecten maar de basisidee, met name kinderen laten kennismaken met theater binnen een spontane context en hiervoor vanuit hun leefwereld vertrekken, blijkt nog quasi dezelfde.

Tot slot moet men in acht houden dat er destijds een sterkere invloed was van de machthebbende politieke en kerkelijke instanties. Jan Brugmans onderging ten tijde van ‘De Zonnebloem’ ondermeer een boycot van de bezetter omdat hij zogenaamd achterliggende socialistische en communistische motieven zou hebben. Maar ook na de oorlog was er op zeker niveau nog sprake van inmenging. De kerkelijke instanties verzochten met lichte dwang dat *“de inhoud van de stukken die opgevoerd worden, door niets aanstoet zou geven aan het zedelyk-godsdienstig gevoel van de kinderen en dat die inhoud steeds een waarachtig-verzedelykenden invloed zou hebben.”*<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> EECKHAUT, Lieve, DE PAEPE, Johan, *Op het puntje van je stoel: 50 jaar koninklijk jeugdtheater*, Antwerpen, Uitgeverij KJT, 1993, p. 82-85, p. 90-91.

<sup>64</sup> Een katholieke bekleder in een brief aan Lode Monteyne. Bron: BROUWERS, Toon, *Van Zonnebloem tot Jeugdtheater. Jeugdtoneel te Antwerpen 1940–1945*, Antwerpen, HIDK, 1995, p. 28, p. 47.

Een ander voorbeeld is het afvoer van de eerste projectmatige jongerenvoorstellingen onder Corry Lievens. Deze stopzetting was naast het gebrek aan financiële middelen en tijd volgens bronnen te wijten aan de *“onwil en afkeuring van bepaalde stadsverantwoordelijken”* (cit. Welffens, 94).<sup>65</sup>

## 5.2 Accommodatie

---

Zoals reeds vermeldt vonden de eerste voorstellingen in de geschiedenis van het ‘Jeugdtheater’, toen nog onder de noemer ‘Theater Zonnebloem’ plaats in de gehuurde zaal ‘Concordia’. Deze zaal zou tot ’45 de tijdelijke thuishaven zijn van het gezelschap, toen werd het zijn eigen schouwburg toegewezen op de Kipdorpbrug.

De Concordia bevond zich in een slechte staat, er was een relatief grote ruimte voor het publiek maar de bühne en de coulissen waren zeer primitief. Er was geen toneeltoren en andere cruciale technische middelen ontbraken waardoor de uitvoer van de decorwissels vaak een hachelijke bedoening was.<sup>66</sup> Scenograaf en toneelmeester van dienst Gust Masson trachtte deze tekortkomingen op te heffen en bouwde de zaal in de mate van het mogelijke om tot een heuse jeugdschouwburg. Zo werden de muren door hem beschilderd met kabouters en werd er gewerkt met lichte, gemakkelijke corelementen van papier.<sup>67</sup>

Bij de officiële erkenning van het ‘Jeugdtheater’ verhuisde het gezelschap naar de ‘Huurschouwburg’ op de Kipdorpbrug. Deze locatie was niet alleen beter qua infrastructuur; er was een grote speelruimte, een toneeltoren, een goede akoestiek en de nodige technische voorzieningen, ze was ook zeer centraal gelegen. Velen vonden deze overplaatsing een ware verademing, althans zo getuigt toch actrice Jet Adriaans in een interview met Toon Brouwers: *“Voor wie de Concordia had meegemaakt was dat een hemel, een luxe.”* (cit. Adriaans, 12)<sup>68</sup>

---

<sup>65</sup> WELFFENS, Peter in EECKHAUT, Lieve, DE PAEPE, Johan, Op het puntje van je stoel: 50 jaar koninklijk jeugdtheater, Antwerpen, Uitgeverij KJT, 1993, p. 94.

<sup>66</sup> Nvdr: De pauzes die vielen tussen de decorwissels werd opgevuld door liedjes en dansjes, de zogehete “tabskes”. Meer informatie hieromtrent zie 5.5. Sfeer, dans en muziek.

<sup>67</sup> EECKHAUT, Lieve, DE PAEPE, Johan, Op het puntje van je stoel: 50 jaar koninklijk jeugdtheater, Antwerpen, Uitgeverij KJT, 1993, p. 180 en RAVET de, Ward in BROUWERS, Toon, *Van Zonnebloem tot Jeugdtheater. Jeugdtoneel te Antwerpen 1940–1945*, Antwerpen, HIDK, 1995, Bijlage VIII, p. 36.

<sup>68</sup> Jet Adriaans in een interview met Toon Brouwers. Bron: BROUWERS, Toon, *Van Zonnebloem tot Jeugdtheater. Jeugdtoneel te Antwerpen 1940–1945*, Antwerpen, HIDK, 1995, bijlage II, p.12.



Deze staat van luxe zou echter van relatief korte duur wezen, in '58 werd de 'Huurschouwburg' door de brandweer vergrendeld, het gebouw voldeed niet langer aan de striktere veiligheidsnormen. Het 'Jeugdtheater' werd verplicht zijn hele hebben en houden tijdelijk over te brengen naar het gebouw van de 'Koninklijke Vlaamse Opera' maar vond reeds spoedig onderdak in de 'Majestic', een bioscoopzaal die ook dienst deed als boksarena. Intussen werden, in dat zelfde jaar, de plannen voor de bouw van gloednieuwe jeugdschouwburg aangezet, het project zou aanvankelijk komen op de plaats van de oude 'Huurschouwburg' maar later werd deze locatie gewijzigd. In 1965 startte men met de ruwbouwwerken, het zou echter pas in 1980 zijn dat de schouwburg kon worden betrokken. In tussentijd resideerde men ondermeer in de 'Arenberg' ('60-'69) en de 'Bourla' ('69-'80) waar men de scène voor een lange periode moest delen met de 'KNS. Naast de schouwburgen werden er ten tijden van Corry Lievens ook provisionele openluchttheaters geconcipieerd. Aan het einde van het seizoen werd er dan bij goed weer met z'n allen richting dit buitentheater getrokken.<sup>69</sup> Deze openluchtvoorstellingen vonden ondermeer plaats op het St-Anna-strand, aan het Rivierenhof en in de Antwerpse dierentuin.<sup>70</sup>

### 3.3 Repertoire

---

In zijn beginjaren putte het 'Jeugdtheater', toen nog 'De Zonnebloem', voornamelijk inspiratie uit de oude poppenkastvertellingen van Jan Brugmans: *Het Gelukskind, Janneke en Mieke en de Booze vrouw van Stavoren* werden reeds opgevoerd met de 'Poppekast van Jan en To'.<sup>71</sup> Deze stukken werden overwegend aangevuld met verhalen uit het sprookjes- en volksrepertoire zoals *Het Meisje met de Solferstekken, Roodkapje, De guitenstreken van Tijn Uilenspiegel, De Leeuw van Vlaanderen en De Rosse*.<sup>72</sup>

---

<sup>70</sup> EECKHAUT, Lieve, DE PAEPE, Johan, Op het puntje van je stoel: 50 jaar koninklijk jeugdtheater, Antwerpen, Uitgeverij KJT, 1993, p. 95.

<sup>71</sup> *Het Gelukskind* - Naar Grimm – Bewerking en regie: Jan Brugmans – Seizoen '40-'41./ *Janneke en Mieke en de Booze vrouw van Stavoren* –Auteur en Regie: Jan Brugmans – Seizoen '40-'41.

<sup>72</sup> *Het Meisje met de Solferstekken* – Naar Andersen – Bewerking en regie: s.n. - Seizoen '41-'42. / *Roodkapje* – Naar Grimm – Bewerking en regie: Vic Collet- Seizoen '40-'41. / *De guitenstreken van Tijn Uilenspiegel* – Bewerking en regie: Lode Rigouts – Seizoen '40-'41./ *De Leeuw van Vlaanderen* – Naar Conscience – Bewerking en regie: s.n. – Seizoen '40-'41.

De verhalen werden aanvankelijk bewerkt door Jan Brugmans zelf maar deze taak werd later overgeleverd aan leerkrachten uit de plaatselijke scholen. In het seizoen '41-'42 vertoonde het gezelschap ook sporadisch eigen geschreven verhalen.<sup>73</sup>

Onder het beheer van Engelen en Lievens kende het 'Jeugdtheater' een hoogtepunt inzake de kwantiteit van het repertoire. Het productietempo lag immers enorm hoog, men startte vaak om de twee weken met de ontwikkeling van een nieuw stuk. Wat de inhoud betreft bleef het theateroeuvre in eerste instantie nauw verwant met dat van 'De Zonnebloem'. Tot zo'n 18 stukken werd van hen overgenomen, zij het wel opnieuw bewerkt. Na de erkenning van het gezelschap in '45 echter kwam er hier geleidelijk aan verandering in, het 'Jeugdtheater' startte met de uitbouw van een eigen typerend repertoire.

Naast het behoud van een drietal vaste voorstellingen<sup>74</sup> die reeds sinds de oorlogsjaren op het programma stonden werden er nieuwe adaptaties maar ook nieuwe creaties ontworpen. Er werd ook meer schrijf- en adaptatiewerk uitbesteed, toneelauteurs, romanciers en jeugdschrijvers zoals ondermeer Lou Mourik, Yvonne Waegemans, Lode Cantens, Herman Teirlinck en Jos Jansen (her)schreven mee aan het 'Jeugdtheater' repertorium. Dit alles resulteerde in een programma dat zich in mindere mate beperkte tot de uitvoering van klassieke sprookjes en volksvertellingen.

Bij occasie werden er folkloristische en exotische geïnspireerde vertelsels ten tonele gebracht zoals bijvoorbeeld Lievens' Oosterse sprookje: *Saidjah*. Dan weer was de Griekse mythologie of het Middeleeuwse theater als inspiratiebron van dienst. Dat blijkt althans uit de opvoering *Ondine*, gebaseerd op de gelijknamige figuur uit de Griekse mythologie en uit de door Teirlinck aangepast jeugdige versie van het ondeugende 'Esbatement', *De Klucht van de Appelboom*.<sup>75</sup>

---

<sup>73</sup> EECKHAUT, Lieve, DE PAEPE, Johan, Op het puntje van je stoel: 50 jaar koninklijk jeugdtheater, Antwerpen, Uitgeverij KJT, 1993, p. 30, p. 31. en BROUWERS, Toon, *Van Zonnebloem tot Jeugdtheater. Jeugdtoneel te Antwerpen 1940-1945*, Antwerpen, HIDK, 1995, Bijlage VIII, p. 11, p. 12.

<sup>74</sup> *Pinokkio* – Naar Collodi – Bewerking: Ben Rooyaards – Regie: Corry Lievens – Seizoen '45-'46 tot '68-'69 / *Kabouters in de stad* – Verhaal: Lode Cantens – Regie: Corry Lievens – Seizoen '48-'49 tot '65-'66. / *Leve Robinson* – Verhaal: Fr. Forster – Regie: Ben Rooyaards / Corry Lievens / Joost Noydens – Seizoen '45-'46 tot '67-'68.

<sup>75</sup> *Saidjah* – Verhaal en regie: Corry Lievens – Seizoen '45-'46 met hernemingen tot '70-'71. Zie Bijlage, foto p. 45,46 / *Ondine* – Verhaal en reige: Corry Lievens – Seizoen '50-'51 met hernemingen tot seizoen '65-'66. / *De Klucht van de Appelboom* – Bewerking: Herman Teirlinck – Regie: Maurice Balfort – Seizoen '44 -'45 met hernemingen tot '67-'68.

Ook het in de voorhanden (theater)literatuur vond men heil. Zo bewijzen met name *Tom Sawyer* en *Huck Finn* beiden voorstellingen dateren uit hetzelfde seizoen en zijn adaptaties van Mark Twains klassiekers.<sup>76</sup> Hiernaast werden de sprookjesachtige ensceneringen van ondermeer Maeterlincks *L'Oiseau Bleu* en Shakespeares *Midzomernachtsdroom* opgevoerd. Aan het einde van de jaren '60 waagde regisseur Bob Dillen zich in samenwerking met schrijver Rik Huys aan *De Infante* van schrijver Oscar Wilde.<sup>77</sup>

### 3.4 Regie

---

In vergelijking met vandaag was het theater tot de jaren '60 nauwelijks gericht op de regisseur van een voorstelling. Zij beschikten toen niet over de specifieke status die aan hedendaagse regisseurs wordt toegekend en vervulden naast deze taak ook andere functies binnen het gezelschap: *“Toen ik in 1945 begon, was het theater nog ‘acteurstheater’. Dit impliceerde een enigszins intieme band met het publiek. Zo was het in het Jeugdtheater, zo was het in de KNS. Pas bij het begin van de jaren zestig evolueerde men naar een ‘regisseurstheater’.* (cit. Welffens, 72)

Ten tijde van 'Theater Zonnebloem' werden, dit waarschijnlijk om financiële redenen, de ensceneringen door Jan Brugmans, Vic Collet of Lode Rigouts gerealiseerd. Het trio schreef en redigeerde eveneens de teksten. Onder Corry Lievens kwamen er meerdere regisseurs aan bod, al regisseerde zij in persoon toch het merendeel van de voorstellingen. Naast haar duiken vanaf midden jaren '50 ondermeer namen op als Lode Verstraete, Joost Noydens en Bob Dillen. Het was voornamelijk naar het eind van haar carrière toe dat de regie uit handen werd gegeven, de eerste veranderingen inzake theatrale aanpak werden toen ook zichtbaar. Zowel Noydens als Dillen, beiden nog tot in de jaren '80 verbonden aan het gezelschap hadden hun aandeel in de graduele evolutie van het 'Jeugdtheater' na Lievens' overlijden in 1968.<sup>78</sup>

---

<sup>76</sup> *Tom Sawyer* – Naar Mark Twain – Bewerking: Jos Pierré – Regie: Corry Lievens – Seizoen '51-'52 met hernemingen tot '78-'79. / *Huck Finn* – Naar Mark Twain – Bewerking: Gust Masson – Regie: Lode Verstraete – Seizoen '51-'52 met hernemingen tot '68-'69.

<sup>77</sup> *De Blauwe Vogel* – Naar Maurice Maeterlinck – Regie: Corry Lievens – Seizoen '51-'52 met hernemingen tot '59-'60. / *Midzomernachtsdroom* – Naar William Shakespeare – Regie: Corry Lievens – Seizoen '58-'59 tot '66-'67. / *De Infante* – Naar Oscar Wilde – Bewerking: Rik Huys – Regie: Bob Dillen – Seizoen '66-'67. Geen hernemingen

<sup>78</sup> Gegevens gebaseerd op de analyse van de toegevoegde repertoirelijst. Bron: EECKHAUT, Lieve, DE PAEPE, Johan, Op het puntje van je stoel: 50 jaar koninklijk jeugdtheater, Antwerpen, Uitgeverij KJT, 1993, p. 254 -268.

### 3.5 Sfeer, dans en muziek

---

Het theater gebracht in de eerste decennia van het 'Jeugdtheaters' bestaan had veel weg van een totaalspektakel waarin naast theater, spel, dans en muziek een grote rol speelden.

De voorstellingen van 'De Zonnebloem' werden onderbroken door intermezzo's die doorspekt waren met gezongen volksliedjes, dansjes, stukjes uit het verhaal die werden geparodieerd of nagespeeld en spelletjes. Jan 'Koekepan' Brugmans zong bij aanvang, einde, in de pauze en tijdens decorwissels liedjes op zijn luit en leerde deze ook aan de jeugdige toeschouwers.<sup>79</sup> De traditie van deze muzikale onderbrekingen zette zich door onder het bewind van Lievens. Zij nam in de gedaante van de fee of lieve 'Tante Corry' niet alleen de rol van Brugmans over maar kende de muziek en dans op termijn een groter aandeel toe. De muzikale en dansante expressies, die aanvankelijk slechts tussenspelen waren, werden geleidelijk aan beter geïntegreerd in het gehele theatergebeuren. Dit blijkt niet enkel uit de productie van enkele kinderopera's en balletpantomimes zoals *Wij maken een Opera*, *Het Dierenhuisje* en de *Peter en de Wolf*.<sup>80</sup> Evenzeer in de gewone voorstellingen werden de muziekstukken en choreografieën professioneler opgevat als voorheen. *Lotje de mus*, een van de voorstellingen die ik het kader van de algemene onderzoeksvraag wordt onderzocht is hier een goed voorbeeld van.<sup>81</sup>

Dans was sowieso een onderdeel van het 'Jeugdtheater', het werd initieel ingevoerd om praktische redenen. Dit had te maken met de beperkte infrastructuur van de 'Concordia'zaal. Bij decorwisselingen was er omwille van de kleine coulissen altijd een moment van leegte, en deze werd gevuld met liedjes, spelletjes of 'tabskes'. Men danste tijdens de decorwissel voor een voordoek of 'tab' en herhaalde de choreografieën tot de toneelmeester het signaal gaf dat de wissel was doorgevoerd. Deze dansjes moesten worden uitgevoerd op een beperkte voorscène en, als het even kon, gebaseerd zijn op het geënceneerde verhaal.

---

<sup>79</sup> BROUWERS, Toon, *Van Zonnebloem tot Jeugdtheater. Jeugdtoneel te Antwerpen 1940–1945*, Antwerpen, HIDK, 1995, p. 11, p. 12.

<sup>80</sup> *Wij maken een Opera* – Tekst&Muziek: Eric Crozier/ Benjamin Britten – Regie: Corry Lievens – Seizoen '52-'53 geen hernemingen / *Het Dierenhuisje* – Tekst&Muziek: Samuel Marschak/ F. Steinmann / Klaus Fehmel – Regie: Joost Noydens – Seizoen '66-'67 tot '71-'72. / *Peter en de Wolf* – Naar Sergei Prokofiev – Regie: Lia Belmont/ Peter Welffens – Seizoen '50-'51 tot '71-'72.

In sommige voorstellingen resulteerde de apotheose in een heuse eindscène waarbij extra werd gedanst. Om deze danschoreografieën te creëren was er reeds van in '43 een vast choreografe verbonden aan het gezelschap, zij leerde de acteurs en figuranten de danspasjes aan. Haar rol in het geheel was echter beperkt gezien het kleine en voornamelijk praktische aandeel van deze dansintermezzo's.

Dit veranderde geleidelijk onder de heerschappij van Corry Lievens, Lia Belmont werd aangesteld als huischoreografe, de kleine tussenstukjes groeiden uit tot dansnummers en op termijn kwamen er zelfs choreografieën voor tijdens de opvoering zelf. Ook de programmering van de balletpantomimes en kindopera's vroegen naar een meer uitgebreide en professionele aanpak inzake choreografie. Onder directie van Noydens zou deze professionalisering zich verder doorzetten, dit voornamelijk met de intrede van musicals.<sup>82</sup>

De evolutie inzake dans verliep simultaan met deze van de muziek, de korte muzikale stukjes tijdens de pauzes bleven bestaan maar ook tijdens de voorstelling werd er gemusiceerd. Aanvankelijk werd de muziek uitgevoerd door een liveorkest maar op termijn schakelde men over op bandopnames. De gehanteerde apparatuur was bij de eerste voorstellingen nog vrij primitief: *“ Wat brom en ruis behoorden bij het dagelijks klankbeeld. De klik bij het starten van de eerste apparaten was te horen tot op de laatste rij van de parterre”* (cit, Welffens, 69).<sup>83</sup>

---

### 3.6 Scenografie - Kostumering

---

Over de scenografie en kostumering ten tijde van 'Theater Zonnebloem' is niet veel geweten, uit een interview met 'Zonnebloem'actrice Martha de Wachter werd echter duidelijk dat de kostuums steeds *“mooi en verzorgd”* waren. Dit althans tijdens het eerste seizoen, later zag men omwille van de bezuinigingen de kwaliteit dalen.<sup>84</sup> De scenografie werd in de beginjaren van het gezelschap sowieso beknot door de primitieve staat van de schouwburg waarin ze resideerde.

---

<sup>82</sup> EECKHAUT, Lieve, DE PAEPE, Johan, Op het puntje van je stoel: 50 jaar koninklijk jeugdtheater, Antwerpen, Uitgeverij KJT, 1993, p. 76, p. 77.

<sup>83</sup> EECKHAUT, Lieve, DE PAEPE, Johan, Op het puntje van je stoel: 50 jaar koninklijk jeugdtheater, Antwerpen, Uitgeverij KJT, 1993, p. 69, p. 70.

<sup>84</sup> Martha de Wachter in een interview met Toon Brouwers. Bron: BROUWERS, Toon, *Van Zonnebloem tot Jeugdtheater. Jeugdtoneel te Antwerpen 1940–1945*, Antwerpen, HIDK, 1995, bijlage X, p.45.

In de 'Concordia' had men zoals vermeldt allerhande technische tekortkomingen waarmee rekening moest worden gehouden. Omwille van de moeilijke scènwissels moesten de decors met lichte materialen worden gemaakt, meestal waren het gewoon beschilderde doeken of papieren. Deze werden over het algemeen verzorgd door Gust Masson, een manujie-van-alles die als schilder zijn verbeelding mocht laten spreken, al bleven de ontwerpen vaak zeer eenvoudig. Hij was ook toneelmeester, verantwoordelijk voor de belichting, ontwierp de kostuums en bleef als scenograaf tewerkgesteld tot '73. Zowel de scenografie als kostumering ondergingen een verbetering nadat de 'KNS' Brugmans initiatief omvormde tot het 'Jeugdtheater'. Sinds dan kon het gezelschap mede gebruik maken van hun decors en kostuums. Bovendien waren de technische mogelijkheden inzake decorbouw aanzienlijk beter in de schouwburgen die later door het 'Jeugdtheater' werden betrokken. In deze zalen waren allerlei theatertechnische snufjes aanwezig en was er op scenografisch vlak meer mogelijk, zo werden de decorwissels ondermeer geautomatiseerd. De meest opvallende verandering inzake scenografie tijdens deze periode was het toegenomen belang dat werd gehecht aan de belichting. De zogeheten intrede van de "lichtregie" werd onder invloed van Gust Masson bewerkstelligd en impliceerde een meer genuanceerde aanwending van de belichting.<sup>85</sup>

*“Waar er voordien slechts enkele lichtvariaties gebruikt werden, zoals dag- nacht – somber – zonnig, ontwikkelde de belichting zich tot een geïntegreerd geheel van de voorstelling en sprak men reeds van lichtregie.”*

(cit. Darden, 168)

Uit de geraadpleegde foto's en schetsen van kostuum- en decorontwerpen kan men afleiden dat de gebruikte kostuums, grime en decors steeds zeer figuratief en stereotiep waren. De personages werden gekleed naar hun karakteristieke sprookjeachtige eigenschappen. De 'Goede Fee' droeg een luchtig gewaad en toverstaf, 'Assepoes' en het boerinetje liepen in lompen en op klompen, de krijgers in *Saidjah* waren gekleed in Oosterse gewaden en beschilderd met oriëntaalse motieven.<sup>86</sup> Hetzelfde gold voor de scenografie, de acteurs speelden al naargelang de setting van het verhaal voor geschilderde bomen, huizen, deuren en ramen.

---

<sup>85</sup> EECKHAUT, Lieve, DE PAEPE, Johan, *Op het puntje van je stoel: 50 jaar koninklijk jeugdtheater, Antwerpen*, Uitgeverij KJT, 1993, p. 168, p. 169, p. 180.

<sup>86</sup> *Saidjah – Verhaal en regie: Corry Lievens – Seizoen '45-'46 met hernemingen tot '70-'71.*

## §4 Het KJT: Aanpak van het dierpersonage

---

In de lange periode tussen 1940 en 1968 werden er zestien nieuwe producties gemaakt waarin dierpersonages de hoofdrol speelden. Titels zoals *Lotje de mus*, *Witje het geitje dat naar de bergen wou* en de *Drie kleine zwijntjes* verraden de voorkeur voor het gebruik van dierpersonages uit de alledaagse context van de kinderen destijds.<sup>87</sup> *Hansje Haas* paste als productie helemaal in het plaatje.

### §4 Hansje haas ('50-51)

---

*Hansje Haas* is een gelegenheidstuk dat hoogstwaarschijnlijk werd opgevoerd op of rond Paaszondag. Linda Mast schreef de dramatekst en Corry Lievens stond in voor het regieconcept. Het stuk bestaat eigenlijk uit verschillende losstaande verhaaltjes die met elkaar verbonden zijn middels de gehanteerde thematiek: het paasfeest. De dramatekst is opgedeeld in vier bedrijven en drie tussenbedrijven. De tussenbedrijven bestaan hoofdzakelijk uit liederen, pantomimeballetten of korte dialogen en werden vermoedelijk voor het doek gespeeld terwijl de toneelmeester het decor wisselde. De analyse van deze productie gebeurde aan de hand van de dramatekst en de beschikbare foto's. De foto's werden gegroepeerd in de bijlagen.<sup>88</sup>

#### 4.1 a. Pretekst: analyse van de roltekst

---

##### *Plotstructuur*

---

De pretekst van de opvoering is een afgewerkte dramatekst met vier bedrijven. Per bedrijf ontspringen zich verscheidene korte verhaaltjes, alle verhaaltjes hebben enigszins de maken met de komst van de lente en het paasfeest.

