

# De jaarlijks weerkerende verdikking

*De verliefde beleeft  
elke ontmoeting  
met de geliefde  
als een feest.*

Roland Barthes

Het theaterfeest. Theater een feest. Theater opnieuw een feest. Elk jaar opnieuw proberen de gezelschappen de toeschouwer aan de dis te krijgen. Beloven hem een seizoen van liefde, passie, vuur en zothed. Het theater adverteert zich als plaats van de exceptionele ervaring. De kunst wil voldoen aan het ceremoniële verlangen als communale celebratie. De ritus verlaat de grens van het banale en overschrijdt de wet. Het ritueel ligt bij de roes en roept op tot extase.

Het feest staat tegenover de dagelijkse handeling. Het heeft een ritueel commemoratief karakter, of ludiek-explosieve trekken. Religieus-sociale verbintenissen en anarchistische ontbinding zijn feestelijke gebeurtenissen die mekaar in de hand houden en het sociale leven beregelen. Ze horen bij de codes van een gemeenschap.

Hoe kan het theater vandaag nog een feest zijn? Sedert het theater zich in avondlijke gewoonte vertoont, heeft de gang naar de schouwburg zijn majestatische pas verleerd. Sedert het theater zich minoritair geruststelt, is de sociale glans verbleekt. De illusie loopt op toneel verloren, zodat de transgressie niet plaatsvindt. Wat blijft er dan nog over van het feestgedruis? Geen overschrijding, geen rite, geen herdenking, geen celebratie, geen special event. In de dagelijkse solotred verstomt het gedreun en verstilt het gewoel. Het feest vindt nog plaats in het hoofd van de toeschouwer, in de spanning van het lichaam, in de aanscherping van de zintuigen,

in de speling van de gedachten. Het feest nestelt zich in de blik van de toeschouwer, die zoals in het citaat van Barthes hierboven de toneelwereld inkleurt.

De geschiedenisboeken leren dat het vroeger anders was. De dubbele geboorte van het Europese toneel uit de Dyonisische ritus en christelijke paasliturgie verankeren het toneel aan de ritueel-celebrerende oorsprong. En het grootste gedeelte van de toneelgeschiedenis blijft verbonden aan de jaarlijks terugkerende manifestaties waarmee seizoengebonden tradities en verschijnselen herdacht en gevierd werden. Rurale rites, religieuze ceremoniën, dramatische wedstrijden in de Dyonisia en Lenaia, middeleeuwse mysteriespelen, theatrale optochten, renaissancefestivals, worden daarbij in mekaar verlengde geplaatst om aan te tonen dat het feestelijk karakter inherent is aan de ontwikkeling van het toneel. Shakespeare schijnt veel van die theatrale gebruiken, trucs en types overgenomen te hebben: het 'Merrie England' van de Elizabethaanse tijd telde nogal wat feestdagen en bezat een speciale flair om die op te vrolijken (cf. P. Steins bronnenonderzoek in *Shakespeare's Memory*). Toneel blijft dus voor eeuwen gebonden aan één van de meest essentiële kenmerken van het feest: het is onalledaags. In het antieke Griekenland werd het maatschappelijke leven voor vier dagen stilgezet om toe te laten het grote Dyonisische theatergebeuren mee te maken. Tijdens de Peloponnesische oorlog werd het festival met een dag verkort. Ongetwijfeld anekdotisch, geeft dit toch het belang en de functie van het festival aan.

Wat schieten we met die historische verdiepingen op? Ze geven vooral zicht op de afkomst en de andere maatschappelijke context van toneel. Het gaat ons niet om nostalgie naar de andere cultureel-maatschappelijke positie (in dat geval dienen ook de uitwassen gekocht te worden), wel om de seizoensidentiteit van theater, om het gebeurteniskarakter van de kunst, om het wedstrijdement in het culturele leven. En om de continuïteit van dit proces, over maatschappelijke verschillen, politieke tegenstellingen en

uiteenlopende tradities heen. Dit kenmerk van toneel zet zich tot vandaag door. Ook nu, wanneer het toneel zich in de dagelijkse sologang van de feestelijke bombast ontdoet en zich in een quasi-continu jaarprogramma aan het publiek laat zien, blijft de seizoensgebonden bundeling, de jaarlijks weerkerende verdikking — meestal in de buurt van het zomerdieet — gehandhaafd. Wanneer het theater zich voortdurend ter beschikking stelt, blijft de behoefte aan de aparte gebeurtenis, aan de excessieve manifestatie bestaan. In die nieuwe context dient het theaterfestival een andere verantwoording en functie mee te krijgen, wil het zich als occasionele gebeurtenis in de gewone seizoensafwikkeling manifesteren.

