

ZWEEP, GRAADMETER, HORDE

HET FESTIVAL ALS NIEUWE PRESENTATIEVORM

Luk VAN DEN DRIES

Het theater heeft van oudsher behoefte aan een presentatievorm die afwijkt van de dagelijksheid. Een vorm die ontsnapt aan routine en regelmaat. Festivals waarin verschillende auteurs, gezelschappen of stromingen – al dan niet in competitieverband – op één affiche verenigd worden, zijn daar een goed antwoord op. Juist in de concentratie, in de overdaad, in de opeenhoping kan het theater zijn fundamentele zijnsvorm van het exces beleven. Theater wil niet ingepast worden in het dieet van het alledaagse, maar zoekt van nature limieten op, op alle mogelijke vlakken. Het festival geeft uitzicht op een interessante tijdslimiet: het theater wordt een duur, een continuum. Zo kan het makkelijker tot ervaring stollen.

Vanaf de jaren zestig, onder invloed van een maatschappelijk klimaat dat de roes boven de rede privilegieert, komt die ervaringscategorie ook centraal te staan in het eigenlijke materiaal van theatermakers. Taligheid maakt plaats voor lichamelijke en visualiteit. Men rommelt aan de marges van de ratio om de toeschouwer onder de gordel te treffen. Het is dan ook geen toeval dat er een hausse ontstaat aan festivals waarin die nieuwe uitdrukkingsvormen gecelebreerd worden. Marginaal theater en de festivalformule hebben elkaar gevonden en sluiten voor vele jaren een intiem verbond.

Café-théâtre Nancy

18 mei 1980. Ik kom aan in Nancy voor het Festival Mondial du Théâtre. Ik installeer me in een tentje op de 'camping municipal', samen met enkele vrienden die even krap bij beurs zitten als ze goesting hebben in theater. Nancy is op dat moment een trekpleister voor al wie wil weten wat er in het hedendaags theater omgaat. Het kleine provinciestadje puilt uit van theater. Op elk terras, elk plein word je om de oren geslagen met allerlei types die je een droom willen verkopen op stelten, in vreemdsoortige kostuums, met slaginstrumenten of via gefluister in je oren. E-mail bestaat nog niet, pamfletten en posters zijn nog spotgoedkoop. Ik lever me over aan een ritme van twee, drie, vier voorstellingen per dag. Van de namiddag tot laat in de nacht word ik overvallen door toneel.

Mijn belangrijkste drive is nieuwsgierigheid: naar toneel van Brazilië, van het inuitvolkje in het Noorden, butoh uit Japan, beeldend theater uit Italië, veel dans-theater, geen Belgen. Elke voorstelling opnieuw gaat het erom het theater opnieuw uit te vinden en open te staan voor al die vreemde lichamen en uitdrukkingsvormen. Theater blijkt tot zoveel meer in staat dan tot wat ik gewend ben. Een wereld gaat open.

Tussen al die rusteloosheid van elkaar opjagende nieuwe vormen, tussen alle goede bedoelingen en een hoop kitsch en camp, openbaart zich een ankerpunt. Buiten op een tribune die is opgesteld tegenover een gebouw, gescheiden door een grote glazen wand, zie ik *Café Müller* van Pina Bausch. Muziek van Purcell, een ruimte gevuld met allerhande soorten stoelen, dansers die zich daartussen een weg banen, gehinderd door de materie, op weg naar een houten wand waar ze zich tegenaan gooien, steeds opnieuw. Bezoekers van een café waarin niet gesproken wordt, waar mensen wezenloos achterblijven om ooit, als de ochtend komt, zich weer op te rapen voor een nieuwe dag. De melancholie van de voorstelling doet me smelten als vochtig vloeipapier, mijn blik verdwijnt tussen die weerloze lichamen, ik bereik een soort nulpunt van het kijken. Ik ben er even niet meer.

Het festival van Nancy is achteraf een soort graadmeter voor mijn kijkervaring gebleken. Tussen al wat theatraal mogelijk wordt, leer ik te onderscheiden wat noodzakelijk is. De tientallen voorstellingen die ik zie, leggen een voedingsbodemp in mijn maagwand, ze vormen een reserve waarop ik kan teren. In mijn herinnering van nieuwe toeschouwer, hongerig naar eigentijds theater, is Nancy een prominent ijkpunt. Theater is nadien nooit meer hetzelfde. Ik heb de hemel en de hel gezien. En het was er waanzinnig mooi.