---

<sup>87</sup> *Lotje de mus* – Verhaal: Anton Van De Velde – Regie: Corry Lievens – Seizoen '64-'65. / *Witje een geitje dat naar de bergen wou* - Naar Alphonse Daudet – Regie: Joost Noydens – Seizoen '58-'59 en '68-'69. / *De drie kleine zwijntjes* – Tekst: Leen Marcke – Regie: Corry Lievens – Seizoen '53-'54, '56-'57, '69-'70.

<sup>88</sup> Zie Bijlage III

Het eerste bedrijf vangt aan met een allegorie over de seizoenswisseling, Koning Winter en zijn luchtgeesten hebben genoeg van het sneeuwvlokjes gooien en roepen de kabouterijtjes en elfjes op om de lente te laten beginnen. Deze moeten echter, om de bloemen te voorschijn te laten komen wachten op het lentekind die zijn winterslaap aan het doen is. Koning Winter geeft zijn scepter en troon over aan de lenteknaap en de lente vangt aan. Ook de dieren komen uit hun holletjes en genieten van de eerste zonnestralen. De haas, het konijn, de kever, krekkel en rups ontwaken en alle spelers doen een pantomimeballet

In het tweede bedrijf ontmoet de lenteknaap enkele kinderen op weg naar school, de kinderen worden door de knaap betoverd zodat zij de elfjes en kabouters kunnen zien die druk in de weer zijn met het planten van de lentebloemen. Samen doen ze vervolgens een kleine pantomime. De kinderen zetten hun weg verder naar school en dromen luidop van de paasvakantie. Wanneer zij weg zijn verschijnen Haasje en Konijn op scène, hier ontmoeten ze een kip die het lastig heeft haar ei te leggen. Wanneer zij hierin slaagt wil het Haasje dit ei aan de kinderen geven, Kip weigert echter halsstarrig. Na een regenbui zingen Konijn en Haas een ode aan de zon, dit kondigt de pauze aan. Na de pauze, waarin het scènebeeld vermoedelijk opnieuw werd veranderd, begint een nieuw verhaaltje. Hierin ondernemen Konijn en Haasje samen met Eremijt de kluizenaar, een tocht naar Jeruzalem. Hier hopen zij de *“wonderdoener”* te vinden die de zieken kan genezen, Konijn zijn pootje is immers gewond. Het trio vat zijn tocht aan, einde van het tweede bedrijf.

Het haasje en konijntje zijn teruggekeerd van hun reis. Ze vertellen Kip over de *“wonderdokter”* die liefde predikt en waarnaar mensen wuifden met palmladeren terwijl ze *“Ons Anna”* riepen. Vervolgens komen de kinderen al dansend en juichend op en bezingen zij vol vreugde de laatste schooldag, het derde bedrijf eindigt met het lied van een herdersknaap. In het tussenbedrijf ontmoetten Eremijt, Haasje en Konijn een vriend uit Jeruzalem die hen vertelt hoe de *“goede dokter”* gevangen werd genomen en gedood. Haasje en Konijn zijn hierdoor flink van slag maar worden getroost door lentekind met de woorden: *“De liefde zegeviert. Dat is de lente. Nieuwe leven: Herbeginnen.”* (Mast, 49)

Vierde bedrijf, het is nacht en Kip, Konijn en Haasje kunnen alle drie de slaap niet vatten. Haas twijfelt, door de dood van *“hij die liefde predikte”* aan de liefde, de kip haar eieren willen ondanks het lange broeden niet uitkomen en Konijn heeft ruzie met zijn vrouwtje. Kip vreest dat ze *“loze eieren”* heeft gelegd en besluit dat Haas ze aan de kinderen mag geven. Op dit moment leunen deze kinderen vanuit het venster en zien ze het haasje staan.



Samen juichen ze dat het Pasen is want: *“Als het haasje de dag aanmeldt dan is het Pasen”* (Mast, 53) De kinderen gaan op zoek naar paaseieren en grijpen naar deze van de kip. Op dat moment echter breken er kleine kuikentjes en één haantje uit. Ook de kroost van Konijn en Haas komt tevoorschijn. De *“klokken uit Rome”* luiden en laten paaseitjes vallen. De finale eindigt met een lied op klokkengeluid.

### *Thema*

---

Thematiek van deze tekst is duidelijk de overgang der seizoenen en meer specifiek Pasen. De idee van de lente als een seizoen waarin nieuw leven ontstaat in de natuur wordt gelijkgesteld met de dood en de herrijzenis van Jezus. In die zin kan de slotzin van het Lentekind tweeledig worden opgevat: *“Pasen! Dan rijst de zon: Alles leeft, alles herleeft!”* (Mast, 57) Rond deze thematiek ontspinnen zich allerlei korte verhaaltjes, dansjes en liedjes die op zich weinig met elkaar te maken hebben. Omwille van het grote overkoepelde thema vallen de puzzelstukjes aan het eind echter wel op z'n plaats.

### *Titel*

---

De titel, *Hansje Haas*, verwijst naar het personage van Haas. Al is zijn rol in het verhaal niet om te zeggen beduidend belangrijker of groter dan deze van de anderen. Vermoedelijk werd deze titel gekozen opdat de toeschouwer de link zou leggen met de paashaas en het paasfeest.

### *Personages*

---

In het verhaal zijn er enerzijds de allegorische personages en dieren. Zij behoren tot een afgesloten magische wereld die niet zichtbaar is voor mensen, althans niet voor volwassenen. Hun aanwezigheid uit zich echter wel in waarneembare zaken zoals het verschijnen van de eerste zonnestralen, bloesems en (jonge) dieren. De luchtgeesten, elfjes en kabouters die de lente tevoorschijn toveren hebben een beperkte functie binnen het verhaal. Het zijn personages gecreëerd ter opluistering van de sprookjesachtige sfeer, zijn voeren hoofdzakelijk liedjes en balletten uit. De personage van het Lentekind fungeert als een mediator, hij zorgt dat personages samenkomen en zijn bindteksten versmelten de verschillende losstaande vertelsels tot een thematisch geheel. Hij verkondigt ook, samen met Erewijt, enkele moralistische boodschappen. De dieren beleven net als de andere figuren het leven van alledag. Zij genieten van de eerste lentegroentjes, zoeken een vrouwtje, vluchten van de jager of broeden hun eieren.

Anderzijds zijn er de kinderen, zij zijn nog steeds in staat om in deze sprookjeswereld te geloven en behoren er als dusdanig ook gedeeltelijk toe. De kinderen zijn in het verhaal opgevat als een groep, zij worden niet gediversifieerd of uitgewerkt.

Tot slot zijn er de volwassenen, deze worden opgedeeld in twee categorieën. Zij die “goed” van inborst zijn en om die reden ook in contact staan met de sprookjesfiguren en zij die de fauna en flora onheus behandelen. Zowel Eremijt als de herdersknaap staan, vanuit hun positie tussen maatschappij en natuur, in contact met de allegorische sprookjesfiguren en dieren. De herdersknaap leeft van en in de natuur. Haas zegt over hem het volgende: *“Die met de fluit, die kennen wij, die is heel goed voor dieren”* (Mast, 40). Hetzelfde gaat op voor de diepgelovige kluzenaar Eremijt, omdat deze zich verwijderd heeft uit de bedreigende samenleving wordt hij door Haas en Konijn in vertrouwen genomen. Bovendien is hij een goed mens. Deze goedheid komt voort uit het geloof in wat de *“wonderdokter”* verkondigt en maakt dat hij in zekere mate tot de transcendente wereld behoort. Een passage uit de tekst verduidelijkt waarom:

Konijn: *“En hij [ de wonderdokter ] predikt aan de mensen, dat zij van goeden wil moeten zijn, dat zij elkaar moeten beminnen, en nog zoveel mooie dingen meer. Als iedereen dat deed, zou men nooit geen konijn of haas meer doden en in de pot steken.”*

Haas: *“De mensen die bij hem waren, waren allen om ter braafst. We konden er zonder vrees rondlopen.”*  
(Mast, 34)

De tweede categorie volwassenen zijn slechts als een bedreigende factor aanwezig binnen het verhaal. Zij komen nooit op scène maar worden meerdere malen aangehaald door de dieren. Het zijn de jagers die het vertrouwen van de dieren in de mensheid hebben geschonden, Hansje zegt hierover dit:

*“Lacht maar! Maar ik weet dat de mensen gaarne m’n beentjes afpeuzelen. Waarom eten ze niet liever wat meer rijstpap? Dat schijnt ook lekker te zijn. Neen liever onschuldige dieren vervolgen, ze met honden uit hun holen verjagen, ze opjagen met de doodschrik op het lijf, en als ze ons te pakken kunnen krijgen, ons doden, en stropen.”*  
(Mast, 29/30)

Alle personages kunnen als oppervlakkige stereotypen worden omschreven, hun karaktertrekken zijn superficieel of blijken slechts in dienst te staan van de inherente moralistische boodschap, cfr. Erewijt en het Lentekind.

### *Tijd en ruimte*

---

Het fictieve tijds kader van het verhaal is in zekere mate onbepaald. De magische wereld kent geen tijdsinvulling en de terugkeer van de seizoenen is een eeuwig proces. Toch zijn er echter verwijzingen naar een specifieke tijdscontext. Het plot draait immers rond ontstaan van Pasen en men refereert duidelijk aan de dood en herrijzenis van Jezus Christus. De ruimte waarin de verschillende verhalen zich afspelen is een wereld op de grens van de natuur en mensenwereld. De dieren circuleren in hun natuurlijke habitat, leven in hun gegraven gegraven holletjes en huppelen door de weide, maar komen op sommige momenten in contact met de mens.

### *Opbouw*

---

De opbouw van het verhaal in zijn geheel kan als chaotisch worden omschreven, er is geen duidelijke opbouw naar de uiteindelijke climax met name het paasfeest. Wel is het zo dat alle uiteenlopende verhaaltjes tezamen een thematisch geheel vormen. Alle kleine gebeurtenissen en avontuurtjes die de personages doormaken hebben op een of andere wijze iets te maken met de komst van lente en de viering van Pasen. De verklarende en illustratieve liedjes synthetiseren de vertelsels en creëren overzicht in een losse verhaalstructuur.

### *Moraal*

---

De moralistische ondertoon van de voorstelling kan in rechtstreeks verband gebracht worden met het vooropgestelde doel. Met name het nastreven van een katholieke vorming middels het gebruik van theater. De jeugdige toeschouwers leerden op een ludieke wijze meer over het leven en overlijden van Jezus en werden aangespoord net als hem het goede na te streven. Zo werden ze op Pasen herinnert aan de oorsprong van het feest.

### *Taal*

---

De gehanteerde taal kenmerkt zich door het gebruik van verzen en rijmpjes. Deze worden afgewisseld met gewone heldere dialogen bestaande uit korte zinnen in het archaisch Nederlands.

### *Intertekstuele invloeden*

---

Zoals reeds vermeldt zijn de verwijzingen naar de Bijbel en meer specifiek naar het leven, sterven en herrijzen van Jezus Christus remarkabel. Als gelegenheidsstuk had Hansje Haas waarschijnlijk zijn functie om de jeugd attent te maken op de historie achter de smakelijke paaseitjes die hen in de schoot werden geworpen. De allegorie die het hele verhaal doorspekt zou dan weer gefundeerd kunnen zijn op de talrijke personificaties van de seizoenen in de geschiedenis van de beeldende kunst.

## **4.2 b. Analyse van de opvoeringstekst**

---

### *Scenografie*

---

Het decor bestond, naar traditie, uit beschilderde papieren doeken. Op de foto's kan men twee verschillende decorontwerpen onderscheiden. Het eerste scènebeeld toont een weide met enkele geschilderde bomen, dit werd mogelijk gebruikt voor de eerste bedrijven waarin de meeste acties nog in de natuurrijke omgeving plaatsvonden. Het tweede ontwerp bevat een illustratie van een huisgevel en boom, voor dit doek speelde zich de laatste twee bedrijven af. Opvallend is het geschilderde ei. Zoals op foto twee en drie is te zien was er opening bekleedt met wit papier voorzien. Uit deze kon de acteur die het jonge haantje speelde vanuit de coulissen tevoorschijn kon komen.

### *Kostuum*

---

De elfjes en kabouters zijn gekleed naar de cliché normen: in flodderige jurkjes, met bloemenkroon en in korte broek met puntmuts. De dieren werden tot aan het hoofd gekleed als mensen en hebben maskers, hoeden en handschoenen aan die verwijzen naar hun uiterlijke kenmerken. Haas en Konijn dragen puntoren, wanten en hebben snorharen. De kip werd gekleed als een moederfiguur maar heeft een kartonnen snavel op haar gezicht. De kuikentjes dartelen rond in een pluizige dons en de haan heeft een verenpak met kam, snavel en poten. Het lentekind tot slot draagt een herdersplunje.

### *Acteerstijl: Fysionomie, gestiek, mimiek, geluid en proxemiek*

---

Moeder kip is, in overeenstemming met haar personage, een kloeke verschijning. Het lentekind is een jonge guitige knaap, de kuikentjes kinderen en de elfjes jonge tienermeisjes.

De gestiek en mimiek van de dierpersonages die, in de mate van het mogelijke werd afgeleid uit de foto's, tonen dat de acteurs wel degelijk het toepasselijke dierlijke gedrag van hun personage imiteerde. Haas en Konijn lijken op hun hurken te bewegen en houden hun beide poten voor hun lichaam. Kip lijkt op foto twee wel te kakelen en in de regietekst wordt geschreven dat zij *“met uitgespreide vleugelen”* rondloopt (Mast, 55).

#### *Geluid en Muziek*

---

Gezien er geen audio- of videomateriaal ter beschikking was is er geen verdere informatie omtrent de gebruikte muziek tijdens de liederen en balletpantomimes. In de scenische verwijzingen wordt soms wel instructies gegeven in verband met de gebaren die moesten worden uitgevoerd. Bij de het lied voor de zon staat er bijvoorbeeld dit: *“De Haas bespeelt het rhubarberblad als 'n mandolien. 't Konijntje betikt de bloemekes die allerlei vreemde toontjes geven”*( Mast, 23).

#### *Ruimte en ruimtegestiek*

---

Deze valt onmogelijk af te leiden uit de foto's, bovendien is het plausibel dat deze technieken destijds niet bewust werden ingezet.

### **4.3 c. Bevindingen inzake het dierpersonageconstruct en kindbeeld**

---

De dierpersonages in *Hansje Haas* kenmerken zich, ironisch genoeg, door hun dierlijke trekjes. Eerst en vooral worden ze geplaatst in hun natuurlijke habitat. Ze wonen in ondergrondse holletjes, huppelen in het gras, knabbelen op wat groentjes en leggen hun eieren. De dierpersonages doen met andere woorden wat dieren altijd doen. Er werden hen wel wat menselijke trekjes meegegeven maar ze blijven hun primaire dierlijke instincten duidelijk behouden. Dit blijkt ondermeer uit het natuurlijke wantrouwen dat Haas en Konijn koesteren jegens de mens en dan meer specifiek jegens de volwassene. Enkel kinderen en ingoede mensen kunnen dan ook in contact komen met de dierenwereld. Dit blijkt ook uit de geste die Kip en Haas wil doen, met name de kinderen verblijden met eieren. De tegenstelling tussen dieren, kinderen en volwassenen komt in deze voorstelling heel erg op de voorgrond.

Lentekind: *Waarom toch zo bang blijven, Haasje. Kinderen misdoen niets.*

Haasje: *Dat zegt gij Lentekind, maar...het zijn mensen.*

Lentekind: *Kleine mensjes, die nooit een geweer hanteren. En als gij 'n goede raad wilt aanvaarden: doe u beminnen door de kinderen. Eens dat gij hun vriendschap verworven hebt, doen zij u geen kwaad meer.*

(Mast, 17)

Het opgevoerde kindbeeld is nauw verbonden met constructie van het dierpersonages en anderen magische wezentjes. Dit keert vooral terug in manier waarop de dieren zich respectievelijk verhouden ten opzichte van de kinderen- en volwassenenwereld. Deze specifieke verhouding impliceert een idealisering van het kind en de kindertijd. Het kind wordt beschouwd als een ongeschonden persoon dat nog niet door de maatschappij werd beïnvloed. Omwille van deze ongerepte status en ingeschapen goedheid kunnen zij dan ook een vriend zijn voor de dieren. Zij behoren immers nog niet tot de volwassenenwereld die hazen en konijnen beschouwen als voer op het bord. De wereld van volwassenen staat ver van deze van de dieren en kinderen en best vermeden worden. Naast kinderen nemen ook de zogenaamde kinderlijke volwassenen een bevoorrechte positie in. Als tussenfiguren winnen zij eveneens het vertrouwen van dier en sprookjesfiguur.

Niet alleen uit de inhoudelijke invulling van de dierpersonages blijkt het betuttelende kindbeeld. In eerste instantie keert het weer in de keuze voor dit soort dier op zich. Het brave, onschuldige bosdier dat zich in de directe veilige omgeving van het kind bevond. Ten tweede werd door de manier waarop de dieren gekostumeerd werden weinig tot niks aan de verbeelding over gelaten.

## Jaren '70 en '80

### §1Blik op het (jeugd)theaterlandschap

#### 1.1 Theatermaken in de sfeer van mei '68

In het kielzog van de velerlei revoltes jegens maatschappelijke autoriteiten en waarden aan het eind van de jaren zestig kwam ook de Vlaamse theatersector geleidelijk in opstand. Er werd voornamelijk gevochten tegen al wat als maatschappelijk gevestigd werd beschouwd. Op Vlaamse theaterbodem kwam men in opstand tegen de hiërarchie van de grote schouwburgen en hun beleidsmatige aanpak. Vanuit de schouwburg zelf rebelleerde men tegen de almachtige invloed van de directie en het systeem waarbij inspraak van de nieuwe generatie over het algemeen werd beknot. Men pleitte voor een collectieve werkmethode en streefde naar meer experiment binnen de theatergrenzen. Het traditionele maatschappijbevestigende theater moest wijken voor het linksgeoriënteerde, politieke en actuele alternatief. Verscheidene opstanden in de jaren zeventig resulteerden geleidelijk aan in een herdefinitie inzake beleid en artistieke aanpak, ook het jeugdtheater onderging enkele omwentelingen. Deze situeerden zich binnen drie verschillende strekkingen.<sup>89</sup>

##### 1.1 a. Revolutie in de marge

De opstand tegen het jeugdtheater van de gevestigde schouwburg werd weerspiegeld in het ontstaan van allerlei nieuwe jeugdtheatergezelschappen die zich in de experimentele marge van het landschap bewogen. Deze nieuwe gezelschappen zoals ondermeer 'Teater Tentakel', 't Sak' en 'Vuile Mong en de Vieze Gasten' ijverden voor een nieuwe structurele en inhoudelijke benadering binnen het landschap.

Op beleidsmatig vlak streefde men vooral naar een democratische werkmethode: alle actanten van het theatergebeuren werden betrokken bij de besprekingen en er werd samen nagedacht over het creatieproces. Sociaal engagement en een maatschappijkritische vaak communistisch of socialistisch getinte missie waren het doel, theater het middel.

<sup>89</sup> THIELEMANS, Johan & HILLAERT, Wouter, "Inleiding: Op zoek naar vernieuwing", in: *Documenta : Toneelstof – Route 66*, Jg XXV, nr 2, 2007, p. 73- 75.

Kinderen werden beschouwt als de toekomst van morgen, ze moesten “(...) op een speelse manier in het socialistische denken ingewijd worden en zich onder begeleiding ontwikkelen tot kritische en nuchtere mensen.” (Van Steenberghe, 152)<sup>90</sup>

De manier waarop deze politieke boodschap werd overgebracht verschilde echter van gezelschap tot gezelschap, hierin demonstrenen zich twee tendensen. Enerzijds waren er zij die het politieke als prioritair beschouwden, dit ongeacht de vorm waarin deze boodschap zijn publiek bereikte. Anderzijds waren er die makers die wel waarde hechtten aan de theatrale verschijningsvorm. Zij schonken eveneens aandacht aan de ontwikkeling van een conforme theatrale taal. Het was voornamelijk ‘Teater Tentakel’, met auteur Perry Dijkstra, dat veel aandacht besteedde aan de dramaturgie van een voorstelling.<sup>91</sup>

Hoewel er binnen het politieke theater inzake artistieke aanpak twee strekkingen bestonden werden er door beiden dezelfde stijlkenmerken gehanteerd. In functie van de achterliggende boodschap werd gehele theatergebeuren in eerste instantie zeer helder gehouden. Korte dialogen en vele acties werden afgewisseld met politieke liederen en slogans. Opvallend is de op Brecht geïnspireerd epische vertel- en acteerstijl die men ging hanteren. Bovendien werd de theaterzaal vaak verlaten, men ging zijn toekomstige partijgenoten, naar ware socialistische normen, gaan opzoeken. Men bracht het theater tot het volk<sup>92</sup>

### **1.1 b. Pogingen van de grote schouwburgen**

Begin jaren zeventig kregen alle gevestigde gezelschappen kritieken te verteren. Zo ook het ‘Jeugdtheater’ van Antwerpen, naast het Mechelse Poppentheater een van de grote spelers uit de jaren voorheen. Ondermeer in een recensie van Carlos Tindemans uit 1969 wordt de werking van het theatergezelschap aan banden gelegd. Door deze felle reacties uit de marge begon het bij de grotere gezelschappen stilaan toch te dagen dat de tijd gekomen was voor verandering, zij het zeer gestaag.

<sup>90</sup> STEENBERGHE VAN, Els, “Schizofrene Seventies: Jeugdtheater twijfelt tussen vraag en antwoord in: *Documenta, Toneelstof II- Sympathy for the seventies*, XXVI, 3, 2008, p.145-155.

<sup>91</sup> VAN STEENBERGHE ELS, Het Vlaamse jeugdtheaterlandschap: een portret, s.l.n.d., p. 7-10.

<sup>92</sup> VAN STEENBERGHE ELS, Het Vlaamse jeugdtheaterlandschap: een portret, s.l.n.d., p. 7-10.



Men bracht af en toe een maatschappijrelevant stuk op de bühne en putte hiervoor inspiratie uit het nationale en internationale repertoire. Er waren aanzetten maar men bleef meestal steken in de conservatieve theatrale patronen. Zo bracht men wel een bepaalde problematiek ten berde maar liet men de jeugdige toeschouwers geen tijd of ruimte deze zelf in te vullen. *“Maar eerder dan rebels theater te maken, creëerde men deze voorstellingen klassieke jeugdtheater over het rebelse”* (Van Steenberghe, 149)<sup>93</sup>

### 1.1 c. Tussen traditie en experiment

Ergens tussen traditie en experiment bevonden zich enkele theatermakers die ook zonder overmatige politiek achterliggende redenen theatrale vernieuwing poogden te bereiken. Ondermeer Alice Toen en Dries Wieme, het echtpaar achter ‘Jeugd en Teater’ waren van deze makelij. Hun voorstellingen introduceert nieuwe thematieken waarbij naast maatschappelijke zaken ook het kind en zijn persoonlijke leefwereld centraal stond. Alledaagse onderwerpen zoals ruzies, pesten en vriendschap waren legio.<sup>94</sup> Op deze manier kwam het kind bij ‘Jeugd en Teater’ meer centraal te staan. Een tendens die zich eind jaren zeventig eveneens doorzet in het ‘Speeltheater’ van Eva Bal. Zij vertrok immers van de collectieve werkmethode om samen met acteurs en kinderen een voorstelling in elkaar te improviseren. Omdat er werd gedacht en gecreëerd vanuit en met het kind was het ‘Speeltheater’ een gezelschap dat het kind op een meer gelijkwaardige manier ging benaderen. Haar aanpak werd destijds als enorm vernieuwend beschouwt.

*“Los van het paternalistisch konventioneel en poppenkasterig jeugdtoneel naar een beweeglijk, fantasierijk en visueel aantrekkelijk spektakel waarbij toneel iets heeft van toverkunst (...) Als in die richting wordt doorgewerkt ken men zich nauwelijks een betere opvoeding tot teater voorstellen”*  
(Van Gansebeke)<sup>95</sup>

<sup>93</sup> STEENBERGHE VAN, Els, “Schizofrene Seventies: Jeugdtheater twijfelt tussen vraag en antwoord in: *Documenta, Toneelstof II- Sympathy for the seventies*, XXVI, 3, 2008, p.148, p.149.

<sup>94</sup> ALLEGAERT, Patrick, “De ernst van onernst”, in: *Klein geschut: opstellen over kindertheater*, Brussel, Vlaams Theater Instituut, 1992.

<sup>95</sup> GANSEBEKE VAN, in: Bespreking over *Oeijoei in de knoei*, Happening op BRT, uitzending 30 december 1977.