## Vormveelvoud

De theatergeschiedenis knoopt feesten, toneel en festivals aan mekaar. De vlecht die zo ontstaat is in realiteit echter een warrig kluwen van uiteenlopende rituelen en festivalvormen. Het middeleeuwse toneel met zijn tradities van jaarmarkten, optochten, tornooien, christelijke rituelen, moet een bont amalgaam geweest zijn. Het Elizabethaanse toneel kon putten uit praalstoeten, banketdivertimento's, mirakelspelen, zwaarddansen, maskerspelen. En ook vandaag is het festival geen eensoortige manifestatie, maar uit zich in heterogene vormen waarbij elk festival op zijn manier een identiteit in het overaanbod tracht te verwerven.

Een belangrijke motor in het moderne festivalgebeuren speelt de verbroederingsgedachte: ze vormt de doelstelling van een eerste soort festivals. Theater staat boven ideologische tegenstellingen en helpt de volkeren in een vreedzame beweging naar mekaar toe. Het eerste internationaal festival georganiseerd door de Société Universelle du Théâtre in Parijs, 1927, staat in het teken van de "eenheid die, dankzij de Société Universelle du Théâtre, moet heersen tussen iedereen ter wereld die zich aan de theaterkunst wijdt. (*Vifs applaudissements*).” Net voor de Europese catastrofe wordt opgeroepen tot culturele verdraagzaamheid: "Genoeg egoïsme,

genoeg particularisme! Genoeg eng nationalisme! (...) Het theater moet één van de grote organiserende wereldkrachten worden! Laten we het in dienst stellen van de vrede en de eendracht!" Het is het festival waar ook het Vlaamsche Volkstoneel is uitgenodigd met *Lucifer* en *Tijl* (afgedrukt in *Eicetera* 4) en er groot succes en lovende kritiek (vooral in de linkse pers) verzamelt. Na de volkerenmoord wordt het theater verbond opnieuw aangehaald vanuit de UNESCO die in de ITI-statuten (Internationaal Theater Instituut, 1948) het internationaal contact waarborgt en via het jaarlijkse festival *Théâtre des Nations* (1957, Parijs) theaterwisseling wil bevorderen. In de programmatie van de ITI-festivals vind je deze opdracht terug in een ruim en eclectisch aanbod en een sterke vertegenwoordiging van toneel uit de andere continenten. Dit sinds 1973 reizende festival (nog nooit in België te gast) heeft ook bij de plaatselijke ITI-organisaties voor festivalleven gezorgd: *Theater der Welt* (Duitsland, sinds 1981 tweejaarlijks) is zo'n rechtstreekse erfgenaam van de UNESCO-initiatieven.

Een ander soort festival dat als resultaat gelijkaardig is, hoewel het uit een andere politiek ontstaat, ontwikkelt zich uit de abrupte breuk in het theaterlandschap van de jaren zestig tussen de gevestigde gezelschappen en een nieuwe marge die zich op experiment, verandering en uitbreiding van de theatermogelijkheden en bruikbaarheid toelagde. Minder taalgericht was deze marge ook weinig plaatsgebonden en kon via een uitgebreid organisatienet (o.a. Mickery, Théâtre 140, Proka) zich door de smalle strook Europa en Amerika bewegen. Een aantal festivals ontstond, die zich specialiseerden in deze margemarkt. Jack Lang was er al in 1963 bij om een festival in Nancy op te zetten, aanvankelijk van universitair theater (Peymann was onder de geïnviteerden; Grotowski, nog volslagen onbekend, stond er al in 1964), van 1968 af tot *Festival Mondial du Théâtre* uitgeroepen. De kleine stad Nancy werd jarenlang de pleisterplaats voor wie in kort bestek wou kennismaken met de nieuwste ontwikkelingen in het theater: van Squat tot Bob Wilson, van Camera Obscura tot Jan Fabre, van Ouno tot Terayama, van Bread and Puppet tot Bausch. Nancy was ontmoetingsplaats voor de theaterbewegingen en springplank voor een grotere afzetmarkt. En tegelijk ook voorbeeld voor talloze festivals die zich in het Nancy-voetspoor kwamen vestigen. De festivalformule was even doeltreffend als eenvoudig: een korte