Carnavalsperiode

Het festival als format heeft binnen de theatergeschiedenis oude wortels. In het antieke Griekenland konden rurale rites, religieuze ceremoniën en dramatische wedstrijden van de Dionysia en Lenaia dagenlang doorgaan. Het openbare leven viel stil voor de magie van met maskers getooide figuren. Het middeleeuwse toneel met zijn tradities van jaarmarkten, optochten, toernooien en christelijke rituelen moet een nog bonter amalgaam geweest zijn. Het elizabethaanse toneel kon dan weer putten uit praalstoeten, banketdivertimenti, mirakelspelen, zwaard-dansen en maskerspelen. De hele theatergeschiedenis knoopt feesten, toneel en festivals aan elkaar. En dat is in de twintigste eeuw niet anders. Er is blijkbaar

nood aan een soort carnavalsperiode waarin het dagelijkse menu plaats maakt voor een seizoensgebonden bundeling, een opeenstapeling van heel diverse gangen die je slechts boerend en puffend van tafel doen gaan. Het festival is een uitzonderingstoestand van onderdompeling, een perfide vorm van boulemie. Je theatrale nieuwsgierigheid krijgt eventjes universele dimensies: je omgeving wordt één groot theatercontinent. Uiteraard zijn er in dat continent altijd ondiepe plassen, maar je overladen reisprogramma en het onrustige ritme waarmee je op zoek gaat naar de ware monumenten in dat landschap, zorgen voor een zeer prikkelende en stimulerende ervaring. Er is gelukkig ook één ultieme festivalfilosofie: het vet van de soep komt altijd bovendien.

De festivaleditie van Nancy in 1980 was een kantelmoment, niet alleen voor mijn eigen blikveld, maar – zo blijkt later – ook voor de theatergeschiedenis in het laatste kwart van de twintigste eeuw. Nancy toonde een staalkaart van de ver-



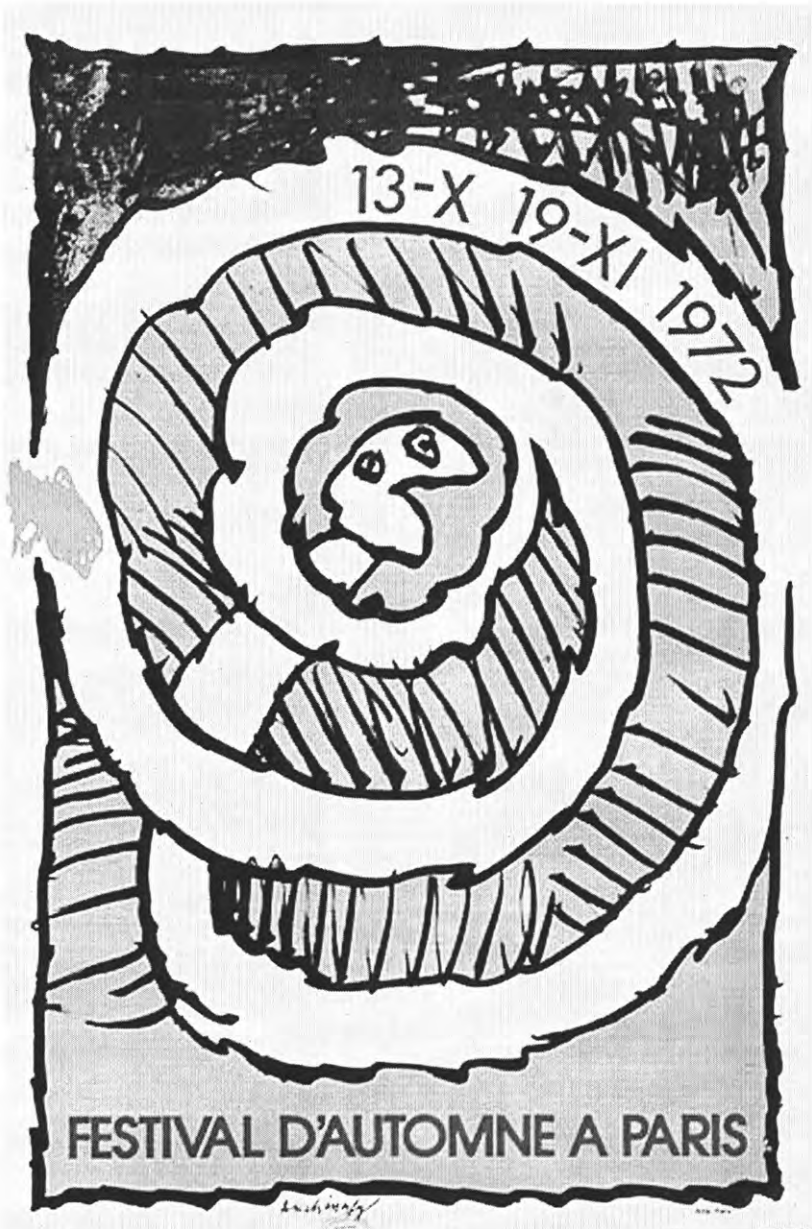
Judith Malina en Julian Beck van The Living Theatre