## 1.2 Jaren '80: De oogst

---

*“Dat waren echt de bloei-jaren van het jeugdtheater waarin men, zoals gezegd, de artistieke experimentele oogst uit de politieke golf meenam”*

(Van Steenberghe, 12)

Naar aanleiding van de gefaalde politieke revoltes die niet de grote beloofde veranderingen met zich mee brachten werd aan het begin van jaren tachtig ook het vormingstheater in vraag gesteld. Omdat de politieke boodschap in dit theater dermate overheerste was er geen ruimte voor theater en het kind zelf. Tindemans merkt op dat als theater in dienst staat van, als instrument fungeert, dit nefast is voor de ontwikkeling zijn ontwikkeling. Bovendien ondervonden verschillende theatergezelschappen moeite met de toepassing van de collectieve werkwijze.<sup>96</sup> Om die reden evolueerde men geleidelijk naar een individuele invulling waarbij de theatermaker steeds vaker ging vertrekken vanuit zichzelf: *“Het kindertheater evolueerde dus weg van de pedagogiek naar de kunst. Kindertheatermakers werden in de eerste plaats theatermakers. Er ontstond ruimte voor het experiment.”* (Notebaert, 7)<sup>97</sup>

Het politieke theater had immers de weg geruimd voor de theatermakers van de jaren tachtig. Zij konden als het ware met een schone lei beginnen en bouwden verder op enkele van de inhoudelijke en vormelijke experimenten die binnen het politieke theater werden gehanteerd. Men stapte volledig af van het pedagogische om vanuit persoonlijke motieven te experimenteren met theatertaal.

*“Emotionaliteit is voor deze neo-romantische theatermakers de sleutel tot de wedergeboorte van het (kinder-)theater. Een persoonlijke affiniteit met bepaalde literatuur, thematiek of sfeervolle geladenheid vertaalt zich in beelden of muziek. Men streeft naar oorspronkelijkheid. De uitdaging ligt momenteel in het op authentieke wijze waarmaken van de ‘grote gevoelens’, die van en voor alle leeftijden zijn.”*

---

<sup>96</sup> TINDEMANS, Carlo, “Theater voor de jeugd:Een raam met uitzicht”, in: Klein verzet:Opstellen over jeugdtheater, Brussel, Theaterpublikaties VZW, 1989, p. 6

<sup>97</sup> NOTEBAERT, Trui, *Het mondige kind verbeeld: een exploratieve analyse van kindbeelden in het hedendaagse jeugdtheater*, Gent, s.n., 2006, p.7.

Zo ontwikkelde zich geleidelijk een Vlaams repertoire bestaande uit teksten van zowel volwassen- als jeugd auteurs en ging men klassieke en volwassen stukken ensceneren.<sup>99</sup> De jaren tachtig vormden de aanzet voor wat in de jaren negentig verder evolueerde tot een notie van het jeugdtheater zoals we dat vandaag kennen.

## 1.3 Kindbeeld binnen het jeugdtheater

### 1.3 a. Jaren '70

In de jaren zestig en zeventig kenden de verschillende jeugddiscoursen opnieuw conflict dat zou leiden tot de invoer van een vernieuwd kindbeeld. Vragen rezen omtrent de beperkte autonomie die het kind werd toegekend en de wijze waarop kinderen compleet afgescheiden werden van de volwassenwereld. Vanuit de idee dat deze grove scheiding tussen kind en volwassen in sé een vorm van discriminatie was en de romantische, onschuldige opvatting van de kindertijd een ideologisch construct, ontwikkelde zich een nieuwe visie.<sup>100</sup> Deze visie uitte zich ondermeer in de anti-pedagogie: *“Bij monde van specialisten als Guus Kuijer (jeugdboekenschrijver) en Lea Dasberg (pedagoge) werd de zogenaamd ‘onbezorgde jeugd’ van kinderen ontmaskerd als een repressiemiddel van volwassenen tegen de scherpe, en dikwijls ook onconventionele, waarneming van kinderen.”* (Boer, 181)<sup>101</sup>

Ook de jeugdtheatermakers schaarden zich achter deze visie, zo blijkt ondermeer uit de eerder beschreven experimenten binnen het politieke theater. Het kind werd binnengeleid in de volwassenwereld aan de hand van actuele, vaak politiek getinte thema's.

---

<sup>98</sup> JORDENS, Patrick, “Hoe radicaal is mijn jeugdtheater!”, in: Klein verzet. Opstellen over kindertheater, Brussel, Theaterpublikaties VZW, 1989, p. 19.

<sup>99</sup> BOER, Christien, “Is dit voor kinderen? Jeugdtheater in Vlaanderen en Nederland” in Ons Erfdeel, jg. 40, maart-april, nr 2, 1997, p.179-206.

<sup>100</sup> HEMRICA, J.C., *Kind-zijn tussen opvoeding en recht: een grondslagenonderzoek naar kindbeelden in discussies op het grensvlak van opvoeding en recht*, s.l., s.n. , 2004, p. 18.

<sup>101</sup> BOER, Christien, “Is dit voor kinderen? Jeugdtheater in Vlaanderen en Nederland” in Ons Erfdeel, jg. 40, maart-april, nr 2, 1997, p.181.

Het politieke theater aanzag hen als de toekomst van de partij. Vanuit hun nieuwsgierige houding konden zij net als andere sociale ‘outcasts’ maatschappelijke revolutie teweeg brengen.

Typisch was de wijze waarop de ongelijke verhoudingen tussen kinderen en volwassenen verbeeld werd, het kind dat zich moet bevrijden uit het volwassen juk was een thema dat regelmatig opdook.<sup>102</sup> De hele vernieuwing binnen het jeugdtheater was echter doordrongen met paradoxen. Men pleitte wel voor een nieuwe opvatting wat betreffende de visie op het kind maar er veranderde aanvankelijk relatief weinig. Het ‘KJT’ bleef op dezelfde manier werken en ook de projecten van Alice Toen impliceerden geen ware revolutie. Bovendien bleef het politieke jeugdtheater ondanks zijn moedige ambities steken in het moralistische straatje: “ (...) de houding tegenover het kind mogelijks jovialer, maar nauwelijks minder autoritair geworden. “ (Van Steenberghe, 148)<sup>103</sup>

### 1.3 b. Jaren '80

De theatermakers van de jaren tachtig slaagden er in om de ambities uit de jaren zeventig hard te maken door de hierin nagestreefde gelijkwaardigheid te bereiken. Dit los van de politieke boodschap want de hierin nagestreefde egaliteit “(...) had een vrij paradoxaal trekje omdat men enkel een gelijkwaardigheid nastreefde binnen de socialistische perspectieven die men voor ogen had” (Van Steenberghe, 9).<sup>104</sup> Het waren in de jaren tachtig dan ook de eerder neutrale theaterinitiatieven die een pioniersrol vervulden, zij gingen het kind op een volwaardige manier betrekken bij het theatergebeuren.

Het ‘Speeltheater’ van Eva Bal, dat reeds einde jaren zeventig werd opgericht ontwikkelde voorstellingen waarbij makers en kinderen samen van een basisidee vertrokken. Door middel van improvisatie kwam men vanuit gedeelde ervaringen tot eigenzinnige producties die in de meest letterlijke zin van het woord vertrokken vanuit de leefwereld van het kind.

---

<sup>102</sup> BOER, Christien, “Is dit voor kinderen? Jeugdtheater in Vlaanderen en Nederland” in *Ons Erfdeel*, jg. 40, maart-april, nr 2, 1997, p.179-206. & NOTEBAERT, Trui, *Het mondige kind verbeeld: een exploratieve analyse van kindbeelden in het hedendaagse jeugdtheater*, Gent, s.n., 2006, p.5.

<sup>103</sup> STEENBERGHE VAN, Els, “Schizofrene Seventies: Jeugdtheater twijfelt tussen vraag en antwoord in: *Documenta, Toneelstof II- Sympathy for the seventies* , XXVI, 3, 2008, p.148.

<sup>104</sup> VAN STEENBERGHE ELS, *Het Vlaamse jeugdtheaterlandschap: een portret*, s.l.n.d., p. 7-10.

Eva Bal was ook één van de theatermakers die poneerde dat het zij bij de creatie van theater voor kinderen in eerste instantie vertrok vanuit zichzelf en niet noodzakelijk vanuit een doelgroep. Bals stelling weerspiegelt het groeiende geloof van theatermakers in de capaciteiten van het kind. Kinderen zijn immers in staat veel meer te begrijpen dan volwassenen vermoeden, dit resulteerde ondermeer bij ‘Oud huis Stekelbees’ in een andere benadering van het jeugdig publiek.

*“Oud huis Stekelbees hanteert een ‘andere’ vorm van publieksbenadering, waarbij het onderscheid tussen een jong en volwassen publiek opheft. Eerder dan een bewuste politiek gaat het hier om een gevolg van artistieke opties. Voor de duidelijkheid: het uiteindelijke resultaat krijgt zijn neerslag in dezelfde voorstelling, of die nu voor een jong publiek of voor een volwassen publiek gespeeld wordt.” (cit. Middendorp, 15)<sup>105</sup>*

## §2 Historie van Het Koninklijk Jeugdtheater in Antwerpen (1968-1987)

---

*“De stap van de periode 1945-1968 naar de periode 1968-88 bracht geen bruuske breuk. Wel kwam een langzame, noodzakelijke evolutie op gang.”*  
(cit. Welffens, 23)

Na het overlijden van Lievens nam Joost Noydens de teugels van haar over. Noydens was reeds als acteur betrokken bij ‘Theater Zonnebloem’ en was eveneens een vast gegeven in het ‘Jeugdtheater’ waar hij zowel acteerde als regisseerde. Hij was als het ware een *“medewerker van het eerste uur”*.<sup>106</sup> Doorheen de jaren van zijn leiderschap onderging het huis enkele belangrijke structurele en artistieke transformaties.

---

<sup>105</sup> Jan Middendorp geciteerd in: CHEVALIER, Els, Teater Stekelbees/Oud huis stekelbees: Profiel van een volwassen kindertheater, s.l.n.d, 1990, p. 15.

<sup>106</sup> EECKHAUT, Lieve, DE PAEPE, Johan, Op het puntje van je stoel: 50 jaar koninklijk jeugdtheater, Antwerpen, Uitgeverij KJT, 1993, p.111.

Zo verdiende het 'Jeugdtheater' in het seizoen '70-'71 naar aanleiding van het 25 jarige bestaan, de noemer 'Koninklijk' en werd het in 1975 bij de implementatie van het 'Theaterdecreet' als repertoiregezelschap erkend. Dit impliceerde dat het 'KJT' vanaf dan kon rekenen op werking- en weddetoelagen die gelijk waren gesteld aan deze van grote broer 'KNS', hun status als volwaardig theaterhuis werd bij deze officieel bevestigd. Hierdoor werd meer ruimte gecreëerd voor de artistieke werking, en deze gelegenheid werd ten volle benut.<sup>107</sup> Onder Noydens ontplooidde het jeugdtheater van het 'KJT', dat vaak nog steeds als inferieur werd beschouwd, zich tot een volwaardig speler in het theatercircuit.

Er werd, met de nadruk op meer variatie, verder gebouwd aan de uitbreiding van een KJT-repertoire en men liet de sprookjesperiode stilaan achter zich. Dit bewerkstelligde het gezelschap door ondermeer de mosterd te gaan halen bij verhalen uit het internationale jeugdtheateroeuvre dat zich intussen had gevormd. Desalniettemin zocht men ook inspiratie op eigen bodem, vanuit het verlangen om ook het Vlaamse jeugdtheaterrepertoire de kans te geven zich verder te ontwikkelen werd de productie van Vlaamse schrijvers gestimuleerd. Dit trachtte Noydens na te streven door de oprichting van de 'Corry Lievens-prijs'. Deze uitreiking moest, als het nodige duwtje in de rug fungeren en Vlaamse schrijvers aanzetten hun pennen in te zetten voor het jeugdtheater.<sup>108</sup> In het nieuwe repertoire werd er quasi definitief afstand genomen van de klassieke sprookjesadaptie en ging men, in het kielzog van het politieke vormingstheater, steeds meer op zoek naar verhalen die in thematisch opzicht een zekere maatschappelijk relevantie hadden.

Naast deze repertoire-uitbouw verwezenlijkte Noydens in zijn twintigjarige carrière enkele van Lievens' ambities. Dit ondermeer door de ontwikkeling van een volwaardig jongerenprogramma en de productie van ettelijke musicals. De 'Middagen van de poëzie' en de jongerenvoorstellingen werden aanvankelijk sporadisch voortgezet maar vanaf 1980, toen het gezelschap zijn eigen zaal kon betrekken, werd het mogelijk om een vaste avondcyclus te realiseren voor de jeugd.

---

<sup>107</sup> EECKHAUT, Lieve, DE PAEPE, Johan, Op het puntje van je stoel: 50 jaar koninklijk jeugdtheater, Antwerpen, Uitgeverij KJT, 1993, p.158. EN Verslag van de begroting van de van de Culturele Zaken van de Nederlandse Cultuurgemeenschap voor het begrotingsjaar 1977.

Bron: <http://jsp.vlaamsparlement.be/docs/stukken/bz1977/g4-i-2-a-.pdf>.

<sup>108</sup> EECKHAUT, Lieve, DE PAEPE, Johan, Op het puntje van je stoel: 50 jaar koninklijk jeugdtheater, Antwerpen, Uitgeverij KJT, 1993, p.111-113.

Noydens deelde eveneens Lievens' voorliefde voor het theater als totaalspektakel, althans dat blijkt toch uit de programmering van musicals. De intermezzo's van dans en muziek bleven bestaan maar door de productie van musicals verwierven zij een volwaardig aandeel binnen de werking van het 'KJT'. Dit resulteerde in de noodzakelijke doorvoer van een professionelere aanpak en een samenwerkingsverband met het 'Stedelijk Instituut voor Ballet' onder leiding van Jos en later Jeanne Brabants.<sup>109</sup>

Aan het einde van zijn loopbaan werd Noydens geconfronteerd met een aantal narigheden betreffende de subsidieverdeling. Het KJT moest een deel aan subsidies inleveren ten voordele nieuwe, kleinere vaak meer grensverleggende theaterinitiatieven. Het KJT zou het dus met minder subsidies moeten doen, al werd er vanuit de stad Antwerpen wel nog steevast voor de nodige steun gezorgd. Noydens zou deze subsidievermindering in een later interview omschrijven als een van de meest teleurstellende ervaringen uit zijn loopbaan. Aan deze carrière kwam een einde toen Noydens' taken in '87 werden overgedragen aan Walter Merhottein. Deze overname betekende net zoals de machtswissel in 1968 opnieuw een kantelmoment en kondigde een nieuw tijdperk aan binnen het 'KJT'.<sup>110</sup>

## §3 Het 'KJT': Theatrale aanpak

---

### 3.1 Accommodatie

---

Het Antwerpse 'Jeugdtheater' resideerde van '69 tot '80 in de Bourla-schouwburg, dit tot de officiële opening van de Stadschouwburg op wat men vandaag kent als het Theaterplein. In deze stadschouwburg was zowel de 'KNS', het 'KJT' als de het 'Stedelijk Instituut voor Ballet' gehuisvest. Voor het eerst in lange tijd en nu nog steeds kon het gezelschap over zijn eigen zaal met de nodige technische voorzieningen beschikken.<sup>111</sup>

---

<sup>109</sup> EECKHAUT, Lieve, DE PAEPE, Johan, Op het puntje van je stoel: 50 jaar koninklijk jeugdtheater, Antwerpen, Uitgeverij KJT, 1993, p. 114, 115, p. 124, 125, p. 138, p. 150, p. 157.

<sup>110</sup> EECKHAUT, Lieve, DE PAEPE, Johan, Op het puntje van je stoel: 50 jaar koninklijk jeugdtheater, Antwerpen, Uitgeverij KJT, 1993, p. 164, 165.

<sup>111</sup> EECKHAUT, Lieve, DE PAEPE, Johan, Op het puntje van je stoel: 50 jaar koninklijk jeugdtheater, Antwerpen, Uitgeverij KJT, 1993, p. 158, p. 168, 169, p. 198, 199.

Ondanks deze prachtige accommodatie zocht het 'KJT' soms ook andere locaties op. Het verlaten van de theaterzaal kan als een restant van de vorige generaties beschouwd worden: Jan Brugmans' poppenkastvoorstellingen vonden overwegend buiten plaats en met de 'Club van Tante Corry' werd er soms naar een openluchttheater getrokken. Noydens zette deze trend voort en ging nog een stap verder. Zo speelde er in het seizoen '73-'74 een voorstelling die de scholen zelf bezocht in plaats van vice versa en naar aanleiding van het Rubensjaar in 1977 werd er een locatieproject annex rondleiding georganiseerd in de kunstenaars geboortehuis. Later werd een gelijkaardig initiatief op poten gezet in de drukkerij van Plantijn-Moretus.<sup>112/113</sup>

### 3.2 Repertoire

---

In de jaren zeventig en tachtig veranderde het 'KJT'-repertoire zienderogen. Onrechtstreekse aanzet tot deze verandering was de permanente aanstelling van een dramaturg in '73. Dit betekende immers dat men op een meer bewuste manier ging omspringen met de structuur van het repertoire en dan men er het belang van inzag. De samenstelling van het programma moest in sé de artistieke identiteit van het theaterhuis reflecteren, het was hun visitekaartje. Dramaturge van dienst was Lieve Eeckhaut, zij zou nog tot 2000 tewerkgesteld worden bij 'HETPALEIS'. Naast de samenstelling van het programma was de dramaturg ook verantwoordelijk voor het concept van de flyer- en affichebeelden, de programmabrochures en de uitvoer van vertalingen en tekstuele bijstellingen.<sup>114</sup>

De aanpassingen inzake het theateroeuvre zijn meervoudig. In eerste instantie deed er zich, door de implementatie van de 'Corry Lievens-prijs' een vervlaamsing voor. De prijs stimuleerde immers allerhande schrijvers tot de creatie van teksten voor het jeugdtheater. De eerste editie werd gewonnen door Joost Kortenaer met *De wereld op zijn kop*, Alice Toen verdiende de tweede plek met *De Knarsepuntjes*.

---

<sup>112</sup> EECKHAUT, Lieve, DE PAEPE, Johan, Op het puntje van je stoel: 50 jaar koninklijk jeugdtheater, Antwerpen, Uitgeverij KJT, 1993, p. 128.

<sup>113</sup> Het betreft hier de volgende voorstellingen:

*Waarom is ma zo boos?* – Tekst: Clas Engström – Regie: Jaak Vissenaken – Seizoen '73-'74, geen herneming. / *Pietro Paolo uit Antwerpen* – Tekst: Bert Verbist – Regie: Jan Verbist – Seizoen '77-'78, geen herneming. / *Rondleiding Plantijn-Moretus museum* – Tekst: Bert Verbist – Regie: Bob Dillen – Seizoen '78-'79 en '79-'80.

<sup>114</sup> EECKHAUT, Lieve, DE PAEPE, Johan, Op het puntje van je stoel: 50 jaar koninklijk jeugdtheater, Antwerpen, Uitgeverij KJT, 1993, p. 144.



Alice Toen was trouwens een gevestigde waarde binnen het KJT en schreef meerdere, succesrijke voorstellingen voor het gezelschap. *De Kat*, een adaptatie van Perraults sprookje *De Gelaarsde Kat* was een 'KJT'-klassieker en werd tot tweeduizend maal op de planken gezet.<sup>115</sup> Naast haar werk werden er onder andere ook bijdragen geleverd door schrijvers Liva Willems, Ruud de Ridder en Paul Koeck. Het 'KJT' ontving twee keer de 'Van Peene-Miryprijs' die werd uitgereikt aan instanties die zich inzetten "*ter bevordering van de eigen toneelschrijfkunst*" (cit. X, 112).<sup>116</sup>

Het 'KJT' kon vanaf de jaren zeventig dus steeds meer rekenen op creaties van eigen bodem, opvallend is echter dan het aandeel Vlaamse creaties nog relatief klein was. Pas vanaf de jaren tachtig en vooral in de jaren negentig was er sprake van een kwalitatieve en kwantitatieve expansie. Oorzaak van dit gegeven is de programmering van theaterstukken uit het internationale repertoire en de talrijke internationale gastproducties.<sup>117</sup> Zo werden, vaak via het auteursbureau 'Almo', stukken van ondermeer Ken Campbell, MauriceYendt, Rainer Hachfeld en Volker Ludwig geënceneerd.

Campbell werd in Groot-Brittannië als een van de pioniers van het alternatieve theater beschouwd, hij ontwikkelde ondermeer straattheaterprojecten. Zijn geloof in theater als een medium om de mens aan te sporen tot zelfkritiek en –bewustzijn zette hem aan tot het schrijven van theaterteksten. Theater is meer dan amusement, hijzelf streefde dan ook naar de creatie van theater waarbij "*de geest, ingedommeld en versuft door de grijze alledaagsheid wordt opgepord door de fantasie*" (cit. Campbell, 154). Voor het 'KJT' regisseerde Marcel De Bie in seizoen '72-'73 Campbells *Hoe je koning wordt*.<sup>118</sup>

---

<sup>115</sup> *De Wereld op zijn kop* is geen voorstelling van het 'KJT' verdere informatie ontbreekt.

*De Knarsepuntjes* – Tekst: Alice Toen – Regie: Joost Noydens – Seizoen '71-'71, geen herneming.

*De Kat* – Tekst: Alice Toen – Regie: Joost Noydens/ Jan Verbist, Seizoen '69-'68, herneming tot '91-'92.

<sup>116</sup> EECKHAUT, Lieve, DE PAEPE, Johan, *Op het puntje van je stoel: 50 jaar koninklijk jeugdtheater*, Antwerpen, Uitgeverij KJT, 1993, p. 112, 113.

<sup>117</sup> EECKHAUT, Lieve, DE PAEPE, Johan, *Op het puntje van je stoel: 50 jaar koninklijk jeugdtheater*, Antwerpen, Uitgeverij KJT, 1993, p. 144.

<sup>118</sup> EECKHAUT, Lieve, DE PAEPE, Johan, *Op het puntje van je stoel: 50 jaar koninklijk jeugdtheater*, Antwerpen, Uitgeverij KJT, 1993, p. 154.

*Hoe je koning wordt* – Tekst: Ken Campbell – Regie: Marcel De Bie – Seizoen '72-'73, herneming tot '77-'78.

De teksten van Maurice Yendt ontsprongen uit het vooruitstrevende ‘Théâtre Des Jeunes’ waarvan Yendt naast auteur eveneens artistiek leider was. Het gezelschap werd opgericht in het woelige jaar ’68 als repliek op het traditioneel jeugdtheater dat volgens hen kleinerend en indoctrinerend te werk ging. Hun repliek impliceerde de ontwikkeling van een nieuwe, hedendaagse theaterpraktijk en deze visie keert ook terug in de thematiek van *De Geschiedenis van de rode haren*.<sup>119</sup> Deze tekst die door het KJT op de bühne werd gezet handelt over de nog steeds relevante problematiek omtrent racisme en intolerantie. Yendt lijkt er zelfs te refereren aan de migratiestromen van de jaren zestig en zeventig.<sup>120</sup>

In West Duitsland betekende de komst van het ‘GRIPS’-theater een grote ommezwaai binnen de traditie van het Duitse theater voor kinderen. Het sprookjesrepertoire moest daar, net als in België, plaats ruimen voor een meer hedendaagse thematiek. Het onderstaande citaat schetst dan ook zowel de toen gangbare Vlaamse als West-Duitse ideeën omtrent het jeugdtheater. Meer nog, ze had zelfs uit de mond van een stoutmoedige ‘KJT’-medewerker kunnen komen.

*“De kinderen moeten sociale verhoudingen leren kennen. Sprookjes, zoals ze tot nu toe gebracht werden, hebben we niet nodig. Men kan zich niet langer naar de normen van ouwe tantes richten.”*

(cit. Maeyer, 149)

Volker Ludwig en Rainer Hachfeld waren vaste waarden binnen dit ‘GRIPS’-theater, zij schreven links politiek getinte stukken waarin de onderdrukte kinderen loskomen uit de demagogie van de bourgeoisie volwassenen. De kinderen uit hun verhalen worden beschouwt als zelfstandig, zelfzeker, slim en met hun eigen vooruitstrevende ideeën. Het is de jeugd die de dominante maatschappelijke verhoudingen zullen blootleggen om zo de toekomst met een schone lei te kunnen beginnen.

---

<sup>119</sup> EECKHAUT, Lieve, DE PAEPE, Johan, Op het puntje van je stoel: 50 jaar koninklijk jeugdtheater, Antwerpen, Uitgeverij KJT, 1993, p. 148.

*De Geschiedenis van de rode haren* – Tekst: Maurice Yendt – Regie: Marcel De Bie – Seizoen ’76-’77 geen herneming.

<sup>120</sup> In de jaren zeventig kende Frankrijk (en ook België) enkele migratiestromen: Ondermeer deze waarbij een groot aantal inwoners van de Cambodjaanse ex-kolonie naar Frankrijk migreerden uit angst voor het bewind onder het ‘Rode Khmer’-regime van Pol Pot. Het is plausibel dat Maurice Yendt met zijn *Geschiedenis van de rode haren* aan deze migratiestroom refereerde.