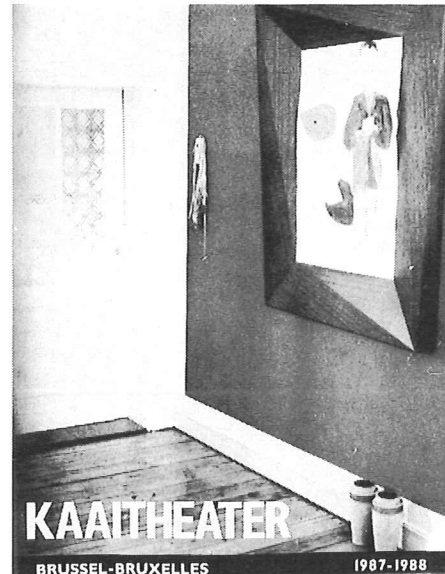
duur, een beperkte oppervlakte, en een grote horde artiesten van diverse origine. Het gevolg is een overrompeling, een plotselinge verovering van de Place Stanislas door een bont theatervolkje, een theaterlijke explosie in een brave burgerstad. De toerist-toeschouwer krijgt het gevoel van een overdonderende veelheid, van een niet bij te houden diversiteit; zijn theaterlijke nieuwsgierigheid krijgt eventjes universele dimensies: Nancy wordt één groot theatercontinent. Uiteraard zijn er in dat continent veel ondiepe plassen, en slechts weinig uitverkoren plaatsen. Maar het overladen reisprogramma en het onrustige ritme waarmee je op zoek gaat naar de ware monumenten, zorgen voor een aangenaam gevoel van theaterlijke ervaring.

Deze festivalformule, die in de buurt blijft van de multiraciale en kleurrijke opdracht van het ITI, echter meer op risico en avant-garde afgestemd is, heeft veel navolging gekend en blijft vandaag even populair. Toch verschillen de hedendaagse varianten van de oorspronkelijke opzet. 1) In een situatie waarin de theatermarge minder localiseerbaar is en de grenzen tussen traditie en vernieuwing aan vervaging toe zijn, vervalt ook het broekasteffect van dergelijke festivals: ze zijn geen pamflet meer van een theaterbeweging. 2) De verhoging van de festivalbudgetten en de toeristische concurrentie tussen de verschillende steden brengen met zich mee dat ook de festivalsteden groter worden, het kwaliteitspeil gemiddeld stijgt, maar de festivalsfeer ondergaat in het onverstoortbare grootstadsleven. Men tracht dat te verhelpen door festivalweiden en kampementen op te zetten, zodat de theaterfan toch nog zijn universumreserveaat beleeft. Een ander brengt met zich mee dat de artistieke uitstraling van dergelijke festivals verminderd is. Festivals gaan een eigen leven leiden, zijn een doel op zich geworden, houden een circuit in stand, zijn de levensvorm voor een apart soort groepen waarvoor het theaterseizoen van april tot september loopt. Ze zijn er meer voor de toerist dan voor het theater.

## Insijpeling

Het *Festival d'Automne* (Parijs, 1972) kan model staan voor een ruimere festivalformule, hoewel de programmatie voor een stuk gelijk loopt met de 'margefestivals' en niet vrij is van de opmerkingen van de vorige paragraaf. De opzet is vijfvoudig: creatieopdrachten geven (García, Cage, Cunningham, enz.); werkstructuren opzetten om theatermakers uit

