

## VEERTIG JAAR ARCA

Herman BALTHAZAR

*Noot van de redactie* : Ter gelegenheid van de viering van "40 jaar Arca-theater" had op 9 juni 1990 in de Arca-schouwburg te Gent een academische zitting plaats, waar o.m. het woord gevoerd werd door Prof. Dr. Herman Balthazar, gouverneur van de Provincie Oost-Vlaanderen. In zijn redevoering trachtte hij Arca te situeren in de zeer brede context van de Europese avant-garde. Zijn betoog overschreed aldus in ruime mate de concrete aanleiding en verschaftte ook inzicht in de ontwikkeling van het moderne westerse theater. Daarom is de redactie blij deze tekst aan de lezers van DOCUMENTA te kunnen aanbieden.

Wanneer op 11 mei 1950 in het Parijse Théâtre des Noctambules het doek was gerezen sloeg een Engelse klok 17 keren. Na een bewuste stilte zei toen Mrs Smith : "Zie zo, het is negen uur. Wij hebben soep gedronken. We hebben fish and chips gegeten en Engelse salade. De kinderen hebben Engels water gedronken. We hebben goed gegeten deze avond. Dat is omdat wij in de buitenwijken van Londen wonen en omdat onze naam Smith is". Zo begon *De kale Zangeres* van Eugène Ionesco en men kan het als de meest bekende mijlpaal zien van de avant-gardebeweging, die het Westeuropese theater de daaropvolgende jaren in beweging en discussie bracht. Het was een merkwaardige beweging van een naoorlogse tijd, die een te korte euforie had beleefd in de bevrijding uit oorlog en fascisme. De diepe onrust of onwennigheid, die de kunstwereld tegenover onze beschaving aanvoelde was al vroeger gevestigd en weinig jaren na de oorlog wist men dat de hoop op een sterker gevulde zingeving in de maatschappelijke structuren van een herstelde democratie niet zo evident was. Wat Albert Camus in 1942 in *Le Mythe de Sisyphe* had geschreven over het absurde en de absurde mens bleef de intellectuele avant-garde nog sterker bekliven. Het absurde van Camus is iets anders dan het zinloze. Het absurde is de attitude, die ontstaat wanneer de mens met pijn vaststelt dat de wereld hem teleurstelt, maar dat hij daarom niet moet vluchten voor of zeuren over die teleurstelling. Camus heeft het over Sisyphus, maar niet in de traditionele zin van de door God gestrafte mens. U kent de mythe. Sisyphus, de bouwer van Corinthe, wordt ons afgetekend als een overmoedige schurk, die de oppergod Zeus had verraden en zelfs Thanatos, de dood, met enig succes had pogen te verschalken. De goden konden hem echter pakken en hij kreeg in de onderwereld een vreselijke straf. Hij moest een rotsblok de heuvel oprollen, maar net voor de top rolde de rots weer naar beneden en Sisyphus kon de karwei herbeginnen, altijd maar opnieuw. Camus erkende dat de opdracht zwaar was, maar toch : "Il faut imaginer Sisyphe heureux". In grote luciditeit, in misprijzen voor de goden en passie voor het leven blijft Sisyphus aan het werk. Geen domme hoop meer, geen sussend en prekend geloof, geen hoempa en geen kitsch, maar ook geen

zelfmoord. Het klinkt absurd dus : zonder hoop en toch niet wanhopen; zonder boodschap en toch revolterend en schreeuwend om meer rechtvaardigheid; weten dat woorden niets zeggen en toch niet zwijgen.

Dat was het wat ons ook in de stukken van Ionesco, Beckett, Genet, Pinter, Albee... zo verschrikkelijk aansprak. Daarom werden zij onze geliefkoosde auteurs van de avant-garde in de jaren '50, begin jaren '60.