Zij leren de volwassenen iets aan en niet omgekeerd. Het 'GRIPS' riep zijn toeschouwers dan ook op om naar voorbeeld van de kinderen uit hun theaterstukken te handelen en de maatschappij in vraag te stellen. Het 'KJT' bracht verschillende stukken van de 'GRIPS'-auteurs op scène waaronder het gelauwerde *De Huutsefluut*.<sup>121</sup>

Opvallend aan al deze stukken, zowel deze van Vlaamse als van internationale origine was de maatschappelijk, soms zelf politiek getinte relevantie. In het repertoire traden hedendaagse thema's steeds duidelijker naar voren en dit niet alleen in de nieuw geschreven stukken. Als er dan eens een sprookje of klassiek verhaal werd gebruikt sprong men immers zeer inventief om met de oorspronkelijke versie, zo blijkt ondermeer uit Liva Willems' en Ruud de Ridders adaptaties van Roodkapje. In deze versies wordt Roodkapje belaagd door zowel een slechte als een goede wolf en maakt ze kennis met een bende kabouters.<sup>122</sup>

### 3.3 Regie

---

In het 'KJT' onder Noydens' beheer, deed men niet alleen regelmatig beroep op verschillende schrijvers, ook de regie werd meer uitbesteed. De tewerkgestelde regisseurs speelden een belangrijkere rol binnen de werking van het 'KJT' en bepaalden op deze manier ook de artistieke koers die gevaren werd. Door deze uitbesteding stond het gezelschap immers meer open voor experimentele impulsen van buitenaf, op deze manier evolueerde men geleidelijk aan naar een moderne regie- en speelstijl.<sup>123</sup> Vooral het werk van Marcel De Bie kan als baanbrekend worden beschouwd, een citaat bevestigt dit:

*Marcel De Bie beschikte over een vreemde fantasie, die vaak opvoeringen opleverden die enig waren in hun genre. Hij heeft met zijn verrassende en soms zelfs verbazende regieconcepten de weg geëffend voor latere regisseurs als Jan Verbist, Marc Schillemans, Jos Dom...*

(Eeckhaut, 151)

---

<sup>121</sup> EECKHAUT, Lieve, DE PAEPE, Johan, Op het puntje van je stoel: 50 jaar koninklijk jeugdtheater, Antwerpen, Uitgeverij KJT, 1993, p. 149. *De Huutsefluut* – Tekst: Volker Ludwig/ Rainer Hachfeld – Regie: Bob Dillen – Seizoen '71-'72, herneming tot '75-'76.

<sup>122</sup> *Roodkapje en de twee wolven* – Tekst: Liva Willems – Regie: Marcel De Bie – Seizoen '71-'72, geen herneming. *Roodkapje* – Tekst: Ruud De Ridder – Regie: Jan Verbist – Seizoen '77-'78, geen herneming.

<sup>123</sup> EECKHAUT, Lieve, DE PAEPE, Johan, Op het puntje van je stoel: 50 jaar koninklijk jeugdtheater, Antwerpen, Uitgeverij KJT, 1993, p. 123.

Ook internationale regisseurs drukten in deze periode hun stempel op de theatrale aanpak van het theaterhuis. De gastproducties van het communistisch gezind West-Duitse 'Theater der Freundshaft' impliceerden een ander soort regieconcept waarbij vooral de experimentele vormgeving in het oog sprong. Het 'KJT' kende ondermeer gastregies van Mira Erceg met *Shoeshoe en de vliegende prinses* en van Horst Hawemann met *Het gebochelde paardje*.<sup>124</sup>

### 3.4 Sfeer, dans en muziek

---

Gelijk met de thematiek en de regie van de stukken veranderde ook het gebruik van dans en muziek, dit ondermeer door de productie van enkele musicals. Deze vereisten immers een professionelere houding dan voorheen werd gehanteerd. Eerst en vooral ontstond er een samenwerking met het 'Stedelijk instituut voor Ballet'. Er kwamen langere repetitietijden en er werd al naargelang de vereiste methodiek met verschillende experts gewerkt. Jane Peter was de huischoreograaf maar zij riep regelmatig de hulp in van pantomime-expert Zwi Kanar of Rudy Delhem, specialist in de gevechtscènes.<sup>125</sup> De eerste musical die op het programma stond had een zeer hedendaags thema: *De straat zijn wij* handelde over het positie van kinderen in het verkeer en sleepte de 'Nestor De Tiereprijs' in de wacht.<sup>126</sup> Deze werd destijds uitgereikt door de 'Koninklijke Vlaamse academie voor Taal en letterkunde'. Het was de eerste keer dat deze prijs aan de schrijver van een jeugdtheatertekst werd gegeven:

*“Voor zover ons bekend, is het de eerste maal dat een toneelstuk voor de jeugd verkozen wordt boven één voor volwassen. Voorgenoemde prijs wordt steeds toegekend aan het beste toneelstuk, zonder onderscheid van genres.”*  
(cit., X, 114)<sup>127</sup>

---

<sup>124</sup> EECKHAUT, Lieve, DE PAEPE, Johan, Op het puntje van je stoel: 50 jaar koninklijk jeugdtheater, Antwerpen, Uitgeverij KJT, 1993, p. 146

*Shoeshoe en de vliegende prinses* – Tekst: Ursula Birnbaum – Regie: Mira Erceg – Seizoen '81-'82, geen herneming.

*Het gebochelde paardje* – Tekst:Elke Erb/ Adolf Endler – Regie: Horst Hawemann – Seizoen '77-'78 en '80-'81.

<sup>125</sup> EECKHAUT, Lieve, DE PAEPE, Johan, Op het puntje van je stoel: 50 jaar koninklijk jeugdtheater, Antwerpen, Uitgeverij KJT, 1993, p. 77, p. 138.

<sup>126</sup> *De straat zijn wij* – Tekst: Pierre Van Rompaey – Regie: Marcel De Bie – Choreografie: Lia Belmont – Muziek: Peter Wellfens – Seizoen '71-'72 tot '82-'83.

<sup>127</sup> Citaat uit 'De Scène' uit 1971. Bron: EECKHAUT, Lieve, DE PAEPE, Johan, Op het puntje van je stoel: 50 jaar koninklijk jeugdtheater, Antwerpen, Uitgeverij KJT, 1993, p. 77, p. 114.

Het succes van deze musical resulteerde in de voortzetting van meerdere producties. Later volgden nog vele andere, zoals ondermeer de al even opmerkelijke tienermusicals *Disco Danny* en *Romeo en Julia*, de rock-'n-roll versie van Shakespeares' origineel.<sup>128</sup> Naast de musicals bracht het 'SIB' af en toe ook dansproducties op de scène, deze werden soms autonoom en soms in samenwerking met het 'KJT' gerealiseerd. In *De Notekraker* bijvoorbeeld werden de ingewikkelde choreografiën omgezet naar de capaciteiten van enkele 'KJT'-acteurs.<sup>129</sup>

Eind jaren tachtig kwamen er commentaren op de aanpak die het 'KJT' ondermeer met zijn musicals en dansproducties nastreefde. Men stelde dat de coproducties tot de inferieure kwaliteit van de twee genres leidde. Ofwel was de dans slechts een opulstering, ofwel nam het de overmacht en ontbrak het theatrale aspect. Het zoeken naar een volwaardige wisselwerking tussen beiden zou in de jaren '90 tot een ontbinding van de nauwe samenwerking tussen 'KJT' en 'SIB' leiden.<sup>130</sup>

In de jaren zeventig evolueerde naast de bijdrage ook het initiële karakter van de muziek Welffens, de componist die reeds onder Corry Lievens musiceerde voor het theaterhuis beschrijft in een artikel hoe de artistieke opvattingen omtrent de muzikale expressie zich transformeerden. Een eerste tendens was de afstand die werd genomen van de klassiek gecomponeerde stukken, men liet zich steeds meer inspireren door moderne muziek. Bovendien werd muziek niet langer opgevat als louter "muzikaal", dit blijkt ondermeer uit de intrede van geluidseffecten die de sfeer van een voorstelling bewerkstelligden. Welffens, die het zoals uit het artikel blijkt soms wat moeilijk had met deze evolutie, omschrijft het als volgt:

*"Vanaf 1970-80 maakten de regisseurs meer en meer gebruik van bandmontages, geen gedwongen muziekopname zoals tijdens de Bourla-periode maar 'bruitage' en sfeerschepping met een amalgaam van muziek, geluidseffecten enz."*

(cit. Welffens, 124).

---

<sup>128</sup> *Disco Danny* – Tekst: Paul Van Gent – Regie: Marcel De Bie – Muziek: Bart Peeters – Seizoen '81-'82, geen herneming./ *Romeo en Julia* – Naar Shakespeare – Tekst: Hugo Matthysen – Regie: Marcel De Bie – Muziek: Jan Leyers – Seizoen '85-'86, geen herneming.

<sup>129</sup> EECKHAUT, Lieve, DE PAEPE, Johan, Op het puntje van je stoel: 50 jaar koninklijk jeugdtheater, Antwerpen, Uitgeverij KJT, 1993, p. 77, p. 138.

*De Notekraker* – Coproductie 'KJT'/'SIB' – Naar Ivanov/Petipa – Muziek: Peter Tsjaikowsky – Bewerking: Joy Newton – Regie: Marcel De Bie – Seizoen '81-'82 en '82-'83.

<sup>130</sup> EECKHAUT, Lieve, DE PAEPE, Johan, Op het puntje van je stoel: 50 jaar koninklijk jeugdtheater, Antwerpen, Uitgeverij KJT, 1993, p. 77, p. 123,124.

Dit klinkt quasi als een hedendaagse invulling van de muzikale functie binnen theater, maar voor Welffens die in zijn bijdragen aan *Op het puntje van je stoel: 50 jaar Koninklijk Jeugdtheater*, een duidelijke nostalgie vertoont naar de gloriejaren van ‘Tante Corry’ was deze nieuwe aanpak gewoonweg ondermaats.<sup>131</sup>

*“Op muziekgebied leefden wij toen in de tijd dat de commerciële muziek haar ‘normen-verleggende’ – soms ‘normenvernietigende’ – spoor nog niet had getrokken. Het sonore beeld van die tijd staat in schril contrast met de ‘sound’ van nu met zijn ‘decibel’-rage.”*

(Welffens, 72)

Verrassend genoeg bleven de tussenzangen die reeds bij de traditie van het vroege ‘Jeugdtheater’ hoorden nog voor een relatief lange tijd bestaan, dit in het wezen van ‘Klaasje’<sup>132</sup> een soort houten ‘pinokkioachtig’ figuurtje dat samen met een poppenspeler in de pauze zangstonden uitvoerde. Het ventje was ook de mascotte van het gezelschap en stond afgebeeld op de affiches, het werd eind jaren zeventig afgeschaft wegens te kinderachtig.

### 3.5 Scenografie - Kostumering

---

De sfeerscheppende mogelijkheden van de scenografie en kostumering werden in deze periode ondermeer door regisseurs Marcel De Bie en Jan Verbist onderzocht. Zij streefden ondermeer naar een ontwikkeling inzake het decorontwerp door af te stappen van de beschilderde papieren decors en over te gaan op de invoer van driedimensionale scenografieën. Uitvoerders van deze ideeën waren decorontwerpers van dienst zoals onder andere Andreï Ivaneanu en Hartwig Dobbertin. Ivaneanu was een gerenommeerd zelfstandig scenograaf en kostuumontwerper, zijn ontwerpen voor het ‘KJT’s’ *De man van koekebrood* spreken zelfs op foto nog tot de verbeelding. In dit ontwerp werden enkele keukenmaterialen op mensgrote schaal nagebouwd. De hele scène werd opgevat als een kast waarin en waarop kleine mensjes in surrealistische kostuums huizen in theepotten, zoutvaatjes en koekoeksklokken.<sup>133</sup>

---

<sup>131</sup> EECKHAUT, Lieve, DE PAEPE, Johan, *Op het puntje van je stoel: 50 jaar koninklijk jeugdtheater*, Antwerpen, Uitgeverij KJT, 1993, p. 77, p. 138.

<sup>132</sup> Zie Bijlage : Affiche met ‘Klaasje’

<sup>133</sup> *De man van koekebrood* – Tekst: David Wood – Regie: Jan Verbist – Seizoen ’78-’79 tot ’86-’87.

Hartwig Dobbertin ontwikkelde op zijn beurt het chaotische scènebeeld van *Erik*.<sup>134</sup> De kostumering werd net als de scenografie geleidelijk aan minder stereotiep opgevat, in het kader van een voorstelling werden kostuums, grime en maskers ontworpen op basis van het gehele regieconcept en scènebeeld. Bij elke productie hoorden dan ook een specifieke kostumering, roodkapjes outfit kon bij wijze van spreken niet langer hergebruikt worden.

## §4 Het KJT: Aanpak van het dierpersonage

---

De theatrale aanpak van het dierpersonage kenmerkte zich door enkele vernieuwingen. In eerste instantie veranderde de samenstelling van de opgevoerde dieren, ze neigden erg naar het exotische of het ongewone. Dit blijkt ondermeer uit de interesse voor leeuwen, vlooien en insecten in voorstellingen zoals *Androcles en de leeuw*, *Freddie Supervlo* en *Erik*.<sup>135</sup> Een andere nieuwigheid is, en dit manifesteerde zich voornamelijk in de jaren tachtig, de veranderingen inzake kostumering. In de bijlagen werden foto's opgenomen die dit illustreren.

### 4.1 De leeuw op stap ('74-'75)

---

*De leeuw op stap* is een tekst van de Russische schrijver Jakovljev. Bewerkt door Geeraerts en Snijers werd hij in seizoen '74-'75 op de bühne gebracht door het 'KJT'. Dit in regie van Marcel De Bie. Het verhaal situeert zich in de dierentuin en wordt opgedeeld in twee bedrijven met in totaal tien taferelen. Foto's zijn terug te vinden in de bijlagen.<sup>136</sup>

---

<sup>134</sup> EECKHAUT, Lieve, DE PAEPE, Johan, Op het puntje van je stoel: 50 jaar koninklijk jeugdtheater, Antwerpen, Uitgeverij KJT, 1993, p. 77, p. 168.

*Erik* – Naar Godfried Bomans – Herwerking: Jos Dom – Regie: Marc Schillemans – Seizoen '83-'84 tot '86-'87.

<sup>135</sup> *Androcles en de leeuw* – Tekst: Audrand Harris – Regie: Rudy Corens – Seizoen '78-'79./ *Freddie Supervlo* – Tekst: John Cooper – Regie: Marcel De Bie – Seizoen '82-'83.

<sup>136</sup> Zie Bijlage IV

#### 4.1 a. Pretekst: analyse van de roltekst

---

##### *Plot*

---

Het eerste bedrijf speelt zich volledig af binnen de muren van een dierentuin, in deze zoo wonen de verschillende wilde dieren in hun eigen huisje. De opzichter die samen met de haan instaat voor de zorg van de dieren omschrijft, in rijmvorm, hun verschillende karaktertrekken. Nijlpaard is een luiaard, Wasbeer een naarstig wasser van ondergoed, de apen trainen voor de circusschool, mevrouw olifant lijdt aan vervetting etc. Vervolgens doen de dieren, in het tweede tafereel, op een gezamenlijk lied hun ochtendgymnastiek. De leeuw, die niet meedoet aan het gebeuren, zit in zijn huisje en ontmoet zijn mensenvriend Ljesja Kasjin. Deze geeft de leeuw een prentkaart van Afrika en vertelt hem vervolgens over dit land waar de leeuwen wonen.

Die nacht kan de leeuw de slaap niet vatten, de beelden van het verre Afrika blijven door z'n hoofd spoken en laten hem niet meer los. Hij gaat de dierentuin rond en vraagt alle dieren wat zij van Afrika weten, allen kijken vol nostalgie terug op dit land uit hun kinderjaren. Wanneer de leeuw uiteindelijk in slaap valt droomt hij van het Afrika zoals omschreven door Ljesja. In deze droom wordt Afrika bevolkt door zijn dierenvrienden uit de zoo, in een lied bezingen ze *“het land van ijskreem en zonnebrand”* (Jakovljević, 20). De volgende ochtend stapt de leeuw zijn huisje uit en gaat hij op stap. Einde van het eerste bedrijf.

Gezien de leeuw uit de dierentuin is ontsnapt vindt het tweede bedrijf plaats in de stad. Eerste halte is het zoölogisch museum, die vreemde zoo waar de dieren met ogen open slapen. Vervolgens ontmoet hij de gedresseerde circusdieren en hun temmer. Volgende stop is het huis van Ljesja, en hier gebeuren misverstanden alom. De vader van Ljesja, die net samen met hem een spel aan het spelen was, denkt dat de leeuw de buurjongen is die hem voor de gek houdt. De leeuw is compleet in de war en begrijpt totaal niet waarom Ljesja's vader de hele tijd vraagt of hij geen kopje thee lust. Wanneer in alle verwarring brand ontstaat komt Ljesja van zijn kamer en ontmoet hij de leeuw. Samen besluiten ze het vliegtuig naar Afrika te nemen. Intussen beseffen de vrienden van de leeuw in de zoo dat hun vriend, eens hij Afrika heeft geproefd, niet meer terug zal keren. Allen huilen om zijn vertrek.

In de vliegtuighaven begint de leeuw intussen te twifelen aan zijn keuze, hij mist z'n dierenvrienden al en denkt bij zichzelf dat hij het in feite wel leuk vond in de dierentuin.



Bovendien is hij wat bang om naar het vreemde Afrika te gaan zo helemaal op zijn eentje. Wanneer Ljesja terugkeert men een 'heenticketje' in plaats van met een 'heen-en-terugticketje' zakt de moed hem dan ook in zijn schoenen. Al schoorvoetend keert hij terug naar zijn thuishaven alwaar hij zijn treurende vrienden voorbij stapt en doet alsof er niks gebeurt is. Ik citeer de leeuw: "*Mijn Afrika is hier*" (Jakovljević, 55).

### *Plotstructuur*

---

Het verhaal kent een duidelijke en rechtlijnige opbouw: van verlangen naar actie en reactie. Door de amusante tussenstukken en de onverwachte intermezzo's blijft het geheel verassend en minder voorspelbaar.

### *Thema*

---

Thema van de tekst is de zoektocht naar zichzelf en zijn plaats binnen een bepaalde omgeving. De leeuw, geboren en getogen in de zoo wordt nieuwsgierig naar zijn thuisland en het wilde dier dat ergens in zich verscholen zit. Vetrekkende met veel moed en een ideaalbeeld van Afrika op zak, gaat hij op stap. Tijdens zijn tocht begint hij echter steeds meer te twijfelen aan zijn keuze. Het leven buiten de muren van de dierentuin is toch niet zo rooskleurig als hij dacht. Uiteindelijk zal hij terugkeren naar zijn thuishaven, maar hij keert terug als een andere leeuw. De stappen die hij zette buiten het betrouwbare en gekende hebben hem veranderd, zij waren noodzakelijk om zijn leven in de zoo gelukkig verder te zetten.

### *Titel*

---

De titel verwijst zeer letterlijk naar de actie die zich afspeelt binnen het verhaal, met name de leeuw die op stap gaat. Het is een titel die tot de verklappende categorie behoort en om die reden relatief weinig tot de verbeelding spreekt.

### *Personages*

---

De personages binnen het verhaal kunnen worden opgedeeld in drie groepen: de dieren, kinderen en volwassenen. De dieren zijn deze uit de dierentuin, elk van hen heeft z'n menselijke karaktertrekken die werden ontwikkeld aan de hand van hun prototypisch dierlijk gedrag. Zo zijn de apen acrobaten in het circus, is het nijlpaard op emotioneel vlak een dikhuid en is de wasbeer obsessief bezig met de was. Al deze dieren zijn elkaars vrienden en metgezellen.

De kinderen worden vertegenwoordigt door het hoofdpersonage Ljesja, hij is net als de dieren, een vriend van de leeuw. Opvallend is de cruciale rol die hij speelt in de plotontwikkeling. Hij is degene die de leeuw doet verlangen naar Afrika en hem aanspoort om zijn stap te zetten. De volwassenen tot slot kunnen worden onderverdeeld in zij die de leeuw als een volwaardig mens/dier benaderen en zij die dit niet doen. Personages die, zoals de opzichter, de dieren beschouwen als een wezen met eigen gevoelens en eigenschappen kunnen communiceren met hen. Zij die angstvallig wegluchtten van de leeuw of hem als een onbezonnen wild dier bestempelen verstaan geen woord van wat hij hen tracht te vertellen.

### *Tijd en ruimte*

---

Geeraerts en Snijers, de herschrijvers van het oorspronkelijke verhaal laten het verhaal afspelen in de zoo en de stad van Antwerpen. Voor de rest situeert de plot zich in de hedendaagse tijd.

### *Moraal*

---

De algemene moraal die in *De leeuw op stap* wordt vertegenwoordigd is in eerste instantie niet zo persistent aanwezig, ze valt echter tussen de lijnen te lezen. De plot vertrekt immers vanuit de achterliggende idee dat men als persoon om zichzelf te definiëren en te positioneren binnen zijn leefcontext men zich moet losmaken uit diezelfde context. De zoektocht die de leeuw in het verhaal onderneemt staat in die zin symbool voor een verkenning van zichzelf en de wereld buiten het bekende. Opvallend aan deze moraal is echter dat ze in zekere zin paradoxaal is: er wordt wel ruimte gelaten voor verkenning maar er wordt eveneens een terugkeer naar de normaliteit verwacht.

### *Taal*

---

Door de liederen en vele stukken in rijmvorm krijgt het geheel een ritmisch tempo. Ook opvallend zijn de ettelijke woordgrapjes en soms poëtische, filosoferende stukjes tekst. Deze keren vooral terug tijdens de introspectieve momenten van de leeuw.

### *Intertekstuele invloeden*

---

Het verhaal over de leeuw zou gebaseerd zijn op ware feiten, dit blijkt uit een anekdote die werd opgenomen in de programmabrochure. Een vriend van schrijver Jakovljević zou destijds een leeuw als huisdier hebben gehad. Toen deze, overigens normaal, zeer tamme leeuw op een dag onverwachts wild uit de hoek kwam werd deze doodgeschoten.

## 4.1 b. Analyse van de opvoeringstekst

---

### *Scenografie*

---

Gezien er op de foto's die voorhanden zijn nauwelijks iets van het scènebeeld te zien valt moet er gebruik gemaakt worden van andere correlaten. Om die reden wordt er gepoogd de gehanteerde scenografie af te leiden uit de regietekst. De scenische verwijzingen vermelden in de tekst het gebruik van een voor- en achterplan, vermoedelijk speelde men afwisselend op het voortoneel en vice versa. Het achterplan werd gescheiden van het voorplan met een doek waarop de locatie stond afgebeeld. Wanneer een decorwissel moest worden uitgevoerd ging het doek naar beneden, speelde men op het voortoneel en konden de medewerkers achter het doek een nieuw scènebeeld met de nodige rekwisieten opbouwen. In totaal zijn er vier verschillende decorontwerpen die elkaar afwisselen.

In eerste instantie is er de dierentuin met de huizen van de verschillende dieren. Elk van deze huizen reflecteert het menselijk gedrag dat aan de dierpersonages wordt toegekend. Zo is het huis van de leeuw als een echt mensenhuis met radio, foto's van zijn familie, stoelen, tafel en een bed opgevat. Vervolgens zijn er de locaties in de stad, het zoölogische museum met de opgezette dieren, het circus en het huis van Ljesja en zijn vader. Tot slot is er nog de wachtzaal van de luchthaven, met bankjes, een radiostem en een telefoonsel.

### *Kostuum*

---

De aangewende kostumering is vrij stereotiep, alle acteurs werden afhankelijk van hun dierpersonage gehuld in een pluchen kostuum met toepasselijke grime. Hun menselijke gelaatstrekken worden echter niet volledig gemaskeerd. De grime van de giraf blijkt relatief sober en het nijlpaard lijkt enkel in het grijs gegrimed. Bovendien zijn de voeten en handen van alle acteurs nog zichtbaar, er werd geen gebruik gemaakt van wanten en dierenpantoffels. De opzichter heeft mede omwille van zijn Russisch-geïnspireerde kostumering en lange baard een mysterieus voorkomen.

### *Acteerstijl: Fysionomie, gestiek, mimiek, geluid en proxemiek*

---

Qua gestiek is het duidelijk dat dieren zich eerder op een menselijke dan dierlijke manier verplaatsen. De wijze waarop de leeuw op de schouder van Ljesja leunt kan als typische menselijke handeling worden omschreven (zie foto 3). Het is een specifiek gebaar dat meestal wordt uitgevoerd onder vrienden.

Deze vriendschappelijke sfeer blijkt eveneens uit de proxemiek tussen de dieren en het kind. Hun fysieke houding straalt een sfeer van wederzijds vertrouwen uit. Door de gegrimde dierlijke kenmerken op het gezicht van de acteurs is hun mimiek grotendeels verhult.

#### *Geluid en Muziek*

---

Het precieze karakter van de gehanteerde geluiden en muziek kan niet in zijn volledigheid worden gevat. Afgaande op de dramatekst kan men echter enkele zaken veronderstellen. De aanwezigheid van de vele liedjes is courant, elk van de dieren heeft zijn eigen song. Van belang in functie van het onderzoek is dat de regietekst enkel vermeldt hoe de dieren menselijke geluiden zoals snurken, huilen, niezen, zingen, etc., produceren. Het lijkt erop dat acteurs tijdens de voorstelling op geen enkel moment typerende animale geluiden hebben voortgebracht.