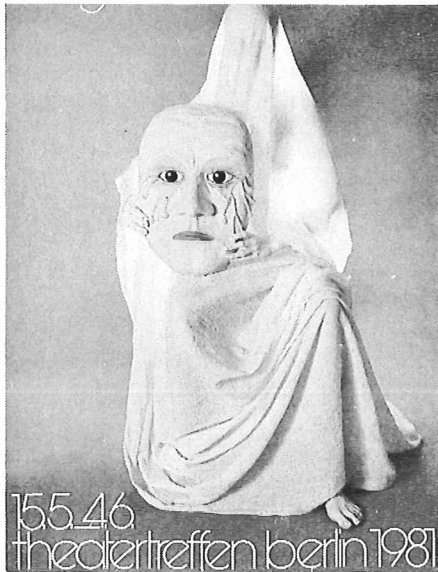
binnen- en buitenland te confronteren (Wilson, Serban, Grotowski...); experimenteel werk opzoeken; significant werk blijven volgen (Stein, Grüber, Strehler, Berio, enz.); getuigen van niet-westerse culturen, het culturele panorama uitbreiden. Dit resulteert in een indrukwekkende rij van grote namen en belangrijke producties, de creatieopdrachten verlenen het festival prestige, en het werk van buiten-



landers met Franse groepen en produktiehuizen moet zorgen voor een diepere afdruk en een lange-termijneffect. Op die manier kan van een festival meer insijpeling in het dagelijkse theaterleven verwacht worden: je wordt in staat gesteld de referenties aan te passen, de normen bij te stellen; theatermakers ondervinden 'aan den lijve' het werkproces en de vreemde taalbehandeling van de buitenlanders. Theater wordt bovendien in een gezamenlijk aanbod van dans en muziek niet los gezien van een ruimere kunstontwikkeling.

Precies via dat laatste stramien is o.a. ook het oudere en meer prestigieuze *Holland Festival* (Amsterdam, 1947) uitgegroeid: oorspronkelijk een muziekfestival, werden ook dans en theater aan het festival toegevoegd. De verhoudingen spelen echter meer in het voordeel van de (makkelijker verkoopbare) opera- en dansgebeurtenissen zodat al een aantal jaren hetzelfde verwijt van een 'restbehandeling' t.o.v. toneel gemaakt wordt. Bij de editie '88 met nog slechts drie producties, worden de verwijten harde beschuldigingen: "Overmacht blokkeert de artistieke motor van dit eens zo gezaghebbende festival. Maar is hier wel sprake van overmacht of zijn het de prioriteiten van degene die de macht heeft en met gelijke praatjes zijn medeprogrammeurs slinks op een

zijspoor rangeert?" Het 'Experiment en Kwaliteit'-motto waaronder het HF verloopt, mondt in de theaterprogramma uit op grootheden als de Schaubühne, Tabori, Ronconi, Sellars, die als voorbeelden gesteld worden voor het werk van de grote stadstheaters. Voordien was er ook een sterke Müllerinbreng (1978, 1983) en werden coproductiemogelijkheden (Woostergroup-Globe) geboden. Een



festivalsfeer is er in de tijd en ruimtelijke spreiding niet merkbaar; het festival leeft eerder van de internationale allure en de bijzondere evenementen.

## Discussieplaats

Voorbijgaand aan de prestigefestivals waarop de gevestigde cultuur zich duur tracteert (genre Salzburger Festspiele), en aan de bedevaartsoorden waar in de eerste plaats een traditie in ere gehouden wordt (genre Bayreuth), kom je uit bij een ander soort seizoenbeuren, de nationale festivals waar vaak een competitief argument mee gemoeid is. De lage landen beschikken sinds vorig jaar over een eigen festivalcompetitie — daarover heeft Marianne Van Kerkhoven het verder in dit nummer —, maar de bekendste in de soort, waarop ook het Nederlands Theater Festival gekopieerd is, is het Duitse Theatertreffen (Berlijn, 1964). In de eerste plaats een politiek festival, dat de muur rond West-Berlijn moest helpen openbreken, groeide het uit tot een culturele gebeurtenis waar de theatervernieuwing in Duitsland zich verzamelde: "Het theater, dat in de cesuur van de naoorlogse periode en maatschappelijke wijzigingen onderhevig was aan een generatiewissel en verandering, had een plaats nodig waar het zich kon ter discussie stellen, waar een kriti-

sche dialoog en bijstelling van maatstaven mogelijk waren." Minder representatie of feestelijke huldiging, kiest het Theatertreffen voor de moeilijke weg van het zoeken; niet de hoofdletters maar het taalexperiment, niet het antwoord maar de vraag, niet de glitter maar het mollenwerk staan voorop. De wegbereiders worden gekozen door een tien-, later zevenkoppige jury van critici die een tiental producties uit het lopende seizoen nomineren om in de mate van het mogelijke in West-Berlijn te worden gepresenteerd. Op die manier worden de meest opmerkelijke producties uit het Duitstalige gebied (BRD, Oostenrijk, Zwitserland) in een drieweekse festival samengebracht, getoond, doorgelicht: gesprekken, debatten, stages completeren het venstergedeelte; een auteursmarkt, een off-festival, en sinds dit jaar een theaterprijs zorgen voor omlijsting en vergrote impact.