In deze avant-garde vinden we ook het jubilerende Arcatheater terug, eerst in zijn embryonale gestalte van Toneelstudio '50, dan in dat onvergetelijk kelderke in de Hoogpoort, onder dat smoezige café. Kelder en café, die mij toch zo veel mooier lijken dat de Novotel-pronk, die er thans overheen is gebouwd. Het is, ik kan het niet helpen, mijn eerste nostalgische kreet of zucht. Hij is aangewakkerd door de belangstelling en de ontroering waarmee ik geluisterd heb naar het getuigenverhaal van Dré Poppe en zijn opvolgers. Het was immers ook een stuk van mijn "vécu" waar ik naar geluisterd heb. Ik herinner het mij nog zo verschrikkelijk goed. Ik zat in de poësisklas van het atheneum naast de stadsbibliotheek aan de Ottogracht wanneer ik er de "gespeelde lezing" van *Christoffel Marlowe* door Achilles Mussche bijwoonde. Toen, en ook het jaar daarop, wanneer ik in de Arcakelder voor het eerst kwam kijken naar *De Strop* van Patrick Hamilton, wist ik, voelde ik dat ik deelgenoot was van een kwalitatieve sprong in het Gentse cultuurleven. Het is hier vandaag al verteld, maar ik wil nogmaals sterk de nadruk leggen op de betekenis van deze sprong. Een eerste betekenis was theaterstructureel : na 1945 kende Gent geen eigen professioneel toneelgezelschap meer. Er was nog het Conservatorium en er was nog de Toneelschool, maar de talentvolle jongeren, die er de stiel kwamen leren vonden in Gent geen uitweg. De enkele zeer belangrijke liefhebbersgezelschappen konden die lacune zeker niet opvullen. In een studie over het Multatulitheater die ik in 1974 schreef naar aanleiding van het eeuwfeest van de Multatulikring ben ik uitvoerig op dat fenomeen ingegaan. Circa 1955 had de Multa een 700 vaste abonnementen : publiek genoeg om met vijf produkties per seizoen de K.N.S. te beschouwen als hun schouwburg en dus helemaal niet te treuren omdat de Antwerpenaars daar elke zondagavond een beetje routinetoneel kwamen spelen. De Multa had daarenboven zijn eigen min of meer experimentele scène in de Vooruit waar men van 1953 af theater "en rond" speelde en er was het eigen tijdschrift "Podium" en er waren de reisvoorstellingen : in die kringen stond men dus een beetje koel en afstandelijk tegenover de nieuwe experimenten op zolders en in kelders.

Inderdaad, meer afgesloten van het grote publiek was het nochtans op of in deze zolders en kelders dat jongeren op het professionele vlak kansen kregen om de lat hoger te leggen en om, zowel qua spel- en regieniveau als qua repertoire, uit het culturele isolement te treden. Het was precies daar dat er ook in het theaterleven signalen kwamen dat Vlaanderen uit een zeer manifeste culturele achterstand en geestelijke bekrompenheid begon te groeien.

Voor Gent werd Toneelstudio '50 dus de eerste, bewuste en permanente aansluiting bij de culturele avant-garde, die in de grote Westeuropese en Amerikaanse steden sinds 1945 aan het werk was. De betekenis hiervan mag niet onderschat worden en een ruimer intellectueel publiek dan men toen wou toegeven, heeft die betekenis aangevoeld en er respons aan gegeven. Ik kan anders het grote succes niet verklaren wanneer bij voorbeeld op 29 oktober 1957 ook in het Gentse Arcatheater Ionesco's *De kale Zangeres* in een regie van Dré Poppe een daverende première beleefde (samen trouwens met een andere éénakter van Ionesco, *De Les*, in een regie van Raf Reymen). Het was toen al zeker : Gent had zijn eigen avant-gardetheater met een aangroeiend publiek en een aangroeiende groep goede acteurs en regisseurs.

Voor Vlaanderen was dit type van avant-gardetheater, in Gent, Antwerpen en Brussel, zelfs een echte primeur, zeker op het inhoudelijke vlak. Ik zou in dit verband graag wat dieper willen ingaan op het fenomeen avant-garde-theater. Het kan ook nuttig zijn voor een reflectie op de plaats van het Arcatheater toen en nu. Ik wil hierbij uitgaan van een prachtig artikel van James Leverett, dat in het aprilnummer van *American Theatre* verscheen onder de titel "Avant and after".