#### *Ruimte en ruimtegestiek*

---

Het is niet plausibel om deze theatrale technieken te vatten met behulp van het beperkte aantal foto's ter beschikking.

### **4.1 c. Bevindingen inzake het dierpersonageconstruct en kindbeeld**

---

*De leeuw op stap* is een realistisch dierenverhaal, de dieren hebben wel antropomorfe trekjes maar het verhaal gaat in sé over hun dierlijk gedrag. Er lijkt van een parodie op de maatschappij geen sprake. Wanneer men echter op de hoogte is van de sociaal-culturele spanningen die zich in het ruimer kader rond de voorstelling afspeelden krijgt het uitstapje van de leeuw een heel andere invulling.

In het kader van een veranderd kindbeeld staan de leeuw en zijn kindvriend symbool voor de algemene autonomisering van het kind. Het feit dat de leeuw zijn huidige leefwereld in vraag stelt, revolteert tegen zijn opsluiting, op zoek gaat naar de wilde in zichzelf en zich buiten de grenzen van zijn 'dierentuinland' begeeft past compleet in de visie op het kind die toen gangbaar was. Ontketening uit de vaste waarden is pas mogelijk eens het kind/ de leeuw niet langer wordt voorgehouden dat er niks meer is dan zijn beperkte leefwereldje. Het kind wordt niet langer beschouwd als een wezen dat beschermd moet worden van de buitenwereld maar dat deze moet verkennen om te kunnen beseffen wat zijn plaats hierin is.

Daarenboven onderschrijft het rebellerende karakter van Ljesja ook de idee die men binnen het politieke theater had over de positie van het kind binnen de partijpolitiek. Kinderen werden immers nog niet geïndoctrineerd zijn door de gangbare maatschappelijke normen en kunnen vanuit deze positie op een meer kritische wijze tegen deze normen aankijken.

Opvallend is dat het einde echter een paradox bevat, de leeuw keert immers terug naar zijn veilige dierentuin. Er wordt wel ruimte gelaten voor verkenning maar men verwacht wel een terugkeer naar de normaliteit. Het is misschien te ver gedacht maar doet dit specifieke einde niet een beetje denken aan de paradoxen die zich binnen het algemene kader van het politieke jeugdtheater manifesteerden?

# De Hedendaagse periode, jaren '90 tot heden

## §1 Een blik op het jeugdtheaterlandschap

### 1.1 De zoektocht naar een individuele theatertaal

*“Theater voor de jeugd is lange tijd pedagogisch zo al niet didactisch opgevat gebleven. Spelenderwijs dienden deugden en maximes, levensopvattingen en ethische standpunten te worden bijgebracht. Het moralisme droop van de scène af; slachtoffer bleef het theater. Als het theater incidenteel instrument wordt om andere, uiteraard belangrijker geachte waarden bij te brengen, dan kan er nauwelijks enige aandacht ontstaan voor dat instrument op zich. Dat nu komt voor mij als de enige te verantwoorden ‘pedagogische’ taakstelling in het jeugdtheater: het terbeschikkingstellen van zintuiglijkheid waardoor, waarlangs en waaruit het natuurlijke bepalen van wat artistiek zin-vol kan zijn, ‘leerbaar’ wordt.”*  
(Tindemans, 6)<sup>137</sup>

Vanaf de jaren negentig is het jeugdtheater volledig bevrijd van het pedagogisch juk en kan het zich zonder gêne volledig op zijn eigen ontwikkeling toeleggen. De paden werden vrijgemaakt door de experimenten uit de jaren tachtig en de nieuwe aanpak deed lang niet meer zoveel stof opwaaien als aanvankelijk. Om die reden ging men op zoek naar nieuwe manieren om zich te verruimen. Nieuwe theatermakers uit allerlei disciplines maakten hun intrede. Zo ontstond er niet alleen een doorgedreven wisselwerking tussen het jeugd- en volwassenencircuit maar gingen ook bijvoorbeeld acteurs aan de slag met tekst en regie. Bovendien bieden gevestigde waarden binnen het jeugdtheaterlandschap steeds meer kansen aan de nieuwe generatie kunstenaars. Ondermeer HETPALEIS kent hierin een pioniersfunctie, zij besteden schrijfofdrachten uit en stimuleren allerlei makers hun grenzen te verleggen.<sup>138</sup> De verruiming zet zich eveneens door in de introductie van een nieuwe beeldtaal waarbij steeds meer kunstdisciplines aan te pas komen. Inzake repertoirekeuze is voornamelijk de revival van de klassieke dramatekst remarkabel. Shakespeare en menig Griekse tragedie worden op een eigenzinnig manier vertaald binnen de jeugdtheatercontext.

<sup>137</sup> TINDEMANS, Carlo, “Theater voor de jeugd: Een raam met uitzicht”, in: Klein verzet: Opstellen over jeugdtheater, Brussel, Theaterpublicaties VZW, 1989, p.6

<sup>138</sup> VAN STEENBERGHE ELS, Het Vlaamse jeugdtheaterlandschap: een portret, s.l.n.d., p. 15.

De professionalisering die zich reeds sinds de jaren tachtig doorzette blijkt eveneens te lonen. Met het ontstaan van allerlei theaterfestivals en een theaterprijs heeft het jeugdtheater zich bewezen als volwaardig genre. Bovendien ontstaat er ook vanuit theaterwetenschappelijke hoek steeds meer belangstelling voor deze vorm van theater.<sup>139</sup>

## 1.2 Heden: Een zeer divers landschap

---

In principe gaan de zonet beschreven stijkenmerken nog steeds op voor het jeugdtheater van vandaag. Peter Anthonissen stelt in zijn bijdrage aan *POP-UP*, een publicatie van het 'VTI' over de plek van kind eren en jongeren in het podiumlandschap het volgende:

*Een gevolg van deze trend is dat het volwassenen- en het jeugdtheater het afgelopen decennium artistiek gesproken zo goed als gelijke tred houden. Evoluties die op de ene plek aan de hand zijn, doen zich ook op de andere plek voor, en omgekeerd. Net als in andere kunstdisciplines is het moeilijk om vandaag in de Vlaamse kinder- en jongerenpodiumkunsten een artistiek dominante stroming te onderscheiden. De theatermakers die de jongste tien à vijftien jaar zijn opgestaan, voelen zich niet geroepen om af te rekenen met hun voorgangers. Ook al deden die dat zelf wel(...) De jongste generatie heeft een en/en-opstelling. Een keuze tussen traditie en moderniteit komt bij de meeste van haar vertegenwoordigers bijvoorbeeld niet op. Diversiteit is troef.*  
(Anthonissen, 13)<sup>140</sup>

In deze diversiteit onderkent Anthonissen echter wel enkele tendensen. Zo bemerkt hij een toegenomen belang betreffende de persoonlijkheid van de acteurs. Figuren zoals Dimitri Leue en Pascale Platel zijn geliefd bij het publiek en maken furore ondermeer omwille van hun spontane karakter zowel in de realiteit als op scène. Hiermee gepaard gaat het feit dat zij, en acteurs in het algemeen, hun eigen teksten schrijven die ze vervolgens zelf op scène brengen.

---

<sup>139</sup> NOTEBAERT, Trui, *Het mondige kind verbeeld: een exploratieve analyse van kindbeelden in het hedendaagse jeugdtheater*, Gent, s.n., 2006, p.8 en BOER, Christien, "Is dit voor kinderen? Jeugdtheater in Vlaanderen en Nederland" in *Ons Erfdeel*, jg. 40, maart-april, nr 2, 1997, p.179-206.

<sup>140</sup> ANTHONISSEN, Peter, "De kinder- en jongerenpodiumkunsten in Vlaanderen anno 2009: Een divers gebied, met hier en daar nog braakland" in: *POP-UP: De plek van kinderen en jongeren in een dynamisch podiumlandschap*, Brussel, Vlaams Theater Instituut vzw, 2009, p.13.

Een tweede constante is dat de onderlinge verschillen tussen de gezelschappen binnen het jeugdtheaterlandschap niet altijd zo duidelijk meer merkbaar zijn. Vooral de grenzen tussen de drie gevestigde theaterhuizen ‘Bronks’, ‘HETPALEIS’ en de ‘Kopergietery’ lijken in zekere zin te vervagen. Dit ondermeer omdat: *“namen als Jan Sobrie, Joris Hessels, Stijn Van Opstal, Sarah Vangeel, Ruth Beeckmans, Pascale Platel, Michiel Van Cauwelaert (...) de afgelopen jaren bij élk van deze gezelschappen opdoken”* (Anthonissen, 14).<sup>141</sup>

Vervolgens is er nog de trend van locatievoorstellingen en het ervaringstheater, de toename van dansproducties en van enkele producties voor kleuters en baby’s. Inzake thematiek en repertoire zijn er niet echt eenstemmige keuzes. Het klassieke repertoire blijft een topper en de grensvervaging tussen volwassen- en jeugdtheater blijft geschieden. Opvallend is echter wel dat er vanuit enkele hoeken stemmen opgaan die verlangen naar een jeugdtheater dat het maatschappelijk terug wat meer op het podium brengt. De thematiek neigde, en dit is eigen aan onze postmoderne kijk, immers de voorbije jaren eerder naar de persoonlijke levenssfeer. Toch enkele constanten één ervan verbonden met het karakter van onze postmoderne samenleving: *“Veel teksten handelen over twijfelen aan de identiteit, aan het vinden van een eigen stem in een ontwrichte wereld”* (Van Steenberghe, 72)<sup>142</sup>

### 1.3 Kindbeeld binnen het jeugdtheaterconcept

---

In het kielzog van de vervaging tussen het jeugd- en volwassentheater die reeds sinds de jaren tachtig zijn intrede maakte ontstaat het volwassen kindperspectief. Dit perspectief vloeit voort uit het feit dat makers de laatste twee decennia van de twintigste eeuw steeds mee vanuit zichzelf vertrekken om theater te maken. Het kind als doelgroep is niet langer een doel op zich, makers weet op voorhand vaak niet of het stuk dat ze creëren voor volwassenen of kinderen is geschikt.<sup>143</sup>

---

<sup>141</sup> ANTHONISSEN, Peter, De kinder- en jongerenpodiumkunsten in Vlaanderen anno 2009: Een divers gebied, met hier en daar nog braakland, Brussel, Vlaams Theater Instituut vzw, 2009, p.10-21.

<sup>142</sup> STEENBERGHE VAN, Els, Repertoire refaced, in: *Groot Toneel: teksten over jeugdtheater*, Antwerpen, Bebuquin, 2003, p. 72.

<sup>143</sup> VAN STEENBERGHE ELS, Het Vlaamse jeugdtheaterlandschap: een portret, s.l.n.d., p. 14.



*“Wie mijn publiek is, is van minder belang dan dat het er is. Ik heb vaak gehoord dat sommige van mijn ‘kindervoorstellingen’ niet geschikt zouden zijn voor kinderen. Hier spraken steeds volwassenen, geen kinderen. Ik kan me ergeren aan dat soort betutteling. Het argument is dat kinderen niet alles zouden snappen, maar snappen volwassenen dan wel alles?”*  
(Paauwe, 85)<sup>144</sup>

Onrechtstreeks gevolg van deze artistiek aanpak is dat theater het theater van vandaag geen enkel thema schuwt, het echter wel zo dat bepaalde thematieken best in een licht aangepaste vorm tot de jeugdige toeschouwer komen:

*“ Inhoudelijk hoef ik mijn ideeën eigenlijk nooit aan te passen aan het feit dat ik theater voor kinderen maak. Als ik maar een vorm vind die aansluit bij hun leefwereld. Een thema als ‘angst voor de dood’ ga ik niet uit de weg, maar ik vertaal het naar een herkenbaar beeld voor een zesjarige”*  
(Van Overvelt, 86)<sup>145</sup>

Een tweede opvatting over het kind dat zich manifesteert in het hedendaagse jeugdtheater is dat van het mondige kind. Notebaert stelt dat deze mondigheid zich uit in de manier waarop kinderen binnen deze maatschappij steeds meer mogen en kunnen participeren in de zaken die hen aanbelangen (24).<sup>146</sup> Culturele participatie van elk is een doelstelling die vele theatergezelschappen vandaag onderschrijven. Men tracht om de kinderen worden op allerlei manieren naar de theaterzalen te lokken en vergeet hierbij ook diegenen niet die het pad naar de zalen niet kennen of nog nooit bewandelden. Dat bewijst althans de veranderde publiekswerking en het diversiteitbeleid dat door vele jeugdtheatergezelschappen wordt nagestreefd.

---

<sup>144</sup> PAAUWE , Hanneke, “Makers aan het woord”, in: *POP-UP: De plek van kinderen en jongeren in een dynamisch podiumlandschap*, Brussel, Vlaams Theater Instituut vzw, 2009, p.85

<sup>145</sup> OVERVELT VAN, Arlette, “Makers aan het woord”, in: *POP-UP: De plek van kinderen en jongeren in een dynamisch podiumlandschap*, Brussel, Vlaams Theater Instituut vzw, 2009, p.86.

<sup>146</sup> NOTEBAERT, Trui, *Het mondige kind verbeeld: een exploratieve analyse van kindbeelden in het hedendaagse jeugdtheater*, Gent, s.n., 2006, p.24.

## §2 Van het 'KJT' naar HETPALEIS

---

### 2.1 Vijftig jaar 'KJT'

---

*“De maatschappij verandert, het landschap beweegt, de mens past zich aan of verzet zich. Het theater legt andere accenten, bepaalt nieuwe invalshoeken en doelstellingen. Ook het kindertheater ontsnapt niet aan de golven van het ‘anders benaderen’ en het ‘vernieuwingssyndroom.’*  
(Merhottein 237)

Walter Merhottein werd in 1987 benoemd tot nieuwe directeur van het 'KJT' en ambieerde, zoals uit blijkt uit de beleidsnota van 1990, de uitvoer van enkele nieuwe theatrale concepten. Het grotendeel van deze nieuwe ideeën kwam voort uit de intentie om de diversificatie van het publiek verder door te drijven.

Merhottein koesterde het verlangen om de leeftijdsgrenzen van het 'KJT'-publiek te verruimen zodat alle kinderen van vijf tot achttien jaar aan hun theatrale trekken konden komen. Om die reden werd vanaf toen bij de creatie van een productie rekening gehouden met de doelgroep die men wenste te bereiken. Er werd een opdeling doorgevoerd in drie leeftijdsklassen.

Deze doorgedreven diversificatie in leeftijd ging gepaard met de exploratie en exploitatie van nieuwe theatervormen en –genres. De eerste kleutervoorstellingen ‘avant-la-lettre’ werden ontwikkeld, het poppentheater heringevoerd en het potentieel van het knus verteltheater verkent. Bovendien trachtte men het theatrale uit te breiden met projecten waarin ook opera, plastische kunst, dans en poëzie functioneerden.<sup>147</sup>

Een van deze nieuwe concepten, met name de herintrede van het figurentheater, werd bewerkstelligd door Merhottein in persona. Hij en zijn broer Robert Merhottein, alias ‘Merho’ de illustrator van de stripreeks, waren immers de stuwende krachten van het ‘Poppenspel Kiekeboe/Pats’. Vanuit het geloof in de dramatische mogelijkheden van het poppentheater besloot de nieuwe leider dit genre zijn plaats te geven binnen het ‘KJT’.

---

<sup>147</sup> EECKHAUT, Lieve, DE PAEPE, Johan, Op het puntje van je stoel: 50 jaar koninklijk jeugdtheater, Antwerpen, Uitgeverij KJT, 1993, p.205.

Het 'Merksems Kamertheater' waarvan Merhottein eveneens directeur was zou als platform fungeren voor de uitbouw van een stadspoppentheater en andere poppentheatergezelschappen te gast hebben. Op termijn ontwikkelden er zich ettelijke voorstellingen waarin poppen en acteurs naast elkaar speelden. Deze specifieke combinatie bleek een groot succes en resulteerde in de verhoogde belangstelling voor het figuurentheater uit zowel artistieke als ministeriële hoek. De samenwerking tussen poppentheater en het 'KJT' leeft tot vandaag nog in de verscheidene coproducties met 'Theater Froe Froe'.<sup>148</sup>

Het nieuwe beleid van het theaterhuis bevatte nog een tweede ambitie, vanuit de stelling 'onbekend is onbemind' ijverde men opnieuw voor de expansie van de nationale en internationale theatermarkt. Merhottein stelde dat de ontwikkeling van een nieuw imago voor het 'KJT' een van zijn prioriteiten zou vormen:

*"Het 'KJT' is het grootste kindertheater van Vlaandere, maar onze reputatie is te lokaal. Wij worden meermaals vergeten en moeten vaststellen dat elders als baanbrekend wordt aangekondigd wat wij reeds jaren geleden deden cfr. o.a. stukken van het 'GRIPS' en 'Unga Klara Teater'."*

(cit. Merhottein, 206)

Om de status, die het 'KJT' volgens Merhottein toekwam, te bereiken stelde hij reisvoorstellingen op en poogde men theater te maken dat zowel op nationaal als internationaal vlak zou gesmaakt en bekend worden. Dit met triomf. De encenering van Mozarts *Een kleine toverfluit* op kindermaat werd op (inter)nationaal vlak enthousiast ontvangen, Marc Schillemans verkreeg voor zijn regieconcept de 'Thaliaprijs'. De nationale erkenning werd opnieuw bevestigd toen *De Golf* in 1989 een nominatie voor de 'Signaalprijs' verdiende.<sup>149</sup> Ondanks deze artistieke successen kampte het 'KJT' nog steeds met subsidieële besnoeiingen, bovendien kende de stad Antwerpen aan het begin van de jaren '90 een recessie waardoor de stadstoelagen aanzienlijk werden ingeperkt.

---

<sup>148</sup> EECKHAUT, Lieve, DE PAEPE, Johan, Op het puntje van je stoel: 50 jaar koninklijk jeugdtheater, Antwerpen, Uitgeverij KJT, 1993, p.205, 206, 207.

<sup>149</sup> EECKHAUT, Lieve, DE PAEPE, Johan, a.w. , p.206, p.218.

*Een kleine toverfluit* – Tekst: Granziano Mandozzi/ Wolfgang Bucker/Jürgen Nola – Regie: Marc Schillemans – Muziek: W.A Mozart – Seizoen '87-'88, geen herneming.

*De Golf* - Tekst: Wim Verbeke – Regie: Jos Dom – Seizoen '89-90 en '94-'95.

Structurele steun kwam vanuit de VZW ‘De vrienden van het KJT’, deze trachtten het gezelschap financieel en later ook artistiek, met name onder het beheer van Wyckmans, bij te staan. Hiervoor hielden zij enkele benefietavonden, dit telkens naar aanleiding van een theaterpremière.<sup>150</sup>

In 1993 herdacht het gezelschap de geboorte van het ‘Jeugdtheater’ vijftig jaar voorheen, naar aanleiding van dit jubileum werden allerhande feestelijke initiatieven op poten gezet. Koningin Fabiola attendeerde twee ‘KJT’-voorstellingen en er werd naast een publicatie ook een overzichtstentoonstelling geconcipieerd. Zowel de uitgave van *Op het puntje van je stoel: 50 jaar Koninklijk Jeugdtheater* als de tentoonstelling vertelden de historiek van het theaterhuis en plaatste het toenmalige ‘KJT’ in de traditie van zijn voorgangers. Het jubileum werd door Merhottein opgevat als de ideale moment om zich te bezielen over zowel het verleden, het heden als de toekomstperspectieven van het ‘KJT’. Kers op de verjaardagstaart was de encenering van de *Annie*-musical waarin kinderen de hoofdrollen vertolkten.<sup>151</sup>

Ironisch genoeg zou het ‘KJT’ nooit zijn zestigste verjaardag vieren, althans toch niet onder dezelfde naam. In 1997 onderging het gezelschap een door Barabara Wyckmans uitgevoerde artistieke operatie en werd het als nieuw herboren onder de noemer HETPALEIS.

---

## 2.2 Het ‘KJT’ onder Merhottein: Theatrale aanpak

---

### 2.2 a. Missie

---

*“Het KJT blijft trouw aan zijn opdracht: spelen voor kinderen en jongeren, rekening houdend met de artistieke en maatschappelijk evoluties.*

(Merhottein, 11)

---

<sup>150</sup> EECKHAUT, Lieve, DE PAEPE, Johan, *Op het puntje van je stoel: 50 jaar koninklijk jeugdtheater*, Antwerpen, Uitgeverij KJT, 1993, p.206, p.211, p.218

<sup>151</sup> EECKHAUT, Lieve, DE PAEPE, Johan, *Op het puntje van je stoel: 50 jaar koninklijk jeugdtheater*, Antwerpen, Uitgeverij KJT, 1993, p.206, p.211, p.11-20.

Een van de belangrijkste peilers in het beleid van Merhottein was het streven naar verscheidenheid, in *“stijl, genre en doelgroep”*. Het programma bracht sprookjes naast klassiekers, tijdloze verhalen naast actuele onderwerpen. Dit streven naar diversiteit zou, omdat het zich hoofdzakelijk op inhoudelijk vlak en niet op beleidsniveau manifesteerde, de dag van vandaag als verouderd worden bestempeld maar kan wel beschouwd worden als een aanzet naar meer.

Het ‘KJT’ stapte ook stilaan af van de idee dat theater naast het onderwijs als een instrument tot (her)opvoeding fungeerde. Men focuste zich geleidelijk aan opnieuw op de amusementswaarde en liet het wijzende vingertje steeds vaker achterwege. Regisseur Jos Dom, vaste waarde binnen het theaterhuis, bevestigt in onderstaand citaat deze tendens.<sup>152</sup>

*“ Het kindertheater komt o.a in die zin overeen met het volwassenentheater dat een voorstelling louter ontspannend mag zijn. In onze jongerenreeks worden veel probleemstukken geprogrammeerd. Dit mag geen regel worden. En ik hou zeker niet van belerende stukken waarin de dreigende wijsvinger wordt opgestoken. Laat dat aan het onderwijs.”*

(Dom, 224)

Toch werd de functie van jeugdtheater nog steeds in verband gebracht met educatie, dit zowel op artistiek als maatschappelijk gebied. Hierbij dacht men voornamelijk aan de steeds toenemende invloed van nieuwe media, het televisietijdperk had zich definitief doorgezet en bracht ook een ruim programma-aanbod voor de jeugd. Opvallend is dat deze nieuwe media als concurrenten werden aanzien, ze was de tegenspeler op de culturele markt voor kinderen. De volgende uitspraken van Merhottein en regisseur Harry De Neve tonen aan hoe er over televisie gedacht werd en hoe men deze positioneerde ten opzichte van het jeugdtheater. De idee van theater als cultureel rijker en meer verheven dan televisie schemert hier duidelijk door:

*“ De verantwoordelijkheid [van de theatermaker] is zeer groot, want kinderen zijn manipuleerbaar en worden vaak blootgesteld aan slechte smaak of goedkoop succes”*

(Merhottein, 11)

---

<sup>152</sup> EECKHAUT, Lieve, DE PAEPE, Johan, Op het puntje van je stoel: 50 jaar koninklijk jeugdtheater, Antwerpen, Uitgeverij KJT, 1993, p.206, p.211, p.224.

*“Zonder moraliseren, moeten we zin voor esthetiek bijbrengen, zodat dit stof kan geven tot een onbewuste nabeschouwing om onze culturele identiteit te behouden in een wereld die meer en meer beheerst wordt door mega-concerns, die enkel voor een zo groot mogelijk publiek een uniform produkt willen maken.”*

(De Neve, 225)

Bovenstaande opvattingen, waarin het jeugdtheater een artistiek- en maatschappelijk-educatieve functie wordt toegekend, maakte zich waar in de praktijk. Dat blijkt tenminste uit de creatie van enkele maatschappijrelevante en -kritische stukken met actuele inhoud en in de ijver naar een verruiming van de gehanteerde thematieken, doelgroepen, theatervormen en -genres.

Ondanks alle nagestreefde vernieuwingen wou Merhottein de traditie waaruit het gezelschap afstamde echter niet verloochenen. Hij had niet de ambitie om zijn publiek met een overdosis aan experiment te overspoelen, maar streefde naar een evenwicht tussen traditie en vernieuwing. *“Voor elk wat wils, van alles een beetje”* leek wel de slogan van het huis, het brede publiek zou z'n gading vinden in een breed theaterspectrum. Zich meten of vergelijken met andere jeugdtheaterinitiatieven was volgens Merhottein niet aan de orde: *“De look van de alternatieve jeugdtheatergroepen ligt meestal in hun specificiteit, die van het ‘KJT’ in zijn diversiteit.”* (Merhottein, 211) De nauwe verbondenheid van het gezelschap met zijn traditie reflecteerde zich in de gewoonte om sprookjes te ensceneren die elders vaak achterwege werden gelaten.