Het Treffen wordt sinds zijn bestaan bestookt en bestormd. Deels terecht. Een dergelijke wedstrijdformule zorgt automatisch voor een 'vermarkte' toestand: het Theatertreffen verwordt tot verkoopplaats en gaat spelen in de loonsonderhandelingen. Een productie wordt als eenzaam (verkoop)product uit zijn procesverband gerukt. En wat dan te denken van de gremiumberaadslagen van een jury samengesteld uit diverse critici "zo ijdel en egocentrisch als operetententors". In 1980 eisen theatermakers als Zadek, Peymann, Flimm en Steckel gezamenlijk dat het Theatertreffen opnieuw een festival van theater wordt i.p.v. een festival van critici, weer cultuur wordt i.p.v. markt, weer festival i.p.v. beurs. Desondanks blijft het Theatertreffen bestaan, de formule idem dito. Bekijk je het juryresultaat van 25 jaar, dan vallen de compromissen best mee, het eigen Duitse grootstedelijke theaterexperiment vindt neerslag in de nominatielijst: 26 keer Schaubühne, 22 keer Bochum, 25 keer Stuttgart, 21 keer Münchner Kammerspiele; Peymann kreeg 13 invitaties, Stein 17, Zadek 16. Als dusdanig is het Theatertreffen de spiegel van het theaterleven, van bloei en val, crisis en hoogtepunt, volgt het de bakens die gelegd, verlegd en teruggelegd worden. Voor de toekomst wordt een grotere deelname van het kinderen jeugdtheater gewenst, van danstheater en van het DDR-theater dat aan de andere kant van de muur groener is.

Dergelijke nationale festivals dienen het theatrale geweten; schoppen of versterken het, al naargelang. Ze leggen sporen voor de toekomst, ziften naar tendensen, brengen het thea-

ter in een kritische omgeving, waar het zich in concurrentie met de theatergoden moet meten en verdedigen. De *Dramatikerpreis* in Mülheim a. d. Ruhr heeft eenzelfde roep: de auteurs en hun stukken dingen daar naar de juryhand en ook in dat geval ligt de marktopening vlakbij het culturele evenement. Het neemt niet weg dat het toneel hier nieuwe impulsen krijgt, de auteur een veelvoud aan kansen, en dat uiteindelijk de toeschouwer daar enkel beter van wordt. Avignon is een analoog voorbeeld van een nationaal festival, hoewel het wedstrijdelement ontbreekt en er een internationale dimensie aanwezig is: in de eerste plaats plakt Avignon toch het Franse theater uit, is het de ereplaats voor het eigen theatraal leven.

## Patrimonium

En bij ons? Men zegt dat hier een rijke feesttraditie heerst. Stoeten, optochten, carnavalexploten, processies, bedevaarten, boetedoeningen, ommegancken, openluchtspelen, reuzen en reuzinnen: het Vlaamse patrimonium in een notedop. Men weet dat die traditie af en toe tot theatrale verrassing heeft geleid: het Vlaamse Volkstoneel profiteerde daarvan, enkele openluchtspelen, recentere manifestaties als *Nooit meer oorlog* en *Vonk, vuur en asse* van de 11-novembergroep.

Maar theaterfestivals zijn schaars. Het feit dat het Nederlands Theater Festival, met nochtans een grote Vlaamse artistieke inbreng, geen voet aan Belgische grond krijgt, is tekenend. Men heeft hier weinig behoefte aan confrontatie, geen zin in openbare discussie, geen nood aan zelfaffirmatie. Het theaterleven draait zijn eigen zelfgerichte gang. Of is Vlaanderen misschien te klein om zichzelf in een theaterfestival te representeren? De theatermakers kunnen mekaar werk zo wel zien, het publiek kan de voorschoot Vlaanderen makkelijk overschouwen.