worvenheden van wat in die tijd marginaal, alternatief of experimenteel theater werd genoemd en vandaag veeleer als neoavant-garde geboekstaafd staat. In de vroege jaren zestig ontstond namelijk een breuk tussen toneel dat zich bleef ontwikkelen vanuit drama, en theatervormen die niet langer de tekst als epicentrum of motor van de theatrale activiteit beschouwden. De talige ruggengraat van het theater maakte plaats voor een synesthesie van expressievormen. De spreekdoctrine werd vervangen door een massage met beelden, geluiden, geuren en aanrakingen. De doorwerking van de theatrale erfenis van Antonin Artaud – in eerste instantie vooral in literaire kringen, pas later in de theaterpraktijk – en de invloed van de zeer radicale acteeropvattingen van Jerzy Grotowski zijn daarvoor zeer bepalend geweest. Maar uiteraard zou dit nooit zo'n effect gehad hebben als er niet een algemeen maatschappelijk klimaat was gegroeid waarin het lichaam een belangrijke actor was binnen een bredere bevrijdingstheologie. Allerhande taboes, patriarchale structuren en autoriteitsgedrag moesten omvergeworpen worden. Er ontstond, maatschappelijk gezien, een zeer rijke delta waarin anti-autoritaire, anarchistische bewegingen parallel liepen aan allerhande esoterische strekkingen en linkse tot uiterst linkse groeperingen. Het theater werd gebruikt om uitdrukking te geven aan het maatschappelijk onbehagen en ingezet in de zoektocht naar een andere vorm van communicatie, meer vanuit een op impuls en spontaneïteit gericht programma. En dat resulteerde in een veelheid van nieuwe vormen en andere manieren om om te gaan met acteren, ruimte, publiek.

Minder op taal gericht, was deze marge ook weinig plaatsgebonden en kon ze zich via een uitgebreid organisatienetwerk (van Mickery in Amsterdam tot La Mama in New York) bewegen door de smalle strook Europa en Amerika. Festivals werden een belangrijke hefboom om het symbolisch kapitaal van deze margemarkt op te tillen. In Nancy was Jack Lang (die later minister van Cultuur zou worden onder Mitterand) er al in 1963 bij om een festival op te zetten, aanvankelijk voor universitair theater (Claus Peymann was onder de geïnviteerden, Grotowski stond er al in 1964), vanaf 1968 omgevormd tot Festival Mondial du Théâtre. De kleine stad werd de pleisterplaats voor al wie in kort bestek wilde kennismaken met de nieuwste ontwikkelingen in het experimenteel theater: van Squat Theatre tot Bob Wilson, van Camera Obscura tot Kazuo Oono, van Bread and Puppet tot Pina Bausch, van Tadeusz Kantor tot El Teatro Campesino. Bijna iedereen van enige betekenis voor het alternatieve theater en niet al te duur, werd naar Nancy gehaald (de meest opvallende ontbrekende namen zijn ongetwijfeld The Living Theatre en The Performance Group). Jack Langs festivalformule was even doeltreffend als eenvoudig: een korte duur, een beperkt oppervlak en een grote horde artiesten van divers pluimage. Het gaf een overrompeling, een theatrale explosie in een brave burgerstad, een plotse verovering

van de anders zo rustige en statige Place Stanislas door een bont theatervolkje. Gestaaag ontwikkelde het Festival van Nancy zich tot een soort shopping centre van alternatief theater, voor zowel een breed publiek als voor programmatoren, die massaal toestroomden. Zo werd het een springplank voor een grotere afzetmarkt en een model voor andere festivals. Het langetermijneffect op de onmiddellijke theatrale omgeving was echter verwaarloosbaar: Nancy was een zomerfestival en eens de zomer voorbij, was het ook afgelopen met theater. Duurzaamheid en continuïteit stonden niet op het programma.