*“De opvatting dat sprookjes de creativiteit van kinderen niet stimuleren gaan onzes inziens niet op. Kinderen via theater laten kennismaken met machtstructuren en maatschappelijke problemen kan net zo goed door middel van een sprookje. Het sprookje mag, naast andere genres, de kinderen niet onthouden worden. Sprookjes zijn de Shakespeares van ons repertoire”*

(Merhottein, 205)

Toch zag de toenmalige leider de gevaren in van een te traditionele aanpak, hij plaatste het ‘KJT’ dan ook ergens tussen “twee polen”:

*“In het streven om gedeeltelijk aan het verwachtingspatroon van gemeenschap en individu te voldoen, schuilt het enorme gevaar maatschappijbevestigend te worden, wat in onze leefwereld zou kunnen leiden tot traditionalisme en verstarring. Het ‘KJT’ is er zich van bewust dat deze begrippen diametraal staan tegenover een sfeer waarin kunst kan ontstaan en zich ontwikkelen. Optimaal gebruik makend van zijn eigen specifieke mogelijkheden (zich echter steeds bewust van de ingebouwde gevaren) balanceert het ‘KJT’ tussen twee polen”*  
(Merhottein, 211)

Opvallend in het beleid en de missie van het ‘KJT’ onder Merhottein is dan ook de zoektocht naar een eigen identiteit en plaats binnen het steeds veranderende jeugdlandschap waarin zowel nieuwe vormen van theater en jeugdentertainment een rol speelden. De wil om als volwaardig speler te worden erkend binnen het jeugdtheaterlandschap, doch dit zonder zijn specifieke eigenheid te verliezen, is iets dat deze directeur duidelijk occupeerde.<sup>153</sup>

## 2.2 b. Repertoire

Zoals vermeldt balanceerde het ‘KJT’ op de grens van traditie en vernieuwing en deze grensverkenning tekende zich ogenschijnlijk af in de samenstelling van het repertoire. Enerzijds stonden actuele, progressieve stukken op het programma zoals ondermeer *Mohammed*, *Mirad een jongen uit Bosnië* en het propagandistische *De Golf*.<sup>154</sup>

Deze laatste voorstelling werd geschreven door Wim Verbeke en is gebaseerd op het gelijknamige boek van Ron Jones. Het betreft een gewaagd anti-oorlogsstuk dat werd geschreven op basis van het essay dat Jones. Dit essay werd door hem opgetekend naar aanleiding van een experiment dat hij doorvoerde in zijn lessen geschiedenis over Wereldoorlog II en de politiek van het nazisme. Om zijn leerlingen, die moeite hadden om te begrijpen hoe het bewind van Hitler in Duitsland op zoveel steun en weinig verzet kon rekenen, implementeerde deze leerkracht een gelijkaardig dictatoriaal systeem op klasniveau.

<sup>153</sup> EECKHAUT, Lieve, DE PAEPE, Johan, Op het puntje van je stoel: 50 jaar koninklijk jeugdtheater, Antwerpen, Uitgeverij KJT, 1993, p.218

<sup>154</sup> *Mohammed* – Tekst: Peter Seligman, Elsebeth Nielsen, Bo Larsen – Regie: Marc Schillemans, Seizoen ’92-’93 en ’93-’94 / *Mirad een jongen uit Bosnië* – Naar Ad de Bont – Bewerking: Jan Simoen – Regie: Jan Verbist – Seizoen ’93-’94, geen herneming. / *De Golf* – Naar Ron Jones – Bewerking: Wim Verbeke – Regie: Jos Dom – Seizoen: ’88-’89 en ’89-’90.

De jongerenvoorstelling in regie van Jos Dom deed destijds bij het 'KJT'-publiek veel stof opwaaien, de leerlingen werden vertolkt door jongeren.

*“ Het begint al als je de stadsschouwburg binnenkomt. Veel volk, veel andere gezichten. Veel mensen die praten over het stuk dat men nog moet zien. Men heeft er veel over gehoord en gelezen men weet dat het een voorstelling wordt een beetje anders dan anders (...) Er zijn er die gesproken hebben met mensen die reeds een voorstelling hebben gezien. ‘Gaan kijken’ zegden de meesten. ‘Rotzooi’ zegden anderen, noemden het linkse propaganda. Zo heeft iedereen zijn weetje.”*

(cit. Auwera)<sup>155</sup>

Naast de meer actuele stukken werden er ook nog steeds sprookjes opgevoerd, doch werden deze in hedendaagse setting of naar actuele problematiek en thematiek omgevormd.

*“ Net zoals de Hamlet-ensceneringen doorheen de jaren zijn geëvolueerd en verschillende aspecten van dit complexe meesterwerk lieten zien, zo her-denken en her-bronnen ook wij onze sprookjes steeds opnieuw, om tot de essentie van deze, edukatief zo belangrijke ‘wijsheden’ – in de meest oorspronkelijke vorm van dit woord – door te dringen.”*

(Schillemans, 228)

Vanuit de opvatting dat een sprookje deel uit maakt van het *“collectieve onderbewuste”* en in sé een tijdloos karakter heeft, ontpopte regisseur Marc Schillemans zich tot een gegadigde voorstander van de sprookjesadaptatie.<sup>156</sup> Deze overtuiging resulteerde in de creatie van enkele originele bewerkingen waaronder Schillemans' *De tovenaer van Ozstaeyen* en zijn versie van *Sneeuwwitje* en de zeven poppendwergen van 'Theater Froe Froe'.<sup>157</sup>

Een belangrijke implicatie inzake de repertoirekeuze was het onrechtstreekse resultaat van de grotere variatie die men beoogde. De verkenning van nieuwe doelgroepen, theatervormen en genre impliceerden immers de doorvoer van occasionele samenwerkingsverbanden met externe regisseurs, scenografen, acteurs en ook schrijvers.

---

<sup>155</sup> AUWERA, Fernand, “De Golf, een gebeurtenis op de scène en in de zaal”, in: *Makisien*, maart '89.

<sup>156</sup> Cfr; C.G. Jung, geciteerd door Marc Schillemans. Bron: EECKHAUT, Lieve, DE PAEPE, Johan, *Op het puntje van je stoel: 50 jaar koninklijk jeugdtheater*, Antwerpen, Uitgeverij KJT, 1993, p.222.

<sup>157</sup> *De tovenaer van Ozstaeyen* – Tekst en Regie – Marc Schillemans – Seizoen '95-'96, geen herneming.

*Sneeuwwitje* – Naar Grimm – Tekst en Regie: Marc Schillemans – Seizoen '91-'92 en '92-'93.



Coalities met auteurs uit ondermeer het volwassenencircuit werden gevormd en mondden in specifieke theaterteksten. Treffend voorbeeld is de musicalproductie *Frankenstein* geschreven door columnist Hugo Matthysen en muzikant Jan Leyers, de regie lag in handen van Marc Schillemans en de rol van Dr Frankenstein werd vertolkt door Jan Declair.<sup>158</sup>

## 2.2 c. Regie

---

De ontwikkelingen inzake regiestijl tijdens deze jaren negentig liepen quasi gelijkmatig met de aanpak van de repertoiresamenstelling. Concepten kwamen in verschillende maten en gewichten, de een als wat vooruitstrevender als de ander. De verruiming van het theateraanbod door de verkenning van nieuwe genres en vormen resulteerde echter vaak ook in een herbronning van de regie.

Zo vergden de voorstellingen die geconcipeerd werden in coproductie met het poppentheater 'FroeFroe' een vernieuwende theatrale benadering. Hierin was het noodzakelijk om ondermeer de acteerstijl met concepten zoals de proxemie, fysionomie en mimiek van de acteurs/poppen te herdefiniëren. Gelijkaardige herbronningen drongen zich eveneens op bij de ontwikkeling van de kleutervoorstellingen en verteltheaterproducties.

Deze theatrale innovaties geschieden onder impuls van huisregisseurs zoals Jan Verbist, Jos Dom en Marc Schillemans. Jan Verbist wordt beschouwt als "de *motor van de evolutie binnen het 'KJT'*" en was begeistert door het Duitse theater en dan meer specifieke zoals gebracht door "Theater Carrousel, het voormalige politiek geïnspireerde maar evengoed artistiek vernieuwende 'Theater der Freundschaft'".

Opzienbarend zijn ondermeer de regieconcepten van het in deze scriptie besproken *De Kat is niet voor de Poes* en het Shakespeariaans geïnspireerde en sterk beeldende *De kleine Prins van Denemarken'*<sup>159</sup>

---

<sup>158</sup> EECKHAUT, Lieve, DE PAEPE, Johan, a.w, p.120, p. 205.

*Frankenstein* – Tekst: Hugo Matthysen – Regie: Marc Schillemans – Muziek: Jan Leyers – Seizoen '87-'88, geen herneming. (foto's)

<sup>159</sup> EECKHAUT, Lieve, DE PAEPE, Johan, a.w, p.212.

*De kleine Prins van Denemarken* – Tekst: Torsten Letser – Regie: Jan Verbist – Seizoen '84-'85 en '88-'89. / *De Kat is niet voor de Poes* – Naar Kipling – Tekst: Horst Hawemann – Regie: Jan Verbist – Seizoen '90-'91, geen herneming. (foto's zie p 107)

Marc Schillemans werd, zoals als eerder vermeldt, beschouwd als dé vertegenwoordigen van het sprookjesgenre binnen het 'KJT'. Deze voorkeur voor dit traditionele genre maakte van hem echter geen conservatieveling, integendeel. Voorstellingen zoals het rauw, ruwe *Een Kraanvogel in de Sneeuw* en *Sneeuwwitje* bewijzen hoe oeroude verhalen zoals legendes en sprookjes in een eigentijdse regie opnieuw relevant werden.<sup>160</sup>

De regieconcepten van Jos Dom, die reeds in de jaren tachtig aan het gezelschap verbonden was, schijnen vanaf de jaren negentig te evolueren naar een modernere stijl. Zo blijkt althans uit de chaotische haast surrealistische scènebeelden van ondermeer *De Golf* en *Naar Ambrosia*.<sup>161</sup>

## 2.2 d. Sfeer, dans en muziek

Uit de eerder beschreven veranderingen op theateraal vlak groeide logischerwijs een nieuwe invulling omtrent de functie van muziek en dans binnen het theatergebeuren.

In eerste instantie formuleerde men een antwoord op de kritieken die eind jaren tachtig werden gegeven naar aanleiding van de talrijke musical-producties binnen het 'KJT'. Dit antwoord impliceerde het einde van de nauwe samenwerkingsverbanden die het gezelschap met het 'Stedelijk Instituut voor Ballet' had. De contacten tussen beide instanties werden echter wel onderhouden, dit door de implementatie van ettelijke sporadische gastproducties van het 'SIB'. Langzamerhand werden op deze manier ook de (jeugd)theatrale mogelijkheden van dans als een op zichzelf staand gebeuren voorzichtig verkent. Zo ontstonden, binnen de muren van het 'KJT', een aantal 'moderne' dansvoorstellingen, voorbeelden zijn *Carmini Burana* een choreografie gebaseerd op liederen uit een middeleeuws manuscript en de gedanste versie van de moderne dierenfabel *Olikonijneendpauwpanter*.<sup>162</sup> Beide waren dansprojecten waarin men trachtte:

---

<sup>160</sup> *Een Kraanvogel in de sneeuw* – Tekst: Wolfram Mehring – Regie Marc Schillemans – Seizoen '92-'93, geen herneming. / *Sneeuwwitje* – Naar Grimm – Tekst en Regie: Marc Schillemans – Seizoen '91-'92 en '92-'93.

<sup>161</sup> *De Golf* – Naar Ron Jones – Bewerking: Wim Verbeke – Regie: Jos Dom – Seizoen: '88-'89 en '89-'90. / *Naar ambrosia* – Tekst en Regie: Jos Dom - Seizoen '91-'92 tot '93-'94.

<sup>162</sup> EECKHAUT, Lieve, DE PAEPE, Johan, Op het puntje van je stoel: 50 jaar koninklijk jeugdtheater, Antwerpen, Uitgeverij KJT, 1993, p. 77, p. 123,124 p.138.

*Carmini Burana* – Muziek: Karl Orff – Choreografie: Aimé de Lignière – Seizoen: s.d.

*Olikonijneendpauwpanter* – Tekst: Ingrid Vanderveken – Choreografie: Aimé de Lignière – Seizoen: s.d.

*“ theater en dans zo te verenigen in één produktie, dat beide disciplines er hun volle mogelijkheden in kunnen ontplooien om samen, in één homogeen geheel, fictie te scheppen en gestalte te geven.”*

(Eeckhaut, 138)

De tendens, eerder door Wellfens omschreven als “bruitage” dat eigen is een de toegenomen populariteit van de “decibelrage”, zette zich verder in de jaren negentig. Peter Wellfens ging na jaren van trouwe dienst op pensioen en de nieuwe generatie componisten trad aan. Onder hen Bart Bracke, de nieuwe componist van het theaterhuis. Zijn muzikale bewind impliceerde een definitieve afstap van het strakke klassieke in de diepten van de moderne muzikale methoden. Zo creëerde de toepassing van computertechnieken allerhande nieuwe mogelijkheden, hieronder bijvoorbeeld de verwerking van enkele interculturele instrumenten. Ook op muzikaal vlak was er dus sprake van grotere variatie en verruiming.<sup>163</sup> Want zoals Bracke stelt: *“Zou het trouwens geen zonde zijn om in een spraakmakende, vooruitstrevend en cultuurbewust theater achter te blijven in een antiek muziekverleden.”* (cit. Bracke, 210)

Opvallend is echter wel, en zo blijkt uit de gedetailleerde productielijsten, dat er steeds minder beroep wordt gedaan op deze vaste huiscomponist. De muzikale effecten binnen een voorstellingen worden in meerdere mate verzorgd door regisseurs, acteurs of externe experts. Om die reden werd deze beroepsfunctie in HETPALEIS van vandaag dan ook in zijn geheel afgeschaft.<sup>164</sup>

## 2.2 e. Accommodatie

Gezien het ‘KJT’ tijdens de jaren negentig nog steeds resideerde in de ‘Stadsschouwburg’ in het theaterhuis wordt er hier verwijzen naar de bespreking van deze accommodatie in het vorige hoofdstuk (cf. Deel II; Hoofdstuk 3).

<sup>163</sup> EECKHAUT, Lieve, DE PAEPE, Johan, Op het puntje van je stoel: 50 jaar koninklijk jeugdtheater, Antwerpen, Uitgeverij KJT, 1993, p. 77, p. 209, 210.

<sup>164</sup> Gegevens werden afgeleid uit de personeelfiches. Bron: <http://www.hetpaleis.be/articles.php?id=10>

## 2.2 f. Scenografie - Kostumering

---

Qua scenografie en kostumering kwam men in deze periode, in het kielzog van de aanzetten tijdens de jaren zeventig en tachtig, tot een definitieve breuk met de geschilderde, karakteristieke tafereeltjes op de decors en de klassieke kostuums uit het sprookjestijdperk. Scenografen van dienst waren ondermeer Jérôme Maeckelberg, Ronald Bertels en Jan Verstraete.<sup>165</sup>

## 2.3 'HETPALEIS' van Barbara Wyckmans

---

*“Het valt op hoezeer Barbara Wyckmans op allerlei manieren deuren en ramen wil opengooien.  
'HETPALEIS' wordt zeker geen chique bouwwerk vol filigraan, maar eerder een glazen huis”*  
(Desmets,120)

In 1997 wordt er vanuit het stadsbestuur Antwerpen besloten het 'KJT' te hervormen van een stedelijke instelling naar een instelling van openbaar nut of 'ION'. Dit impliceerde dat het gezelschap vanaf dan, en nu nog steeds, over zelfstandigheid inzake bestuur beschikte, deze ligt in handen van de Raad van Beheer. Er werd een nieuwe directeur aangesteld en naast een naamsverandering volgde een volledige herdefinitie op beleidsmatig niveau.<sup>166</sup> Deze structurele en artistieke reorganisatie werd in handen gegeven van Barbara Wyckmans, zij zou instaan voor enkele cruciale hervormingen die hebben geleid tot een heuse omwenteling binnen de werking van het theaterhuis.

Een van deze doorgevoerde veranderingen betrof de afschaf van de vaste indienststelling voor regisseurs, schrijvers, scenografen en componisten. Om het huis open te stellen aan zo veel mogelijk externe impulsen uit het steeds innoverende theaterlandschap werkt men enkel nog met ongebonden theatermakers. Op deze manier tracht men artistieke stagnatie en eenzijdigheid inzake theatrale aanpak te vermijden. Het werken met losse contracten wil echter niet zeggen dat de artistieke werking van HETPALEIS gestoeld is op losse contacten.

---

<sup>165</sup> EECKHAUT, Lieve, DE PAEPE, Johan, Op het puntje van je stoel: 50 jaar koninklijk jeugdtheater, Antwerpen, Uitgeverij KJT, 1993, p. 169.

<sup>166</sup> Jaarverslag HETPALEIS, 2003, p 2. Bron: <http://www.hetpaleis.be/verslagen.php>.

Wanneer een theateraal concept het gezelschap als het ware op het lijf geschreven staat worden de banden met de theatermaker(s) in kwestie strakker aangehaald. Alzo keren over theaterseizoenen enkele vaste waarden binnen HETPALEIS terug en ontwikkelt zich een herkenbare theatertaal en –aanpak.<sup>167</sup>

HETPALEIS werkt op regelmatige basis samen met Dimitri Leue, Arne Sierens, Pieter Embrechts, Jo Roets, Peter De Graef, Gerda Dendooven, Piet Arfeuille, Benjamin Boutreur, etc. en creëert per seizoen verscheidene coproducties met gezelschappen zoals ‘Laika’, ‘Compagnie Cecilia’, ‘Theater FroeFroe’ en ‘Ultima Thule’. Bovendien organiseert HETPALEIS zogeheten “*logeerpartijtjes*” waarop voorstellingen van andere gezelschappen ten gast zijn en biedt het, vroeger als gastheer van ‘vzw Festivalitis’, vandaag als mede initiatiefnemer van het ‘Paletfestival’ een platform aan voor Vlaamse podiumkunstenars<sup>168</sup>

Naast een “*mix op de scène*” wordt er ook gestreefd naar “*een mix in de zaal*”, bij de overname van Wyckmans werd er een diversiteitbeleid geïmplementeerd waarin concepten zoals cultuurparticipatie, toegankelijkheid en verscheidenheid op zowel inhoudelijk als structureel vlak centraal staan. Vanuit de opvatting van HETPALEIS als openbare instelling en stadsgezelschap betracht het kunstencentrum een zo ruim mogelijk publiek aan te spreken.<sup>169</sup> Via allerhande methoden wordt deze doelstelling bewerkstelligd, deze worden nader besproken in de paragraaf ‘Missie’. Net als de andere toegevoegde pijlers van het beleid.

Diversiteit is de topic waarrond HETPALEIS zich het voorbije decennium heeft gevormd, diversiteit op alle mogelijke vlakken. Maar om te toetsen of het zijn missie en doelstellingen heeft bereikt onderwerpt het theaterhuis zich permanent aan “*een kritische zelfanalyse*” zo blijkt althans uit de jaarverslagen waarin producties en beleid worden geëvalueerd maar ook uit de aanpak van HETPALEIS zijn tiende verjaardag:

---

<sup>167</sup> DESMETS, Jos, “Een paleis zonder filigraan”, In: *Ons Erfdeel*, jg. 1999, nr 1, p. 119-121. EN

Profiel van HETPALEIS. Bron: [www.vti.be/node/8320](http://www.vti.be/node/8320).

<sup>168</sup> *Artistiek-Inhoudelijk beleidsplan van HETPALEIS: 2010-2013*, 2008, p. 2-5, p. 15. Bron: <http://www.hetpaleis.be/verslagen.php>

<sup>169</sup> *Jaarverslag 2002-2003*, 2003, p.1. Bron: <http://www.hetpaleis.be/verslagen.php>.

EN *Jaarverslag 2003-2004*, 2004, p. 84-92. Bron: <http://www.hetpaleis.be/verslagen.php>.

*“ 10 jaar HETPALEIS wordt een kritische zelfanalyse en een intense dialoog met de niet aanwezige toeschouwer; de media, de begeleider, de overheid, de collega’s, de toekomstige speler, de genierter, het leeftijdsloze kind, de toeschouwer en de podiumkunstenaar. (...) (cit. HETPALEIS, 8)<sup>170</sup>*

Op basis van de analyse naar aanleiding van zijn verjaardag werd een meerjarenplan opgesteld voor de seizoenen 2010-2013, in dit verslag blikt Wyckmans terug op de aanpak van de voorbije jaren en schuift zij een toekomstplan met bijhorende visie naar voren. Men staat open voor de visies van buitenaf en is bereid om aan de hand van andere meningen zijn eigen visie bij te stellen.

Wyckmans is anno 2009 nog steeds de leider van HETPALEIS en heeft in de jaren die reeds gepasseerd zijn haar verdiensten bewezen. In Februari 2008 werd ze dan ook verkozen als ‘cultuurmanager van het jaar’, volgens het juryrapport werd haar deze prijs toegekend omdat ze als directeur:

*“Het Antwerpse kinder- en jongerentheaterhuis in tien jaar heeft uitgebouwd tot een boeiend en bloeiend kunstencentrum. Ze heeft de netwerking tussen alle kinder- en jeugdtheaters in Vlaanderen versterkt. ” (cit. Juryrapport)<sup>171</sup>*

HETPALEIS is inderdaad geëvolueerd van een repertoiregezelschap tot een vrijstaat waarin kunst in al zijn vormen de revue passeert. Het programma bevat theater, beeldende kunst, muziek en film maar maakt ook tijd en plaats voor (theater)wetenschappelijk debat en studie. Onder het beheer van Wyckmans groeide het theaterhuis door *“de brede actieradius, het doelgroepenbeleid, het uitzonderlijke creatieplatform, de receptieve werking en de unieke educatieve werking”* uit tot *“een kinderkunstenhuis als geen ander”* (HETPALEIS, 6).

---

<sup>170</sup> MAES, Katrien, *HETPALEIS: Theaterhuis voor kinderen, jongeren en kunstenaars, Tevredenheidsonderzoek bij het kleuter- en basisonderwijs binnen het stadsgewest Antwerpen*, 2008, p.8.

<sup>171</sup> Citaat uit het juryrapport van het Prof R. Bilsen Fonds voor Cultuurmanagement. Bron: Gazet Van Antwerpen, 26/02/’08. Bron: <http://www.gva.be>

## 2.4 HETPALEIS: Theatrale aanpak

---

### 2.4 a. Missie

---

De missie van HETPALEIS is meervoudig en onmogelijk te vatten in enkele zinsneden. In volgende paragraaf worden in grote lijnen enkele constanten in het beleid benaderd, voor een meer uitgebreid verslag kan u steeds terecht op de site van het gezelschap waar alle jaarverslagen sinds 2002 beschikbaar werden gesteld.<sup>172</sup> Het beleid vertrekt vanuit de identiteit van HETPALEIS als instelling van openbaar nut en als stadsgezelschap. Dat blijkt althans uit de volgende uitspraken<sup>173</sup> :

*“Familienamen kies je niet, die krijg je.*

*Soms zit er in die erfenis een opdracht of een talent verweven die wellicht ook mogelijke beroepskeuzes aardig kunnen beïnvloeden. De Bakker, De Vleeshouwer. De Kok, De Timmerman. HETPALEIS heeft ook een achternaam; ‘ion’. Weliswaar meestal slechts in kleine letters gekoppeld aan de kapitalen van HETPALEIS, maar net daardoor erg adellijk van titel en taakopdracht. In onderkastletters gezet, maar in kapitalen gekapt als het gaat om een kernopdracht. HETPALEIS ion wil er heel bewust aan werken om zijn titel instelling van openbaar nut waar te maken. Betekent dit dat HETPALEIS iedereen in de schouwburg verwacht? Neen, maar HETPALEIS wil er wel aan werken om zoveel mogelijk mensen de kans te bieden te participeren aan het culturele aanbod*  
(Wyckmans, 84)

Om aan deze positie tegemoet te komen werden enkele additionele beleidslijnen ontwikkeld, deze zijn vaak gekoppeld zijn aan bestaande projecten. In deze scriptie worden volgende beleidspunten onderscheiden: Streven naar diversiteit, naar speelse educatie, naar kwaliteit en een vernieuwing van het klimaat.

---

<sup>172</sup> Zie <http://www.hetpaleis.be/verslagen.php>.

<sup>173</sup> Bron: WYCKMANS, Barbara, “Mission Statement”, in: *Jaarverslag 2003-2004*, 2004, p.84.

## 2.4 b. Diversiteit

---

Conform het beleid moet de diversiteit zich doorzetten in alle lagen van de werking, het is als het ware een manier van zijn, van leven. Om die reden wordt er niet alleen gestreefd naar een inhoudelijke invulling van diversiteit maar ook naar een structurele invulling. Diversiteit mag zich niet enkel aankondigen binnen de thematiek van de voorstellingen maar moet eveneens verweven zijn met de aanpak ervan. Daarom tracht het theaterhuis zowel rekening te houden met de diversiteit van zowel de thema's, het publiek als van de kunstenaars. Deze invulling impliceert onder andere de sensibilisering van personeel en een aangepast publieks- en artistieke werking.