Natuurlijk, onze organisatoren doen goed werk. Théâtre 140, Proka, Kunst- en Cultuurverbond vroeger en Beursschouwburg, de Singel, Nieuwpoorttheater, Vooruit, 't Stuc, Kaaitheater, Vlaams Theater Instituut e.v.a. nu zorgen dat de theatergrenzen permeabel blijven, brengen de theaterwereld aan onze voordeur, zorgen voor een niet aflatende stroom van buitenlandse kleine en grote grootheden. De groepen van Nancy komen zo wel bij ons, het evenement van vorig Avignon stond ook in Brussel, de Schaubühne kwam via het Goethe-Instituut, Dekmine bemiddelde



Bausch, de Singel zorgde voor Kantor, Mortier voor Chéreau, De Greef voor Wilson, samen brachten ze Sellars, enz. De Vlaamse cultuur is op zich al open genoeg, krijgt al genoeg impulsen via zijn dicht grenzenet en centraal Europese opdracht, om niet daarbovenop nog eens een gestructureerde jaarlijkse internationale theatermaalstroom te organiseren. Maar is de belangstelling voor het internationale theaterleven wel zo groot? Kan de continue bezoekersstroom de concentratie en intensiteit van een festival vervangen? Laat de constante gastvrijheid sporen na in het eigen huis? En hoe was het vroeger?

In Vlaanderen is een wandeling snel een optocht, een verzameling rap een menigte. Een paar producties op een hoop is dadelijk een festival. Op die manier zijn de festivals ontelbaar. Gestructureerde, recurrente manifestaties waarop theatergroepen gepresenteerd worden zijn er echter nauwelijks. De Wereldtentoonstelling in 1958 heeft België wakker gemaakt, en in haar kielzog ook een festival gebarbaard. Of twee, een Wereldfestival in Brussel en een Internationaal Theaterfestival in Antwerpen. Enkel het laatste blijft bestaan, onder toezicht van het Feestcomité 1958 en later het stadsbestuur van Antwerpen. Organisator G. Ariën, en vanaf 1971 schepen van cultuur J. Van Elewijck, willen in Antwerpen "de meest vooraanstaande toneelgroepen van West-Europa samenbrengen" om een beeld te geven van "wat de dramatische kunst in Europa vermogen en van de verschillende toneelopvattingen der grootste regisseurs van deze tijd." In de eerste, grootste en duurste editie van 1958 wordt die allure een feit: Het Piccolo Teatro voert er de beroemde *Arcelchino Servitore di due Padroni* in een regie van Strehler op; de Old Vic staat er met *Hamlet* en *Henry VIII* (regie Benthall), het Wiener Burgtheater brengt *Don Carlos* (regie Gielen), het TNP van Vilar serveert Marivaux en Molière, het Deutsches Theater introduceert Hacks' *Die Schlacht bei Lobositz* (regie Langhoff), het Schauspielhaus Hamburg onder G. Gründgens signeert *Faust*, de Comédie Française vereert Molière, en de KNS-Nationaal Toneel produceert Miller en Malraux. Een programma dat vandaag niet meer haalbaar, laat staan betaalbaar is. Het zou betekenen dat je, vrij omgezet, theatermakers als Wilson, Zadek, Chéreau, Mnouchkine, Peymann, Bausch en Kantor in één festival zou onderbrengen. Een ongelooflijk aanbod, dat de volgende afleveringen niet meer bereikt wordt. De optie om de belangrijkste Europese gezelschappen, met een stuk dat tot

hun erfgoed behoort, uit te nodigen, blijft behouden: dus de Engelsen Shakespeare, de Italianen Goldoni, De Duitsers Schiller en Goethe, de Fransen Molière en Marivaux. In de volgende afleveringen zullen ook nog Théâtre de la Cité (Planchon), Münchener Kammerspiele (Schweikart), Düsseldorf Schauspielhaus (Stroux), Piraikon Theatron, E. de Filippo, Odéon Théâtre (J.L. Barrault), Theater in der Jozefstadt Wien (O. Schenk) e.v.a. in Antwerpen gasten. Niet in dat rijtje passen The Living Theatre met *The Connection* (Gelber), de Tokyo Kid Brothers en *Variaties op een Oedipuscomplex* (De Nieuwe Comedie): het hoort bij een theatervernieuwing die vreemd was aan de opzet van het festival dat zijn lot verbonden had aan grote namen, gevestigde tradities, groot repertoire-toneel. Het schandelijk lage budget moest zich echter al snel tevreden stellen met een beperkt aanbod dat dan nog in sterk verspreide orde in de Koninklijke Vlaamse Opera aangeboden werd, zodat van een gebald, sfeerrijk festival eigenlijk al snel geen sprake meer was. Het festival werd steeds armer en bloedde uiteindelijk in 1975 dood aan een optie die financieel en organisatorisch niet meer haalbaar bleek, aan een subsidieverplichting om een Vlaamse creatie te brengen, aan een veranderd tijds- en theaterklimaat dat zich van erfgoed wilde ontlasten. Bert Verhoye wijst in zijn aankondiging/grafrede van de editie '74 op de Nieuwe Scène die in het Holland Festival en Avignon schitterde, op het bestaan van Mickery, Théâtre 140, op F. Marijnen en de Studio: factoren die een écht festival zouden kunnen stofferen, maar "waar de h. Van Elewijck duidelijk geen flauw vermoeden van heeft."