Dat was wel het geval in een festival dat enkele jaren later uit de grond gestampt werd. Het Festival d'Automne (Parijs, 1972) mikte op hetzelfde segment van alternatief theater, maar zette in op een veel hoger kwaliteitslabel. Met significante makers als Peter Stein, Klaus-Michaël Grüber en Giorgio Strehler trachtte het in te spelen op de opmerkelijkste ontwikkelingen in de podiumkunsten. Tegelijk stond het model voor een bredere festivalformule, met veel creatieopdrachten die het kunstenlandschap ook nieuwe impulsen konden geven. Grote namen als John Cage en Merce Cunningham kwamen in Parijs nieuw werk maken. Andere buitenlandse regisseurs of choreografen, zoals Bob Wilson, Richard Foreman en Andrei Serban, werden uitgenodigd om met een Frans gezelschap samen te werken, zodat ook het eigen Franse kunstklimaat innovatiekansen kreeg. En – niet onbelangrijk – ook de blik op het theater uit niet-westerse culturen was een belangrijke taakstelling van het Festival d'Automne. Men wilde het eigen Franse culturele panorama uitbreiden met wat er in de rest van de wereld gebeurde. Met dit programma wist het Festival d'Automne zich al snel op te werken tot een prominent gebeuren, los van de traditionele zomerfestivals. Tot op vandaag toont de affiche een indrukwekkende rij van grote namen en belangrijke producties. De creatieopdrachten verlenen het festival prestige en het werk van buitenlanders met Franse gezelschappen en productiehuzen heeft voor een diepere afdruk en langetermijnwerking gezorgd. Het Festival d'Automne liet zien hoe er meer insijpeling kon ontstaan in het lokale dagelijkse theaterleven. De toeschouwers werden uitgedaagd hun eigen referenties aan te passen en hun kwaliteitsnormen bij te stellen. Theatermakers ondervonden aan den lijve hoe het was om met nieuwe werkprocessen aan de slag te gaan. En door een bewust samenspel van theater, dans en muziekprogrammatie werd bovendien een overzicht geboden van wat er zich in de brede podiumkunsten aan belangwekkends voorded.



Affiche Festival d'Automne, Parijs, 1972. Ontwerp: Pierre Alechinsky
(archief Festival d'Automne)

Katalysator

Festivals waren in de beginjaren van deze vernieuwingsgolven een belangrijke katalysator: ze presenteerden andere theaterhorizonten met de al dan niet impliciete bedoeling het eigen theaterklimaat op te poken. Je zou er van uit kunnen gaan dat dat in het Vlaamse theater van de jaren zeventig méér dan ooit noodzakelijk was. Theater zoals dat in Nancy of op het Festival d'Automne getoond werd, bestond in Vlaanderen gewoonweg niet, op enkele schaarse experimenten na. Dat betekent niet dat het geheel afwezig was: er waren tal van programmatoeren actief die zich net in dit alternatieve circuit specialiseerden. In het Théâtre 140 en het Kunst- en Cultuurverbond in Brussel, in Proka in Gent, in De Warande in Turnhout kon men volgen wat er internationaal in dit marktsegment gemaakt werd. Onze theatergrenzen zijn immers altijd redelijk doorlaatbaar geweest, zelfs voor dit alternatieve theater. Zo organiseerde Proka in 1973 een congres over het 'marginale theater' met ronkende namen als Ellen Stuart, Eugenio Barba, Franz Marijnen, Ritsaert ten Cate en vele anderen. Alleen, de hefboom om deze vorm van theater een structureel eigen bestaan in Vlaanderen te geven, ontbrak. De intensiteit en concentratie, en niet te vergeten de enorme media-aandacht die met een festival gepaard gaan, viel dit theater niet te beurt.