In de voorstellingen moeten verschillende onderwerpen en thema's naar voor komen zodat kinderen uit alle mogelijke verschillende contexten hierdoor worden aangesproken. Maar deze kinderen moeten ook de weg vinden naar HETPALEIS, een publiekswerking gericht op laagdrempeligheid en het bereiken van zoveel mogelijk toeschouwers is daarom aan de orde. Hiervoor wordt sinds enkele jaren crossmediaal te werk gegaan. HETPALEIS heeft zijn eigen website, youtube- en facebookpagina, blog en forum. Bovendien werd in 2006 met het W@ = D@- project een samenwerking op poten gezet met ondermeer televisiezender 'Ketnet'. In het project gingen Dimitri Leue en Pieter Embrechts op verkenning langsheen de Malinese, Chinese, Indiase en Mexicaanse cultuurtraditie. Het resultaat van hun speurtochten werden getoond, verteld en beleefd in een televisieprogramma en in vier theatervoorstellingen.

Maar ook kinderen die moeilijker te bereiken zijn of voor wie de drempel van het huis te hoog ligt poogt men steeds meer te betrekken bij HETPALEIS. Initiatieven komen ondermeer tot stand in samenwerking met de 'Vrienden van HETPALEIS' en de organisatie 'Meters en Peters'. Deze eerste zamelt door middel van activiteiten sponsorgeld dat wordt ingezet om kinderen, jongeren, ouders en scholen die om financiële redenen niet naar theater kunnen gaan toch de kans te geven voorstellingen van HETPALEIS te bezoeken. 'Meters en Peters' startte op zijn beurt enkele jaren terug een theatertraject voor anderstalige kinderen en hun ouders. Maandelijks komen zij in groep samen en worden er voorstellingen bijgewoond. Vaak geeft men ook een inleidin op de voorstellingen uit het programma zodat het voor deze specifieke toeschouwers, ongeacht hun taalachterstand of andere cultureel referentiekader, mogelijk is om evenveel plezier te beleven als elk ander kind.<sup>174</sup>

---

<sup>174</sup> *Artistiek-Inhoudelijk beleidsplan van HETPALEIS: 2010-2013, 2008, p. 2-5, p. 5*



Hiernaast zijn er ook de sociaal-artistieke projecten waarbij aan diversiteit wordt gewerkt door middel van een nauwe samenwerking tussen HETPALEIS en jongeren met verschillende culturele en sociale achtergronden. In deze projecten werken deze jongeren samen met een theatermaker, dramaturg en een educatief medewerker aan de ontwikkeling van een voorstelling die zij zelf hebben geconcipeerd. In 2008 creëerden de leerlingen uit het vierde jaar van het VTI Kontich onder leiding van Stefan Perceval *Wij?*, dit jaar is er een gelijkaardig project in wording.<sup>175</sup>

Naast het diversiteitstreven inzake thematiek en publiek wenst men ook op het niveau van de artistieke werking zo divers mogelijk te werk te gaan. Een gezonde mix van kunstenaars uit allerhande verschillende genres, contexten, disciplines, achtergronden en persoonlijkheden circuleren op en rond de scène van één HETPALEIS. Deze mix en de vele gast- en coproducties resulteren in een zeer ruim theateraanbod idealiter bezocht door een zeer ruim publiek.

*“Het huis is ervan overtuigd dat door de aantrekking en de keuze van de kunstenaars de aandacht voor een maatschappelijke betrokkenheid in het artistieke aanbod zal doorsijpelen.*

*De kunstenaar, de maker, is geen wereldvreemde burger en is niet iemand die totaal onafhankelijk van wat dan ook creëert. In elke creatie zit de individuele perceptie van de maker. Jonge en oudere acteurs, ervaren en kersverse krachten, gevestigde en loslopende talenten, gehuisveste en thuisloze artiesten, HETPALEIS wil vooraf geen keuze maken omdat een mix in een bepaalde verhouding wellicht net die dosering geeft die nodig is voor die welbepaalde creatie. Laat net de variatie in het aanbod het kenmerk zijn van het artistieke beleid van het huis. Verscheidenheid op de planken scheidt diversiteit in de zaal.”*

(Wyckmans, 85)

#### **2.4 c. Educatieve werking**

Een tweede belangrijke punt binnen het beleid van HETPALEIS is de grote nadruk die er wordt gelegd op de educatieve werking, deze werking is drieledig:

---

Bron: <http://www.hetpaleis.be/verslagen.php>

Jaarverslag 2002-2003, 2003, p. 13, p. 19. Bron: <http://www.hetpaleis.be/verslagen.php>.

<sup>175</sup> *Artistiek-Inhoudelijk beleidsplan van HETPALEIS: 2010-2013*, 2008, p. 2-5, p. 15. Bron: <http://www.hetpaleis.be/verslagen.php>

*“Zij stimuleert de dialoog tussen het publiek en de podiumkunstenaars, zij geeft informatie over de HETPALEISproducties en gastvoorstellingen en zij biedt kansen aan het publiek om zelf aan de slag te gaan en zo vertrouwd te geraken met de hedendaagse theatertaal”*  
(HETPALEIS, 14)<sup>176</sup>

In eerste instantie is er de informatiestroom: scholen, jeugdverenigingen maar ook families kunnen rekenen op de noodzakelijk geachte begeleiding van een voorstelling. Voor scholen zijn er speciaal naar lesmappen, theaterkoffers en rondleidingen maar zij kunnen met hun klassen ook deelnemen aan ‘De Tuin’ of ‘De Stal’. Er wordt ook samengewerkt met de lerarenopleiding van de ‘Hogeschool Antwerpen’, de zogeheten opwarmers dienen om leerkrachten in wording kennis te laten maken met werking van HETPALEIS en wil hen warm laten lopen voor jeugdtheater in het algemeen.

Om zijn publiek *“vertrouwd te laten geraken met de hedendaagse theatertaal”* implementeerde HETPALEIS de workshopinitiatieven ‘De Tuin’ en ‘De Stal’. ‘De Tuin’ groeide uit het ABC-project van cultuurfilosoof Gerhard Jäger en organiseert per seizoen een aantal workshops per thema, dit zowel voor scholen als families. ‘De Stal’ vertrekt vanuit hetzelfde principe maar richt zich meer op dramawerking, wordt georganiseerd voor langere periodes en werkt naar een eindresultaat toe. In beide initiatieven wordt er vanuit de specifieke talenten van het kind gewerkt.<sup>177</sup>

#### **2.4 d. Kwaliteit en innovatie**

---

*“Elke productie moet ergens de heipaal van de kunst verplaatsen. Of dit nu gaat om de tekst, het beeld, het woord, de muziek of de beweging, het unieke moet gewaarborgd blijven. Het bewustzijn van het hier en nu. Een productie die gisteren al gemaakt kon worden, is te laat.”*  
(Wyckmans, 86)<sup>178</sup>

---

<sup>176</sup> Jaarverslag 2007, 2007, p. 14. Bron: <http://www.hetpaleis.be/verslagen.php>

<sup>177</sup> Bron: <http://www.hetpaleis.be/detuin.php>

<sup>178</sup> Bron: WYCKMANS, Barbara, “Mission Statement”, in: *Jaarverslag 2003-2004*, 2004, p.86.

Ondanks het verlangen om een zo breed publiek als mogelijk te bereiken weigert HETPALEIS deze keuze gepaarde te laten gaan met een terugval van de kwaliteit betreffende het opgevoerde theater. De waarde van iedere productie wordt gewaarborgd door deze te voorzien in adequate tijd, ruimte en middelen. Bovendien worden er regelmatig interne evaluaties doorgevoerd en staat het theaterhuis open voor feedback van toeschouwers, kenners en recensenten.

HETPALEIS wil ook innovatie mogelijk maken, zo blijkt althans uit bovenstaand citaat maar ook uit de kansen die worden gegeven aan jonge podiumkunstenaars of figuren uit het volwassenencircuit. Het theaterhuis onderhoudt samenwerkingsverbanden met de dramaopleidingen binnen Vlaanderen en biedt jonge theatermakers een kans via het project HETPALEISdebutanten. Bovendien nodigt het kunstencentrum op regelmatige basis makers, acteurs of schrijver uit het volwassenentheater uit tot het maken van een creatie. (Voorbeelden zijn Wortels van glas (Josse De Pauw) / Metamorfosen)

*“HETPALEIS wil immers vertrouwen geven aan makers om met hen trajecten van lange of korte duur af te leggen zodat ze in een professioneel kader zichzelf kunnen verdiepen, eigen vertrouwde grenzen kunnen verleggen. HETPALEIS wil een werksfeer waarborgen waarin falen in een opzet niet a-priori onmogelijk is en waarin een bezorgdheid verzekerd wordt voor een blijvende dialoog met de betrokken kunstenaars en dit zowel in moeilijke en vervelende tijden als bij succesvolle momenten.” (Wyckmans, 85)<sup>179</sup>*

---

#### **2.4 e. Repertoire - regie - dans - muziek - kostumering en scenografie**

---

Aangezien HETPALEIS sinds 1997 met freelanceartiesten werkt kan men ook niet langer spreken over een consistente stijl inzake regie, repertoire, dans, muziek, kostumering en scenografie. Al zou men wel kunnen stellen dat deze specifieke keuze af te stappen van een vast artistieke kern een aanpak op zich vormt. Elk schrijver, acteur, scenograaf, kostuum en -muziekontwerper kortom elke theatermaker is uniek en wordt een kans gegeven binnen het gezelschap. Dit resulteert dan ook in een zeer ruim spectrum aan voorstellingen en vele verschillende concepten betreffende regie, tekst, decor, muziek en kostuum, dit alles verenigd binnen de spreekwoordelijke muren van HETPALEIS.

---

<sup>179</sup> Bron: WYCKMANS, Barbara, “Mission Statement”, in: *Jaarverslag 2003-2004*, 2004, p.85.

## 2.4 f. Accommodatie

---

HETPALEIS is nog steeds in de ‘Schouwburg’ gehuisvest, zij maakt naast de ‘kleine zaal’ of ‘De Serre’ steeds meer gebruik van de grote zaal en opende een kindvriendelijke bar, ‘HETGELUK’, inde gebouwen. Intussen heeft de nood aan renovatie zich echter opgedrongen, voornamelijk op theatertechnischvlak. De heraanleg van het Theaterplein en renovatie van de ‘Schouwburg’ staan op de agenda van Stad Antwerpen.<sup>180</sup>

## §3 Aanpak van het dierpersonage

---

Vanaf eind jaren tachtig is er duidelijk een afname te merken in het aantal producties waarin dieren optreden. In de jaren negentig is er nog de dansvoorstelling *Olikonijneendpauwpanter*, en de poppenvoorstelling *Kwoak Kwoak* maar tussen 1995 en 2004 blijft het opvallend stil het dierenhuisje van HETPALEIS. Dit tot de creatie van twee producties over pinguïns. Het hieronder geanalyseerde *Lodewijk de koningspinguïn* en het klasproject *Vaders en Eieren*.

### 3.1 *De Kat is niet voor de Poes* ('90-'91)

---

*De Kat is niet voor de Poes* is een tekst van ‘Theater der Freundshaft’- schrijver Horst Hawemann, het verhaal werd vertaald door Snijers en geënceneerd door Jan Verbist. Het verhaal is niet opgedeeld in bedrijven en/of taferelen en wordt niet onderbroken door een pauze. Analyse geschiedde aan de hand van de theatertekst, foto’s en een video-opname. De foto’s werden opgenomen in de bijlage.<sup>181</sup>

---

<sup>180</sup> *Artistiek-Inhoudelijk beleidsplan van HETPALEIS: 2010-2013*, 2008, p. 8.

Bron: <http://www.hetpaleis.be/verslagen.php>

<sup>181</sup> Zie Bijlage V.

### 3.1 a. Pretekst: analyse van de roltekst

---

#### *Plot*

---

Het verhaal vangt aan in de wildernis, de verteller staat op scène en omschrijft deze wildernis simpelweg als wild. Vervolgens introduceert hij de dierpersonages, zij zijn aanvankelijk nog wilde dieren, zonder naam en identiteit. Er is 'Denk-ik', de koe die samen met 'Misschien', het paard om ter wildst doen. Dan is er nog 'Zeker', de hond en de kat: hij die z'n eigen weg gaat. Ze ontmoeten elkaar en besluiten dat ze respectievelijk een koe, paard, hond en kat zijn. Hun onderonsje wordt verstoord door het gebrul van de tijger, hij jaagt iedereen – verteller inclusief – van de scène.

De verteller zet zijn verhaal verder vanuit de coulissen, hij vertelt over de mens. Over hoe de wilde, ontembare man een vrouwtje ontmoet en zich langzamerhand door haar laat bevelen. Hij veegt z'n voeten, wast z'n handen, leert op de deur kloppen en laat z'n haar kammen. Kortom: hij wordt bij iedere wens van zijn listige vrouw een tikkeltje tammer. Vervolgens herhaalt zich hetzelfde principe bij de hond, het paard en de koe. De vrouw lokt hen allen naar het hol en temt hen, met geslepen trucjes, allen tot huisdieren. Alleen de kat en de tijger laten zich niet kennen.

De tijger voelt zich, als heerser van de jungle, bedreigt in zijn positie en eist z'n territorium terug. De kat heeft, als slim dier, in de gaten hoe het vrouwtje te werk gaat en besluit met haar te onderhandelen in plaats van zich simpelweg te laten africhten. Hijzelf poneert een voorstel. Indien hij drie maal een compliment krijgt van de vrouw mag hij binnen in het hol, bij het vuur en krijg hij melk naar believen. Hij verdient zijn complimentjes door het kind van de vrouw meerdere malen te redden uit de klauwen van de wilde tijger. Dit telkens met enkele eigenzinnige listen. Door zijn intelligentie weet hij de tijger om de tuin te leiden en bereikt hij, zonder aan karakter in te boeten, toch de begeerde melk. Nu de tijger verjaagd is gaat het leven in het hol weer z'n normale gangetje. Zo ook de kat, die gaat z'n eigen weg.

#### *Plotstructuur*

---

Opmerkelijk aan deze structuur is het metatheatrale vertelperspectief. Zoals in de inleiding op de personages staat te lezen: de verteller speelt en laat spelen. Dit personage is opgevat als een extra personage en wordt ook zo behandeld. Hij vertelt het verhaal en de personages mimeren wat wordt gezegd, tenzij ze uiteraard niet akkoord gaan.

Soms wordt de verteller aangemaand het verhaal verder te zetten, dan weer wordt hij gecorrigeerd of onderbroken. Af en toe wisselt hij zelfs nieuwtjes uit met de personages. Deze specifieke methode heeft ondermeer implicaties voor de aanpak van scenografie en bepaald voor een groot deel de dynamische sfeer van de voorstelling.

### *Thema*

---

De opbouw van het verhaal is opgevat als een historische schets van hoe de verhoudingen tussen mens en dier, tussen vrouw en man zijn ontstaan. De onderlinge positie van mens en dier, de scheiding tussen wildernis en maatschappij en de clash tussen beiden vormt de algemene thematiek.

### *Titel*

---

De titel refereert aan een spreekwoordelijke uiting en is een knipoog naar de traditie van spreekwoorden met dierlijke kenmerken. Het is een woordspeling die eveneens verwijst de thematiek van de voorstelling.

### *Personages*

---

De verschillende personages worden totaal niet uitgediept. Ze voldoen aan de stereotiepen die aan hen worden toegekend en handelen er ook naar. De hond is trouw en houdt van zijn kluif, de man is wild maar vervult elk verzoek van zijn vrouw, de koe is dom, bang en ignorant, de vrouw krijgt altijd wat ze wil en de kat: die gaat z'n eigen weg.

### *Tijd en ruimte*

---

Het verhaal speelt zich af in een soort van prehistorische tijd, toen de huisdieren nog wild waren en de man en vrouw van elkaars bestaan nog niet afwisten. Het gaat hier in sé om het moment voor het ontstaan van de eerste samenlevingsvormen. Gezien het verhaal een historische evolutie schetst zijn tijd en ruimte zijn veranderlijk, ze evolueren mee met de plot.

### *Moraal*

---

*De Kat is niet voor de Poes* omvat niet echt een moraal. Het betreft immers in eerste instantie een fictieve, vrij ingevulde representatie van feiten. Het gedrag van mens en dier wordt niet beoordeeld, louter gepresenteerd.

Bovendien lijkt men er vanuit te gaan dat het dier vanuit zijn specifieke natuur gewoon instinctief handelt, zonder het onderscheid te beseffen tussen goed of kwaad.

### *Taal*

---

Het gehanteerde taalgebruik kent een hoog ritme en een wervelende dynamiek. Deze wordt overigens in de hand gewerkt door het feit dat sommige stukjes in rijmvorm zijn en er met woordspelletjes wordt gewerkt.

### *Intertekstuele invloeden*

---

Volgens de inleidende bladzijde van de tekst bevat het verhaal motieven gebaseerd op het 'Jungle Book' van Kipling. Gezien Kiplings verhalenbundel wordt beschouwd als een van de eerste literaire werken waarin men de dierlijke psychologie tracht te doorgronden is deze vergelijking logisch.

## **3.1 b. Analyse van de opvoeringstekst**

---

### *Scenografie*

---

Omdat de voorstelling, omwille van het karakteristieke vertelperspectief, een metatheatrale sfeer uitademt is de aangewende scenografie zeer abstract. Het decor krijgt immers de invulling die de verteller of de personages eraan geven. Zo representeren verschillende elementen uit de ruimte in het verloop van de voorstelling verschillende locaties en voorwerpen.

De scène wordt opgedeeld in twee delen: de wildernis begeeft zich op het voorplan, de beschaving op het achterplan. Het scènebeeld van de beschaving bestaat uit een zwart doek met ettelijke openingen. Deze zijn toegankelijk vanuit de coulissen en lijken te refereren aan bomen, zij het in een abstracte vorm. Wanneer de acteurs zich in de jungle begeven komt er een doek naar beneden waarop gelijkaardige patronen staat als het achterdoek. In het doek zijn eveneens verschillende uitsparingen zodat interactie tussen beide fictieve locaties mogelijk wordt.

Het hele podium staat vol multifunctionele decorstukken, mits enkele doorgevoerde aanpassingen van de acteurs krijgen deze verschillende invullingen. Een kinderzwembadje stelt de sloot of de afwasbak voor. Een grote glijbaan uit coulissen is opgevat als een boom en de vele matrassen die verspreid liggen creëren opties om vanuit de voorziene openingen in het decor op scène te springen. De beschaving wordt gerepresenteerd door een paalconstructie, met behulp van enkele platen wordt dit op de juiste moment omgevormd tot een huisje. Op sommige momenten werkt men, mogelijks, voor de duidelijkheid met een volgsplot.

### *Kostuum*

---

Wat betreft de kostumering blijkt slechts uit subtiele accenten dat *De Kat is niet voor de Poes* een dierenverhaal is. De acteurs dragen immers louter enkele attributen die verwijzen naar het dier dat ze vertolken. Het koepersonage is gekleed in een zwarte jurk met enkele witte accessoires, haar haren werden als een stel horens gekapt. Het paard draagt een cowboyachtige outfit en trappelende tapdansschoenen, ook zijn kapsel heeft veel weg van manen. Het geruite 'Sherlock Holmes'-pakje doet de toeschouwer herinneren aan de hond zijn speurtalent en de stoere parastijl van de tijger verwijst naar zijn wilde natuur. De kat tot slot wordt wegens zijn gekende soepel- en vlotheid als een 'rock-n-rollmacho' met dito vetkuif geportretteerd. Enkel de bonten kraag van zijn leren jekker doet nog denken aan een kattenpels.

### *Acteerstijl: Fysionomie, gestiek, mimiek, geluid en proxemiek*

---

Zowel de fysionomie als de gestiek van de acteurs doet enigszins denken op het dier dat ze personifiëren. De koe heeft 'uierborsten' en beweegt zich plomp en traag op de scène, de kat is snel en overdreven vlot, de tijger is een woeste, brede man met lange baard en het paard draaft onrustig in het rond. Af en toe wordt er gebriest, geloeid, gebruld, geblaft of gemiauwd. De acteurs gedragen zich volgens het stereotiepe fysieke gedrag dat wordt verwacht van hun dierlijke karakter. Dit echter slechts sporadisch en zonder zich op handen of voeten voort te bewegen. Opvallend is ook hoe de dierpersonages hun dierlijk of wilde trekjes schijnen te verliezen naarmate ze gewend raken aan de domesticatie.



### *Muziek*

---

Het thema van de voorstelling, met name de clash tussen natuur en beschaving representeert zich eveneens in de muziek. Deze wordt live gebracht door twee muzikanten die zich vooraan op de bühne bevinden en respectievelijk het wilde en beschaafde personifiëren. Elk personage heeft zijn eigen thema met bijhorend instrument. Er wordt afwisselend met klassieke en interculturele instrumenten gespeeld zodat de stukjes melodie net als de personages hun onderlinge strijd uit op het podium uitvechten.

### *Ruimte en ruimtegestiek*

---

Ook uit de verhoudingen van de acteurs en de ruimte blijkt het contrast tussen wildernis en maatschappij. De dieren bewegen zich anders in en rondom het huis dan voorheen in de jungle.

## **3.1 c. Bevindingen inzake het dierpersonageconstruct en kindbeeld**

---

*De kat is niet voor de poes* is een realistisch dierenverhaal. De dieren die worden geportretteerd kunnen misschien wel verbaal communiceren, hun handelwijzen zijn puur instinctief. De communicatie tussen mens- en dierpersonages verloopt in sé net als in de realiteit, met dat verschil dat bepaalde fysieke gedragingen werden verwoord. Het hele dierenverhaal vormt in feite een persiflage van de manier waarop mens en dier zich ten opzichte van elkaar verhouden.

Aan de hand van de verschillende dierpersonages wordt de positie van het dier jegens de mens en de menselijke samenleving verklaard. De tijger die sinds de komst van de mens niet langer de heerser is van de jungle maar zelf een slachtoffer wordt, Het paard, de koe en de hond die worden gedomesticeerd door de vrouw en de grens die de kat bewandelt tussen het wilde en het getemde. Het verhaal tracht een invulling te geven aan het gedrag van dieren door hun psyche te verkennen.

In vergelijking met de vorige twee voorstellingen die ontleed werden reflecteert deze voorstelling in mindere mate het heersende kindbeeld binnen het theater van toen. Maar dat is in sé eigenlijk een symptoom op zich. Het theater van de jaren negentig had zich immers reeds ontvoegd, de strijd tegen de traditie werd reeds in de jaren zeventig en tachtig uitgevochten.

Toch zijn er bepaalde kenmerken binnen dit dierenverhaal die duiden op een hedendaags kindbeeld, deze zijn alleen niet noodzakelijk terug te vinden in de theatrale constructie van de dierpersonages. Opvallend is vooral de vrijheid die de kinderen wordt gegund, ze krijgen de kans om ondermeer de scenografie en kostumering op hun eigen manier te interpreteren. Doordat de kostuums van de dierpersonages slechts bestaan uit enkele doordachte attributen kunnen de kinderen hun verbeelding de vrije loop laten gaan. Hetzelfde gaat ook op voor de moraal van het verhaal. De Kat is niet voor de Poes schuwt immers elke moralistische invulling. Zelfs het gedrag van de tijger wordt niet veroordeeld, althans niet in de tekst zelf. Het is aan de kinderen om vrij om te springen met de concepten die ze aangeboden krijgen. Ze genieten van de autonomie om hun eigen invulling te geven aan het verhaal. Zo blijkt ondermeer uit het volgende tekststukje:

Tijger:            *“Mooi verhaal. En ik was de slechte!”*

Verteller:        *“Iedereen moet daar het zijn maar van denken”.*

Kat:                *“En zijn eigen gang gaan met zijn eigen verhaal. En wat de kat nu doet moet je zelf maar bedenken. (...)”*

## 3.2 *Lodewijk de koningspinguin ('04-'05)*

---

*Lodewijk de koningspinguin* is een muzikaal sprookje geschreven en gebracht door Dimiti Leue, de muziek werd geschreven door Benjamin Boutreur en vertolkt door een bigband. De productie werd op de planken gezet in HETPALEIS tijdens seizoen 2004-2005. Een theaterwetenschappelijke analyse gebeurde aan de hand van de dramatekst en een dvd-opname van de voorstelling. Foto's zijn terug te vinden in de bijlagen.<sup>182</sup>

### 3.2 a. Pretekst: analyse van de roltekst

---

#### *Plot*

---

Lodewijk is een rare vogel. Hij is een koningspinguïn die denkt dat hij kan vliegen. Hij is echter ook een twijfelaar en nogal vergeetachtig, dus is hij hier helemaal niet zeker van. Het hardnekkige geloof in zijn vliegkunsten zorgt voor heel wat ophef in het koninkrijk van de pinguïns. Lodewijk heeft zo zijn voor- en tegenstanders. Aan de ene zijde is Filemon, een oude grijze pinguïn. Hij vindt Lodewijk maar een charlatan en blijft voet bij stuk houden dat pinguïns niet kunnen vliegen. Vervolgens is er Madeleine, zij en nog enkele anderen geloven in Lodewijks vliegkunsten en proberen samen met hem hun vleugels uit te slaan, dit elke dag opnieuw. Koning Frederik de derde, koning der koningspinguïns vindt deze ruzie tussen de volgelingen en tegenstanders van Lodewijk wel boeiend en vraagt zijn raadgever Gejajd, die eigenlijk Gerard heet maar een spraakgebrek heeft, of hij deze onruststoker niet moet arresteren. Gejajd stelt dat niet echt correct zou zijn omdat Lodewijk eigenlijk niks verkeerd doet. Hij gelooft en twijfelt enkel in/aan zichzelf. Wanneer er echter, op de bruiloft van Lodewijks vrienden, grote onrust ontstaat omwille van zijn enorm verbeeldingsvermogen wordt de koning verplicht hem te arresteren. De koning, die Lodewijk eigenlijk wel een leuke pinguïn vindt, gaat op zoek naar een manier om hem te straffen zonder dit ook effectief te hoeven doen. Gejajd komt op het idee het volk te laten kiezen tussen Marcel Vantgat, een meedogenloze eenogige 'eierbreker' of de onschuldige, gekke Lodewijk. Het lijkt een list die niet kan mislukken maar dit is buiten de koppige Filemon gerekend die kost wat kost zijn gelijk wil halen van Madeleine. Hij slaagt erin het volk op te zetten tegen Lodewijk en deze wordt vervolgens voor eeuwig verbannen. Tenzij hij echter binnen de drie dagen zou komen terugvliegen.