Leverett schreef zijn bedenkingen vanuit de vraag welke avant-garde ons theater zou kenmerken in dit fin-de-siècle waarvan we toch moeten aannemen of sterk vermoeden dat 1989 een breuklijn zal vormen : Tien-an-Men in China, de onthutsende gebeurtenissen in Rusland en Oost-Europa en zo veel meer nog. Leverett begon zijn vraagstelling op 22 december 1989 : Ceausescu viel in Roemenië, V.S.-troepen vielen binnen in Panama en schakelden Noriega uit, Samuel Beckett overleed. De dood van Beckett : einde wellicht van een groot hoofdstuk in de theatergeschiedenis, die een eigenzinnig maar toch integraal deel is van de ganse maatschappelijke geschiedenis. De dood van Beckett : einde wellicht van de derde of vierde avant-garde golf in de westerse theatergeschiedenis.

Wat wij modern theater noemen is als deel van een soort artistieke vloedgolf begonnen in de jaren 1880 wanneer Herman Gorter dichtte over een nieuwe lente en een nieuw geluid. Wat de theatrale avant-garde in deze jaren wou was sterk vergelijkbaar met alles wat de daaropvolgende avant-garde golven voor de ogen stond : men wou iets echters, iets diepzinnigers dan de pseudo-zekerheden van het traditioneel en commercieel bourgeois-theater. De aanval op die pseudo-zekerheden voerde de avant-garde van de tachtigers met de middelen, die al hun opvolgers op hun manier opnieuw hebben aangewend. Het was een aanval op de fundamenten waarmee traditioneel theater gemaakt werd : de fundamenten van tijd, ruimte, actie, karakters, taal, betekenis en waarden. Die eerste golf in de jaren 1880 en eindigend in die onverwacht lange oorlogskatastrofe van 1914-1918, begon met het publiek naar binnen in plaats van naar buiten te laten kijken. Geïnspireerd door wat ook in de poëzie en in de schilderkunst aan het

bewegen was zocht de avant-garde van de eerste golf een antwoord in het symbolisme. Het kreeg in zijn beste vertegenwoordigers zoals Ibsen en Strindberg zeer vlug een internationale aanhang en het is ook opvallend hoe gelijkend, hoe modern ze zijn gebleven in vergelijking met de verzuchtingen van de latere avant-garde golven. Wanneer onze Frans-schrijvende Gentenaar Maurice Maeterlinck in 1890 *L'Intruse* schreef dan was het een stuk zonder plot, zonder beweging; een stuk waarin gewacht werd zoals 60 jaar later door Vladimir en Estragon in Becketts *Wachten op Godot*. En wie zou in deze vergelijkingen *Ubu Roi* van Alfred Jarry kunnen vergeten. Het werd in 1896 geschreven. Vlaamse theater-avant-garde was in die eerste golf vrijwel onvindbaar. De tweede golf kwam na de vreselijke ervaring van de Eerste Wereldoorlog. Zij was harder en cynischer dan de eerste en in veel ismen — futurisme, dadaïsme, expressionisme, surrealisme — een nieuwe vormtaal aan het zoeken. Bertolt Brecht formuleerde een nieuw episch theater. Antonin Artaud zocht een surrealistisch theater waaruit provocerend alle "meesterwerken" voorgoed verbannen werden. Vlaanderen heeft toen voor de eerste keer aansluiting gezocht bij deze avant-garde met het Vlaams Volkstoneel, gesticht in 1920 door Jan Oscar De Gruyter en zijn flamingantische kompanen, die in feite met politiek vormingstheater waren begonnen. De idealen van de Vlaamse Frontbeweging kregen het in de jaren '20 echter zeer moeilijk door het verbreken van de godsvrede, door het bitsige gevecht tussen minimalisten en maximalisten of tussen de geïntegreerde burgers en de zwart geverfde activisten. In een opmerkelijk artikel van Frank Peeters in *Ons Erfdeel* (maart - april 1988) wordt er op gewezen hoe het Vlaamse Volkstoneel uitgroeide tot een Vlaamse theatermythe, waarvan de waarheid wellicht veel kleiner is dan de gecanoniseerde overlevering.