Er bestond wel een Internationaal Theaterfestival in Antwerpen, gecreëerd in het kielzog van de Wereldtentoonstelling in 1958, maar de doelstellingen daarvan situeerden zich op het vlak van het repertoiretoneel, met heel grote namen als het TNP van Vilar, het Piccolo Teatro van Strehler en het Schauspielhaus Hamburg onder Gründgens. Dat in 1962 ook The Living Theatre van Julian Beck en Judith Malina naar Antwerpen werd gehaald, was eerder een aberratie binnen een programmapolitiek die zich richtte op grote namen en gevestigde tradities. In de jaren zeventig bleek dit festival op sterven na dood. Toen de vlijmscherpe kritiek op de voorlaatste editie van 1974 wees op het bestaan van het Amsterdamse Mickery, op het succes van Franz Marijnen in het buitenland, op de Internationale Nieuwe Scène die schitterde op het Holland Festival en in Avignon, werd de discrepantie duidelijk tussen een op apengapen liggend traditioneel teksttoneel en een alternatief circuit dat in Vlaanderen maar niet van de grond wilde komen.

Dialog

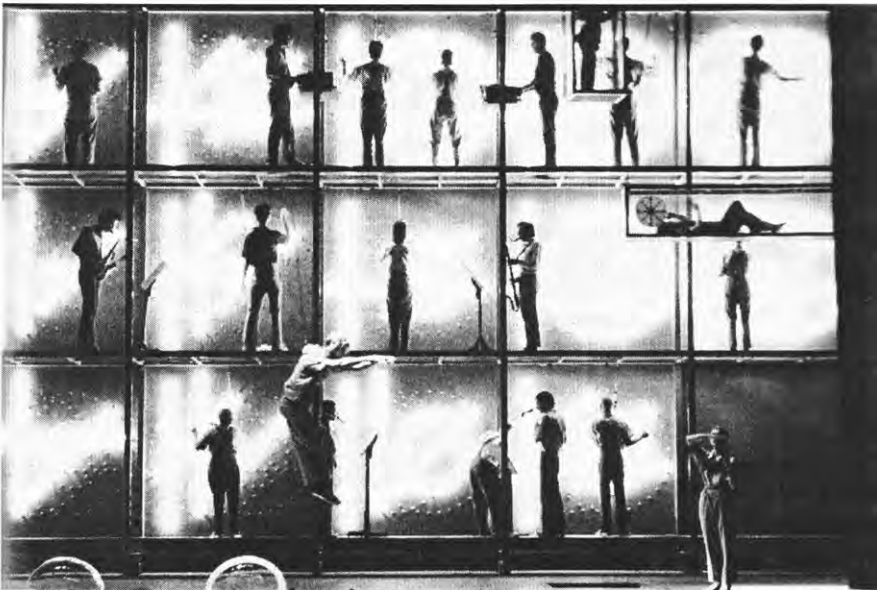
Vlakbij werd er wel gefestivald, zelfs op hoog niveau, maar Wallonië ligt zoals bekend veel verder dan Nancy, Parijs of Amsterdam. In datzelfde Expojaar '58 kreeg namelijk ook Luik zijn eigen festival: het Festival du Jeune Théâtre, dat

zich anders dan zijn Antwerpse tegenhanger wel kon doorzetten. Aanvankelijk vertoonde het vooral een combattief-Franse inslag vanuit de breed Franse gedachte (België, Frankrijk, Canada, Senegal), maar snel ging het ook op zoek naar nieuwe krachtlijnen en experiment. Richtte die interesse voor vernieuwing zich eind jaren vijftig nog volledig op het drama (met de introductie van auteurs als Ionesco, Arrabal, Beckett, Frisch, Dürrenmatt en Sartre), vanaf eind jaren zestig dong het Luikse festival mee naar de internationale avant-garde, met de presentatie van grote namen als Jerzy Grotowski (*The Constant Prince*), Ariane Mnouchkine (*La Cuisine*), The Living Theatre (*Antigone*), Eugenio Barba (*Ferai*), Bob Wilson (*Einstein on the Beach*), El Teatro Campesino (*La Carpa de los Rasquachis*), Bread and Puppet Theater (*The Cry of the People for Meat*), La Mama (*Medea*) en vele anderen. Pas op dat moment ontstond het zogenaamde Franstalige 'Jeune Théâtre', dat te gast was in Luik met groepen als Banlieu, Ensemble Théâtrale Mobile en Théâtre Laboratoire Vicinal (met Tone Brulin als gastregisseur). In het Festival du Jeune Théâtre zag je dus wel een dialoog tussen nieuwe experimenten in het eigen theaterlandschap en hetgeen zich buiten de grenzen afspeelde. Die wisselwerking is cruciaal voor een levend theaterklimaat. Luik had dan wel niet de allure van Nancy of Parijs (het ging wat ten onder aan te grote ambities: én een uitstalraam zijn voor het eigen Franstalige theatergebeuren, én doorgeefluik voor het internationale theater- en dansaanbod, én een motor voor het kinder- en jeugdtheater, én springplank voor het onbekende), toch heeft het festival veel betekend voor de impulsen in de eigen achtertuin.