---

<sup>182</sup> Bijlage VI.

Wanneer Lodewijk tijdens de tweede dag van zijn ballingschap een meeuw redt die met zijn vleugel vastzit in het ijs brengt deze hem terug. Lodewijk, er nog steeds vast overtuigd dat hij kan vliegen, vraagt de meeuw om hem los te laten en hij valt in duizend stukjes ineen op het balkon van de koning. Het hele pinguïnvolk treurt om zijn onfortuinlijke dood en Lodewijk, de vliegende pinguïn wordt tot een soort martelaar verheven.

### *Plotstructuur*

---

*Lodewijk de koningspinguïn* is een monoloog waarbij een enkele acteur zowel optreedt als verteller dan als vertolker van alle personages in het verhaal. Acteur Dimitri Leue springt van de ene rol in de andere en vertelt intussen het verhaal. De opbouw is rechtlijnig, doch verrassend en resulteert in een climax met triest einde.

### *Thema*

---

Achterliggend thema is de verbeelding, de fantasie, maar ook evengoed de voordelen van de twijfel. De kracht van de verbeelding en het geloven in jezelf en je vrienden staan centraal. Evenals de idee dat men niet moet vrezen om vanuit dit geloof vaste, gevestigde waarden onderuit te halen. Men moet durven twifelen aan zaken die iedereen als evident beschouwd ook al sta je hierin alleen.

### *Titel*

---

De titel verwijst naar het hoofdpersoonage in het verhaal. Bij de keuze voor de naam Lodewijk werd mogelijks losjes gedacht aan de hele resem Franse koningen die hun naam met deze pinguïn gemeenschappelijk hadden.

### *Personages*

---

Op papier zijn er in totaal zeven personages, ze worden in wezen echter vertolkt door een acteur. In eerste instantie is er Lodewijk, de pinguïn waar het allemaal om draait:

*“Lodewijk was een waggelaar, een twijfelaar, een niet-weten-wat-doeneraar. ‘Links of rechts, links of rechts, links of rechts’, zo ging hij bijna altijd rechtdoor. ‘Ja of nee, ja of nee, ja of nee’, zo zei hij altijd misschien.*

(Leue, 1)

Lodewijk heeft zijn volgelingen, waaronder de jonge pinguïn Madeleine. Hij heeft echter ook zijn tegenstanders, zij staan onder leiding van de oude Filemon. Dan is er nog het verliefde bruidspaar Kobe en Marie, Marcel Vantgat een pinguïncrimineel. De lichtelijk door het getal drie geobsedeerde Koning Frederik de derde, zijn raadgever met spraakgebrek Gejaid en de meeuw die Lodewijk weer thuisbrengt. Ook het volk krijgt een stem, deze wordt meestal vertegenwoordigt door de muzikanten op de scène.

Doorheen de voorstelling zijn er liederen waarin sommige van de personages zich voorstellen. De algemene tendens is echter dat er voor geen enkele van hen, met Lodewijk als uitzondering dan, een karakterschets wordt gegeven. Leue geeft hoogstens enkele adjectieven aan die passen bij het personage in kwestie. Zo is Filemon oud, wijs maar ook conservatief en huichelend, de koning een ietwat maffe verschijning, Gejaid een vasthoudende "adviseur".

### *Tijd en ruimte*

---

Het verhaal speelt zich af in een mensmaatschappij naar pinguïnsnormen. Het is een samenleving als de onze: met een koning, een nationale sport (buikglijden), mensen die van elkaar houden en trouwen, volksoptanden, fantasten en criminelen.

### *Moraal*

---

Durf denken! Durf dromen! Durf twijfelen! Durf geloven! Dit vertelt de meervoudige moraal van het verhaal. Lodewijk doet dit alles, en ook al moet hij dit in principe met zijn leven bekopen hij gaat wel de eeuwigheid in als de pinguïn die vloog voor zijn volk. Het in vraagstellen van bepaalde gevestigde waarden wordt in zekere zin voorgesteld als iets positiefs, de voorstelling lijkt dit dan ook te willen stimuleren bij zijn jonge kijkers. Bovendien wordt er een zeer open invulling van anders-zijn geponeerd. Zo blijkt althans uit de volgende opmerking van Koning Frederik de derde:

*“ ‘Wat nu gedaan, wat nu gedaan, wat nu gedaan’ begon de koning.  
‘Het volk wil iets zoveel is duidelijk. Maar ik weet niet of ik wel iets wil.  
Ik vind die Lodewijk best wel een leuke pinguïn. Een beetje vreemd dat wel.  
Maar leuk. En vreemd. En leuk. Maar vreemd’ ‘Vjeemd? Zeej zekej, majesteit.  
Zeg gejust gek.’ ‘Gek, nee ik vind hem niet gek, hij is anders dan de anderen  
maar daarom is hij nog niet gek.’ ”*

(Leue, 10)

Uit deze uitspraak blijkt dat een zekere vorm van anders zijn wordt aanvaard. Vanuit de idee dat iedereen net dat tikkeltje anders is, net dat beetje afwijkt van de normaliteit. Frederik de derde, die met zijn ongewone fascinatie voor het getal drie ook onder deze noemer behoort lijkt dit te vatten. Ondermeer door deze opmerking en de gehele thematiek legt de voorstelling de nadruk op diversiteit als een verrijking in plaats van een afwijking die moet worden genormaliseerd.

### *Taal*

---

De aangewende taal kan als typisch Leueiaans worden omschreven. De vele woordspelletjes met alliteraties en dubbelzinnigheden keren ook in deze productie terug. Dit niet het minste in de liederen waarmee de voorstelling doorspekt is.

### *Intertekstuele invloeden*

---

Het verhaal van Lodewijk is duidelijk geïnspireerd op het leven van Jezus. Net als hem heeft ook Lodewijk zijn volgelingen en tegenstanders. Daarenboven sterft ook Lodewijk voor zijn geloof en wordt hij verheven tot herrezen martelaar. Naast overeenkomsten op algemeen vlak zijn er ook eerder subtiele verwijzingen naar deze Bijbelse historie. Frederik de derde treedt op als een soort van Pontius Pilatus en Marcel Vantgat is de Barabas die het volk genade schenkt. Madeleine is Lodewijks trouwe apostel, zij zal zijn boodschap verder verkondigen.

*“ ‘Nee, zo mogen we niet denken!’ Riep Madeleine ‘Zo mogen we echt niet denken. Zo zou hij ook niet denken. Lodewijk zou zeggen dat hij leeft. Hij zou zeggen: ben ik dood? Misschien wel ja. Maar misschien ook niet. Ik leef? Toch? Ja ik leef. Ja, Lodewijk je leeft. Je leeft! Hij leeft! Hij leeft!’ En iedereen riep het mee: ‘Ja, hij leeft!’ “*

(Leue, 15)

## **3.2 b. Analyse van de opvoeringstekst**

---

### *Scenografie*

---

Het decorontwerp werd erg sober gehouden, het bestaat enkel uit witte blokken die de ijsvlakte vormen.

Bij het begin van de voorstelling is deze witte vlakke uit een stuk gebouwd. Tijdens het verder verloop van het verhaal worden – terwijl Leue op het voorplan speelt – deze echter als verschillende stukken ijsschotsen door elkaar gelegd. Het decor op zich heeft een steriele uitstraling maar door de juiste combinatie van schemerdonker en afwisselende belichting wordt de illusie van een mistige, kille ijsvlakte gecreëerd.

### *Kostuum*

---

Refererende aan de specifieke fysionomie van de pinguïn en het zwart-witte patroon van zijn huid, draagt Leue een pitteleer of rokkostuum met gele kap en zilveren flappen. Op zijn hemd werd een gele pinguïnskraag geschilderd en op zijn hoofd staat een zwarte badmuts. De muzikanten dragen een gelijkaardig kostuum.

### *Acteerstijl: Fysionomie, gestiek, mimiek, geluid en proxemiek*

---

Afhankelijk van het personage dat Leue mimeert neemt hij een andere rol met bijhorende fysionomie, gestiek, mimiek en stemintonatie aan. Elke rol kan omschreven worden als een typetje waarin de karakterkenmerken van de verschillende personages zich weerspiegelen. Filemon loopt gebukt, geeft een verkrampde indruk en spreekt met zijn mondhoeken omlaag in een zeurende, nasale stem. De impersonatie van Koning Frederik de derde gaat gepaard met een hoogstatige houding, een typische handgestiek en het praten met ‘pruimmondje’. Gejagd kan men, naast zijn spraakgebrek, herkennen aan de onderdanige houding. Ook Lodewijks twijfelende karakter zet zich door in zijn gestiek en mimiek.

### *Muziek*

---

De muziek speelt een dermate grote rol binnen de voorstelling dat ze kan worden beschouwd als een extra personage. Naast de vele liedjes die tussenin worden gebracht ondersteunt de muziek ook de intonatie van woorden of creëert het een specifieke sfeer. Bij het verhaal over de trouwerij van Kobe en Marie bijvoorbeeld wordt de hele evolutie van het feest uitgebeeld via de muziek. Men vangt aan met het ‘gepingel’ van de bevroren gelukstranen om dan over te schakelen op de feestmuziek en vervolgens abrupt te stoppen wanneer blijkt dat de visvoorraad geplunderd werd. Leue verwijst naar dit binnen de voorstelling terugkerende principe als de “muzikale beelden”<sup>183</sup>

---

<sup>183</sup> Lesmateriaal van de *Lodewijk de koningspinguin.*, p. 2. Bron: <http://www.hetpaleis.be/voorstelling.php?id=216>

### 3.2 c. Bevindingen inzake het dierpersonageconstruct en kindbeeld

*“Ik wou een voorstelling maken over twijfelen en al twijfelend kwam ik bij een pinguïn terecht. Want de pinguïn heeft zoets van ‘ik weet precies niet wat doen, waggel waggel waggel’. En zoals een pinguïn fysiek waggelt, dus lichamelijk waggelt wou ik een verhaal maken over geestelijk waggelen, over twijfelen. “*  
*(Leue)<sup>184</sup>*

Op zoek naar een manier om een abstract begrip als twijfelen vorm te geven komt Dimitri Leue terecht bij de pinguïn. In plaats van te vertrekken vanuit de menselijke kenmerken die men meestal lijkt terug te vinden in het fysieke gedrag van dieren doet hij dus het omgekeerde. Hij definieert een typisch menselijke gedraging in dierlijke termen. Hiermee sluit hij zich in wezen aan bij de traditie van spreekwoordelijke uitdrukkingen zoals ‘ijsberen’ of ‘de beest uithangen.’ In deze spreekwoorden kent men de mens dierlijke karakteristieken toe.

De reden waarom Leue voor deze voorstelling opteert om met pinguïns te werken heeft te maken met de aanwezigheid van een specifieke thematiek, het twijfelen. Twijfel is immers een zeer abstract begrip, het is een vorm van psychologische menselijk gedrag waar zeer moeilijk een eenduidige uitleg bij kan worden geformuleerd. De ambitie om een abstract gegeven zoals twijfel theateraal te verwoorden kadert in visie op het kind dat in staat is om quasi alle onderwerpen te vatten. Men behandelt thematieken waarvan vroeger, en nu soms nog steeds, werd gedacht dat ze niet konden begrepen worden door kinderen. Theatermakers beseffen echter wel dat ze om hun jeugdig publiek bij de kraag te kunnen vatten deze thema’s moeten optillen tot een bepaald kindvriendelijk niveau. En dat is nu juist de reden waarom Leue zijn verhaal laat vertolken door pinguïns in plaats van mensen. Het fysieke gedrag van de waggelende Lodewijk zorgt er in eerste instantie voor dat een voorheen ontastbaar, onbevattelijk concept wordt vertaald in een zichtbare handeling. Daarenboven leent een dierpersonage zich, zoals werd vermeld in hoofdstuk een, uitstekend tot het overbrengen van de andere moeilijke thema’s waarmee de voorstelling is doorspekt.

---

<sup>184</sup> Dimitri Leue’s antwoord op de vraag “Waarom over pinguïns een toneel schrijven?”, Transcriptie van een interview met Dimitri Leue naar aanleiding van het ‘Pepernootfestival’, 2008.

Bron: [http://www.youtube.com/watch?v=tFms\\_JvukKs](http://www.youtube.com/watch?v=tFms_JvukKs).



De voorstelling verkondigt ook een boodschap waarbij de mondigheid van het kind centraal staat. De minimaatschappij die wordt voorgesteld heeft zoals de menselijke samenleving zijn bestaande machtstructuren en gevestigde waarden die niet in vraag worden gesteld. Lodewijks stelt, door te beweren dat hij kan vliegen, eigenlijk iets in vraag dat alle anderen als vanzelfsprekend beschouwen. Zijn kritisch denken wordt dan ook beloond met het martelaarschap en het lijkt alsof Leue ook zijn toeschouwers wil aanzetten tot dit denken. Bovendien is er duidelijk sprake van een generatieconflict. Er woedt immers een strijd tussen de oude, conservatieve en Madeleine, de jonge pinguïn die zich overtuigd achter Lodewijks ideeën schaart. Het lied van Filemon getuigt van zijn koppige houding, hij weigert als gerespecteerd man te wijken:

*“ 'Ik ben een man ik ben oud  
Ik ben een oude man  
Ik ben een oude, wijze man en ik zit fout  
Zij is een vrouw, zij is jong  
Ze heeft helemaal gelijk, ik krijg het benauwd  
(...)  
Iedereen respecteert mij, iedereen kent mijn naam.  
Ik ben Filemon de pinguïn en ik ben de baas.  
Ik laat mij niet bestelen, niemand pakt mijn faam.  
Niemand laat ik mij bevelen, ik blijf op mijn plaats.’ “*  
(Leue, 13)

Tot slot tracht Leue met deze voorstelling zijn jeugdige publiek, in deze postmoderne tijden waarin de grote verhalen verdwenen zijn, een nieuw soort zingeving mee te geven. Niet inspireert hij zich hiervoor op het Bijbelse verhaal van Jezus: *“Geloof, hoop en liefde zijn drie pijlers van het katholicisme maar ook van vele andere godsdiensten. Ik vind die begrippen nog steeds een goed basis voor het leven: geloven in uzelf of in uw medemens, hopen dat het beter wordt en weten dat de liefde schoon is. Toch krijgen sommige mensen een wat klef gevoel bij deze woorden. Ik zou die woorden opnieuw willen definiëren door het niet over geloof, hoop en liefde te hebben maar over twijfel, droom en leven.”* (Leue, 2)<sup>185</sup>

---

<sup>185</sup> Lesmateriaal van de *Lodewijk de koningspinguïn*, p.2. Bron: <http://www.hetpaleis.be/voorstelling.php?id=216>.

# Besluit

Deze masterproef heeft gepoogd de geschiedenis van bijna een hele eeuw jeugdtheater te schetsen om zo te onderzoeken op welke manier de constructie van het dierpersonage verbonden is met de steeds veranderende opvattingen over het kindbeeld en de theatrale aanpak an sich. Uit het onderzoek van de verschillende deelperiodes werd duidelijk dat de dierpersonages op vaak zeer expliciete manier het heersende kindbeeld portretteerden en dat zij op sommige momenten zelfs om die reden werden ingeschakeld.

Het kind- en dierbeeld binnen de evolutie van het Antwerpse jeugdtheater heeft zich dus op een gelijklopende manier ontwikkeld. Met de ontvoogding van het kind kwam ook de ontgrenzing van het dierpersonage. Over de jaren heen is er immers een duidelijke (r)evolutie merkbaar in de manier waarin het dierpersonage zowel op inhoudelijk als theatraal vlak worden benaderd. De huppelende konijntjes en jolige geitjes maakten in de jaren zeventig plaats voor de brullende leeuwen en de jeukende vlooiën die het jeugdtheater tot een plaats maakten van revolutie. Vandaag is er echter de postmoderne pinguïn, die twijfelt, die niet zeker is van de idealen zoals ze door zijn mededieren werden opgeworpen. Eens benieuwd welke diersoorten we zo nog mogen verwachten...

Voor deze thesis heb ik me volledig ondergedompeld in de theatrale sfeer van weleer en elk moment ervan was er een van verwondering. Elke foto die bekeken werd, elk tekst die gelezen werd bracht een theatrale kriebel met zich mee. Het is onvoorstelbaar fascinerend hoe de theater en de visie op het kind in nog geen zestig jaar dermate geëvolueerd is. Het is dan ook bijna absurd om stil te staan bij de evolutie die ons de komende jaren te wachten staat. Het maken van deze thesis heeft me doen beseffen dat de geschiedenis een ideale bril is om het theater van vandaag te begrijpen.

# Bibliografie

## Boekwerken

ALLEGAERT, Patrick, *Op lawaai: jongeren en cultuur*, Leuven, Acco, 1989.

ALLEGAERT, Patrick, *Klein verzet: opstellen over kindertheater*, Brussel, Theaterpublikaties, 1989.

ALLEGAERT, Patrick, LAMBRECHTS, An-Marie, VAN ROMPAEY, Theo, e.a., *Klein geschut: opstellen over kindertheater*, Brussel, Vlaams Theater Instituut, 1992.

ALLEGAERT, Patrick, PEETERS, Frank, VAN SCHOOR, Jaak, *De speler en de strop: tweehonderd jaar theater in Gent*, Gent, Snoeck, 2005.

BROUWERS, Toon, *Van Zonnebloem tot Jeugdtheater. Jeugdtoneel te Antwerpen 1940 – 1945*, Antwerpen, HIDK, 1995.

CHEVALIER, Els, *Teater Stekelbees/Oud huis stekelbees: Profiel van een volwassen kindertheater*, s.l.n.d, 1990.

COILLIE VAN, Jan, *Leesbeesten en boekenfeesten: hoe werken (met) kinder- en jeugdboeken*, Leuven, Davidsfonds/Infodok, 1999.

CUNNINGHAM, H., *Het kind in het Westen: vijf eeuwen geschiedenis*, Amsterdam, Van Gennepe, 1997.

EECKHAUT, Lieve, DE PAEPE, Johan, *Op het puntje van je stoel: 50 jaar koninklijk jeugdtheater*, Antwerpen, Uitgeverij KJT, 1993.

DASBERG, Lea, *Grootbrengen door kleinhouden als historisch verschijnsel*, Amsterdam, Boom, 1994 (1975).

DEPAEPE, Marc, *De pedagogisering achterna: Aanzet tot een genealogie van de pedagogische mentaliteit in de voorbije 250 jaar*, Leuven, Acco, 1999 (1998).

GIJSEN, Marnix, *Het dier en wij*, Brussel, Manteau, 1968.

HEMRICA, J.C., *Kind-zijn tussen opvoeding en recht: een grondslagenonderzoek naar kindbeelden in discussies op het grensvlak van opvoeding en recht*, s.l., s.n., 2004.

KWANTEN, Koen, *Kunst- of vliegwerk: kinder- en jeugdtheater in culturele centra*, Brussel: [FeVeCC](#), 1992.

NOTEBAERT, Trui, *Het mondige kind verbeeld: een exploratieve analyse van kindbeelden in het hedendaagse jeugdtheater*, Gent, s.n., 2006.

MAES, Katrien, *HETPALEIS: Theaterhuis voor kinderen, jongeren en kunstenaars, tevredenheidsonderzoek bij het kleuter- en basisonderwijs binnen het stadsgewest Antwerpen*, 2008.

PANKEN, Ton, *Een geschiedenis van het jeugdtheater: de ontwikkeling van het kindbeeld in het jeugdtheater: een historisch – sociologische studie*, Amsterdam, Boom, 1998.

TINDEMANS, Klaas, VOGELAERE, Veerle, *Blijf staan, ik neem een foto - Een portret van 10 jaar Bronks*, Sint-Joost-ten-Node, BRONKS, 2002.

VAN DEN DRIES, Luk, *Omtrent de opvoering: Heiner Müller en drie decennia theater in Vlaanderen*, Gent, Koninklijke academie voor Nederlandse Taal en Letterkunde, 2001.

VAN STEENBERGHE, Els, *Groot toneel: teksten over jeugdtheater*, Antwerpen, Bebuquin, 2003.

WIELEMANS, Willy, *Ingewikkelde ontwikkeling: Opvoeding en onderwijs in relatie tot maatschappij en cultuur*, Leuven, Acco, 2000.

## Artikels

ALLEGAERT, Patrick, “De ernst van onernst”, in: *Klein geschut: opstellen over kindertheater*, Brussel, Vlaams Theater Instituut, 1990.

AUWERA, Fernand, “De Golf, een gebeurtenis op de scène en in de zaal”, in: *Makisien*, maart 1989.

ANTHONISSEN, Peter, “De kinder- en jongerenpodiumkunsten in Vlaanderen anno 2009: Een divers gebied, met hier en daar nog braakland” in: *POP-UP: De plek van kinderen en jongeren in een dynamisch podiumlandschap*, Brussel, Vlaams Theater Instituut vzw, 2009.

BOER, Christien, "Is dit voor kinderen? Jeugdtheater in Vlaanderen en Nederland" in *Ons Erfdeel*, jg. 40, maart-april, nr 2, 1997.

DEKKER, Rudolf, "Kinderen in het verleden: Continuïteit en verandering", in: *Kinderen van alle tijden: Kindercultuur in de Nederlanden vanaf de middeleeuwen tot heden*, Zwolle, Waanders uitgevers, 1997.

ERENSTEIN, Rob, ABBENHUIS, Iedje, LAEVEN, Erik, *Jeugdtheater geen kinderspel*, Amsterdam, International Theatre Bookshop, 1983.

HILLAERT, Wouter, "Woord vooraf", in: *Documenta, Toneelstof 1- Route 66*, XXV, 2, 2007.

OVERVELT VAN, Arlette, "Makers aan het woord", in: *POP-UP: De plek van kinderen en jongeren in een dynamisch podiumlandschap*, Brussel, Vlaams Theater Instituut vzw, 2009, p.86.

PAAUWE, Hanneke, "Makers aan het woord", in: *POP-UP: De plek van kinderen en jongeren in een dynamisch podiumlandschap*, Brussel, Vlaams Theater Instituut vzw, 2009.

TINDEMANS Carlo, "Voetlicht: Het Jeugdtheater" in *De Standaard*, 12/08/1967.

TINDEMANS, Carlo, "Theater voor de jeugd: Een raam met uitzicht", in: *Klein verzet: Opstellen over kindertheater*, Theaterpublicaties VZW, 1989.

THIELEMANS, Johan & HILLAERT, Wouter, "Inleiding: Op zoek naar vernieuwing", in: *Documenta : Toneelstof – Route 66*, Jg XXV, nr 2, 2007.

THIELEMANS, Johan, "Schouwburgen in bloei en verval", in: *Documenta : Toneelstof – Route 66*, Jg XXV, nr 2, 2007.

STEENBERGHE VAN, Els, "Het Vlaamse jeugdtheaterlandschap: een portret", in: *Neerslag van het college 'Dramaturgie', Kunstwetenschappen optie theater*, academiejaar 2007-2008.

STEENBERGHE VAN, Els, "Schizofrene Seventies: Jeugdtheater twijfelt tussen vraag en antwoord in: *Documenta, Toneelstof II- Sympathy for the seventies*, XXVI, 3, 2008.

WILLEMSSEN, Annemarieke, "Overal afblijven", in: *Kinderen van alle tijden: Kindercultuur in de Nederlanden vanaf de middeleeuwen tot heden*, Zwolle, Waanders uitgevers, 1997.

## Internet-bronnen

[www.vti.be/node/8320](http://www.vti.be/node/8320).

<http://www.gva.be>

<http://www.hetpaleis.be/detuin.php>

<http://www.hetpaleis.be/verslagen.php>

<http://www.hetpaleis.be/voorstelling.php?id=216>

[http://www.youtube.com/watch?v=tFms\\_JvukKs](http://www.youtube.com/watch?v=tFms_JvukKs).

<http://www.hetpaleis.be/articles.php?id=10>