Toch vinden we daar de eerste persoonlijkheden, die op de golflengte van de tweede avant-garde zaten. Ze zijn voor mijn verhaal rond het jubilerende Arca des te belangrijker omdat we daar, met figuren zoals bijvoorbeeld Michel Van Vlaenderen, de link vinden naar de derde golf waarin ook Toneelstudio '50 — Arca geboren werd. Zoals gezegd kwam deze derde golf uit de ervaringen van de Tweede Wereldoorlog: minder manifesten en -ismen deze keer, minder burlesk cynisme, meer Amerikaanse invloed, maar vooral wantrouwen voor het woord en de betekenis dat het zou kunnen dragen. Deze derde avant-garde golf heeft Vlaanderen bereikt op een keerpunt van zijn geschiedenis. Ondanks veel weerstanden en banbliksems was voor het eerst een bredere intellectuele en cosmopolitische emancipatie aan het werk. Arca is er integraal deel en voorbeeld van. Dit mag sterk onderlijnd worden. Arca heeft in de eerste decennia van zijn werking een zeer reële bijdrage geleverd om het intellectueel wat obscurante Vlaanderen open te breken voor wat gebeurde op de scènes in Parijs, in Londen en in off- en later off-off Broadway.

Terwijl dit emancipatorische werk aan de gang was kwam in de golden sixties een nieuw fenomeen opduiken. Het was de structurerende belangstelling van de politieke wereld voor de waarde van cultuurspreiding. Nadat men een

eeuw lang onderwijs had veralgemeend in een bitter levensbeschouwelijk gevecht voor de controle over dat onderwijs, was men beter de noodzaak gaan onderscheiden om in een welvaarts- en vrijetijdsmaatschappij ook de cultuurspreiding als openbare opdracht aan te pakken. Vandaar een snelle opkomst van cultuurcentra en het opdruken van de decretentijd : Vlaanderen dat van 1970 af culturele autonomie had verworven zocht in de oude, vertrouwde paden van de politieke en levensbeschouwelijke verzuiling een inhaalbeweging om zoveel mogelijk mensen in zo veel mogelijk gemeenten en dorpen bij het cultuurleven te betrekken. Maar welk cultuurleven ? Naar het eind van de jaren '60 sprongen alle zekeringen. De oude avant-garde kreeg stormenderhand een veelkleurig en aanzwellend gezelschap dat open en bloot — ook letterlijk — de oude vormen en gedachten in het museum stopte.

Voor het theater werden het op zijn minst boeiende, maar verwarrende jaren, die we de vierde golf kunnen noemen. Nederland bijvoorbeeld beleefde de scherpe censuur in 1969 met de actie *Tomaat*, die gans het oude theaterbestel — inbegrepen de vernieuwende avant-garde van de jaren '50 — radikaal in vraag stelde. In Nederland, maar ook bij ons en overal in de westerse wereld, heeft deze contestatiegolf toch diepe sporen nagelaten. Alle basisvoorwaarden voor theater — het spel en de spelers, de plaats om te spelen, het publiek waarvoor men kon spelen — zijn in de laatste twintig jaar inderdaad zeer grondig gewijzigd geraakt. Grondig gewijzigd en onherkenbaar ook door het ineenlopen van vele lijnen. Kriskras door elkaar zou ik kunnen opnoemen : het verschijnen van steeds meer kleine theatergroepen; een veranderde wijze van produceren naar andere ruimtes en andere publieksgroepen toe met een steeds grotere invloed van de beeldende kunsten; meer en meer eigen adaptaties van oude thema's en toneelwerken, die helemaal hun statuut van te eerbiedigen partituur verloren; spreiding van dat nieuwe eigentijdse theater tot in het kleinste dorp met toneelproducties in tenten, buurthuizen, droogdokken, parkeerplaatsen, oude fabrieken of kapellen...; geprononceerd overwicht van sociaal engagementstheater dat midden de jaren '70 snel begon te verschuiven naar een sociaal-psychologisch bevrijdingstheater voor homofielen, feministen, mentaal en fysisch gehandicapten, adolescenten, drugverslaafden, enz... Een goede tien jaar gebeurde dit dereguleringsproces ook in de combatieve overtuiging dat de subsidiekraan verder open te draaien was en dat men dus vooral veel lobby-en produktiewerk moest leveren om de grootste kuip onder die kraan te kunnen stellen. Veel avant-garde gezelschappen uit de jaren '60 — ook het Arcatheater — hebben in die maalstroom voor een overleving moeten vechten, die uitdraaide op onherkenbare mutaties, op vervaging van het artistieke en maatschappelijke profiel. De troost kan zijn dat iedereen nu — van het oudste en deftigste repertoiregezelschap tot de opkomende vernieuwingssterren — deel wil zijn van die vierde en meest verwarrende avant-garde golf, die inhoudelijk ook veel minder eenduidig te definiëren is.