In Vlaanderen was het wachten tot 1977 voor er iets gelijkaardigs ontstond: het eerste Kaaitheaterfestival. Opgericht als een typisch gelegenheidsgebeuren (in het kader van de viering van honderd jaar KVS), deed het scherp de nood voelen om het marginale theater ook in Vlaanderen een eigen, structurele plek te geven. Het Kaaitheater werd geboren. In tweejaarlijkse edities zou het een niet te onderschatten invloed uitoefenen op het theaterleven. Naast het seizoensversnipperde aanbod van internationaal theater dat aan huis kwam in onder meer Proka en Théâtre 140, bood het Kaaitheater in zijn vijf festival edities een zeer gebald uitzicht op theatrale veranderbaarheid. Het opereerde daarmee in de voetsporen van zijn voorgangers, onder meer Le Festival Mondial du Théâtre de Nancy en het Festival d'Automne in Parijs. Kleinschalig begonnen aan de Arduinkaai te Brussel, ontpopte het Kaaitheater zich snel tot een prominent festival, waarin de top van het internationale avant-garde theater figureerde. Op die manier zette het een specifiek genre in het uitstalraam. De grote media-aandacht, de geconcentreerde formule en de middelen waarmee gewerkt kon worden, creëerden een grote dynamiek rond een in Vlaanderen afwezig genre. Precies in deze lacune, in de kloof tussen wat in Vlaanderen werd gemaakt en in

dit festival en elders werd getoond, groeiden de eerste kiemen voor een drastisch veranderend theaterbesef.

Typerend voor wat in deze periode als vernieuwend theater kan gelden, is de programmering van de eerste twee festivaledities. Corporeel theater staat daarin centraal. De mime is op dat moment in Europa aan een heropleving toe en dat weerspiegelt zich in de aanwezigheid van Panem et Circenses, Théâtre de la Jacquerie en Jacques Lecoq, de grote leermeester van het genre. La Cuadra de Sevilla, met regisseur Salvador Tavora, laat met vooral incantatie en corporele dynamiek zien dat theater ook politiek kan zijn zonder talige belering. De invloed van de beeldende kunst op het theater is manifest aanwezig in producties van Robert Wilson en Perspekt. Artaudiaans geïnspireerd ritualistisch theater toont zich dan weer bij Lindsay Kemp Company, Teatr Stu en The Artaud Company. En er is een eigen productie van het Kaaithater: Hugo Roelandt, op dat moment de belangrijkste kunstenaar in Vlaanderen die zich toelegt op performance art, onderzoekt in de *Kaaithaterperformance* het uithoudingsvermogen van de mens in een situatie waarin zuurstof langzaam verandert in koolstof. Het Kaaithater demonstreerde dus in het begin van zijn bestaan vooral hoe lichaam en beeld in het theater de centrale plaats van repertoire en taal hadden overgenomen.



Einstein on the Beach, Bob Wilson, 1976

Dat gebeurde op heel diverse manieren en getuigde van de enorme heterogeniteit die op dat moment in het vernieuwende theater aan de orde was. Maar precies op dat kruispunt van lichaam en beeld zou zich later ook de exploratie van een beperkt aantal theatermakers in Vlaanderen situeren. Jan Fabre en Jan Lauwers gaven vanaf de jaren tachtig compleet nieuwe impulsen aan dit specifieke segment van theateronderzoek.

Toch wilde het Kaaitheater niet alleen het visuele en fysieke theater een eigen horizon bieden. Het dynamiseerde ook andere theaterterreinen. Met zorgvuldig uitgekozen buitenlandse makers als Jürgen Gosch, Gerardjan Rijnders en – opnieuw – Franz Marijnen werd gedemonstreerd hoe ook repertoiretheater eigentijds kon zijn. Nog belangrijker was ongetwijfeld de introductie van hedendaagse dansiconen. Vanaf 1981 werd op de affiche steeds meer ruimte gereserveerd voor allerhande dansvormen: het improvisatorisch-energetische werk van Min Tanaka, het danstheater van Reinhild Hoffmann, de epische dansvorm van Jean-Claude Gallota, het ritueel-erotische dansen van Marie Chouinard, de punkdans van Michael Clark en het autobiografische werk van Steve Paxton. Wel had het Kaaitheater zijn lessen geleerd van andere festivals en begrepen dat effect en doorwerking van een festival recht evenredig zijn met de scharnierfunctie die het inneemt ten aanzien van de eigen theaterbiotoop. In dat kader vormden de eigen producties van het Kaaitheater, zoals onder meer *Maria Magdalena* met Jan Decorte (1981) en *Rosas danst Rosas* van Anne Teresa De Keersmaeker (1983), de échte doorbraak van de neo-avant-garde in Vlaanderen. Vanaf dat ogenblik ging alles aan het schuiven en begon de boom van het Vlaamse theater die we vandaag nog steeds kennen.

Kentering

Op het eind van de jaren zeventig heerst er dus een enorme spanning tussen de explosie van allerlei theatrale experimenten in het buitenland, en wat in Vlaanderen gemaakt wordt. Impulsen om daar in een Vlaamse context iets aan te veranderen slaan niet aan of worden nauwelijks opgepikt. Pas met de geboorte van het Kaaitheater in 1977 lijkt deze situatie eindelijk te kenteren en wordt een klimaat zichtbaar dat vernieuwing meer kansen gunt. De politiek van het Kaaitheater was daar mijns inziens bepalend in. Het was Hugo De Greef, de bezieler van het Kaai, niet te doen om een defilé van de buitenlandse top, om een radicaal vreemde vertoning van wat toch niet haalbaar was, maar juist om de wisselwerking met het eigen theaterlandschap en de terreinverkenning voor nieuwe impulsen van eigen makers. In de overslag van de jaren zeventig naar de jaren

tachtig wordt het alternatieve theater op die manier doorgegeven aan een nieuwe generatie theatermakers, die de bakens zou verzetten en een heel eigen artistiek inzicht en taalvermogen zou ontwikkelen. In de globale context van het internationale avant-garde theater is dat héél laat. Bij het begin van de jaren tachtig is dit soort theater eigenlijk al over zijn hoogtepunt heen. Richard Schechner schetst in zijn bekend essay *Decline and Fall of the American Avant-Garde* de oorzaken van deze desintegratie: het uiteenvallen van de theatrale voorhoede loopt naar zijn mening samen met het einde van het geloof in collectieve systemen, het deficit van de sociale actie, onbegrip in de pers, gebrek aan continuïteit en een nijpend tekort aan financiële middelen. In 1978, zegt Schechner, is het gedaan met deze bloeiperiode. Op dat moment sluit Richard Foreman zijn theater, begint Robert Wilson institutionele allures aan te nemen en verlaat The Living Theatre Amerika.

En pas dan begint het in Vlaanderen! Er treedt een nieuwe generatie kunstenaars aan die bijzonder hard aan de kar zal trekken en voor een globale verschuiving in het theaterlandschap zal zorgen. 1980 is dus in zoverre een kantelmoment dat de neo-avant-garde internationaal veruit is uitgebloeid, of toch in de vorm zoals het tot dan heeft bestaan, terwijl je zou kunnen zeggen dat in Vlaanderen een aantal theatermakers de fakkel overneemt. Ze geven er meer vuur aan en integreren de verworvenheden van die internationale theaterbeweging in een eigen theater-ïdroom, dat op dat moment niet langer als 'alternatief' of 'marginaal' te omschrijven valt. Anders gezegd: het marginale theater wordt volwassen. Het festival, als presentatievorm en plek van creatieve bevruchting, heeft daar een niet te onderschatten rol in gespeeld.