We stelden de vraag naar de inhoud en profilering van een vijfde avant-garde golf in een tijd dat de oude ideologische controversen van de westerse cultuur ontbonden lijken en de door wetten en reglementen vastgelegde debietregeling van de subsidiekranen vervangen lijken te worden door de maatschappelijk oncontroleerbare sponsorkranen.

Ik ga nu niet verder zoeken naar een antwoord. Ik zal alleen een aantal wensen formuleren en ze van harte meegeven aan het Arcatheater. De eerste wens is dat Arca zich blijvend bekommert over zijn positionering in ons theaterlandschap vanuit de stelling dat levend theater zich onlosmakelijk moet ontplooiën in de actualiteit en in de gemeenschap. Actualiteit en gemeenschap zijn vage woorden. Ze moeten dus een invulling krijgen. Voor wat de actualiteit betreft denk ik dat een uitgediepte analyse van de maatschappelijke en artistieke verschillen en recurrenties van de voorbije avant-garde golven zeer nuttig kan zijn, want voor de rest is het alleen nodig zinnen, hart en geest ongecomplexiseerd en ongegeneerd open te houden voor de vragen en problemen van onze tijd. Voor de invulling van het begrip gemeenschap zou ik vertrekken vanuit het drietrapskader Gent, Vlaanderen en Europa.

Eerst Gent waar het Arcatheater een zeer belangrijk bruggehoofd is geworden voor de verdere ontplooiing van de theaterkunst. Op het eerste zicht lijkt Gent in een uitmuntende situatie te verkeren want het bruist hier van vernieuwende culturele initiatieven met grote weerklank. Ook Arca verzorgt een deel van die weerklank, in de voorbije dagen zelfs tot in Moskou.

Nochtans moeten we oog hebben voor een aantal infrastructurele zwakheden. Zaalinfrastructuren bijvoorbeeld : ik hoef U niet te zeggen dat wij in Gent meer gesloten en te restaureren zalen hebben dan open zalen, aangepast voor alle professionele noden van het hoogste niveau. Geld bijvoorbeeld : op een ogenblik dat een nieuw decreet voor podiumkunsten op het getouw staat, zijn de theatersubsidies thans zo verdeeld dat Antwerpse gezelschappen 248 miljoen krijgen, andere gezelschappen buiten Gent en Antwerpen 143 miljoen en de Gentse tenslotte — inbegrepen zelfs het Zomergemse buitenbeentje van Mong Rosseel — 127,8 miljoen. Verdere commentaar zal ik daar niet over leveren.

Ten slotte wel nog een woord over Vlaanderen en Europa. In mijn laatste toespraak tot de provincieraad had ik het over "Kunstenbeleid : een hermetisch verhaal" (4 okt. 1989). Ik vertrok er van de vaststelling dat het grensoverschrijdende veel sterker is geworden dan het lokale cultuurgebeuren, dat de belangstelling van het economische leven voor de cultuur opvallend is toegenomen en dat de generatieve cultuuroverdracht sterk van karakter is veranderd.

In Vlaanderen hebben we zeer lange tijd — en daar dragen we nog steeds de merkbare sporen van — een mentale achterstand gehad op het culturele

niveau. In mijn verhaal vandaag heb ik gesteld dat de grote betekenis van Toneelstudio '50 — Arca precies het inhalen is geweest op het bredere kosmopolitische cultuurgebeuren buiten Vlaanderen. Dit blijft vandaag, sterker dan ooit, een primordiale opdracht. Ook hier moet ik geen commentaar aan toevoegen.

Ik wens U dus het allerbeste toe, U Arcatheater en U allen, die het Arcatheater thans levend maken. Het allerbeste en weet dat "Life begins at forty!"



"Fin de partie" van S. Beckett door Arca in 1960