## Systeem-België

Men kent het systeem-België. Een frank staal is een frank textiel, een regel voor Voeren geldt ook voor Komen. Hoe kan het dan anders dan dat Luik in het expojaar '58 ook een theaterfestival kreeg, het *Festival du Jeune Théâtre*, bedoeld als "hommage aan enkele Franse en Belgische — ook Luikse — groepen, die houden van het Franse theater" maar ook als "brandhaard" en "theatrale beweging". Het festival houdt stand, heeft aanvankelijk een combatief-Franse inslag, celebreert in festivalvorm de eigen cultuur, maar zoekt toch dadelijk naar de nieuwe krachtlijnen daarin, naar het experiment. Liget dat eind jaren '50 nog volledig in het dramavlak, waarbij auteurs als Ionesco, Arrabal, Beckett, Frisch, Dürrenmatt,

Sartre geïntroduceerd worden, dan drumt het Luikse festival vanaf eind '60 mee in de internationale avantgarde met de grote namen Grotowski (*The Constant Prince*), Mnouchkine (*La Cuisine*), Living Theatre (*Antigone*), Barba (*Ferai*), Bread and Puppet (*The Cry of the People for Meat*), La Mama (*Medea*), e.v.a. Pas op dat moment ontstaat eigenlijk het zgn. Franstalige Jeune Théâtre dat met



groepen als Théâtre-Laboratoire Vical (met T. Brulin als regisseur), E.T.M., Banlieue, te gast is in Luik. Maar het Festival du Jeune Théâtre is geen spreekbuis, geen verzamelaarsplaats voor die jonge garde die Brussel als standplaats verkiest. Het festival blijft zich eerder als groot Franstalig forum opstellen, en als doorgeefluik voor wat er internationaal en nationaal (b.v. De Keersmaecker stond hier met bijna al haar producties) zoal aan de hand is. De keuze tussen marge en monument ligt soms moeilijk: staan in '75 Théâtre National, Comédie Française en TNP op de speellijst, dan worden die in '76 afgelost door Bob Wilson (*Einstein on the Beach*), Club Teatro (*Sacco*), El Teatro Campesino (*La Carpa de los Rasquachis*) en La Mama (*Electra*). De aarzeling tussen themawerking en toevallige samenloop is voelbaar. Het festival wil eigenlijk alles tegelijk zijn: uitstalraam voor het eigen Franstalige theatergetuigen (de breed Franse gedachte: België, Frankrijk, Canada, Senegal, enz.), reflectie van het buitenlandse theater- en dansaanbod, motor voor het kinder- en jeugdtheater, springplank voor het onbekende. Veelzijdigheid is haar profiel, toont zich in het anthologische overzicht als terecht belangrijk, maar het verklaart meteen waarom Luikse groepen als Groupov, Cirque Divers, Théâtre de la Place,

e.a. eigenlijk buiten het festivalgebeuren zijn gebleven: voor continu, solied werk is het festival te wisselvallig en te wazig.

## Horde

Gaan we voorbij aan het oudste festival, het festival van Spa, tot voor kort het vakantieoord van het Théâtre National, en aan enkele typisch zo-



merse festijnen zoals Mallemt, Steenfeesten, de Boulevard waar het theateraandeel miniem is en amper doel, dan rest nog het meest recente en omvangrijkste structurele festival, het *Kaaitheater* (Brussel, 1977). Opgezet als typisch gelegenheidsgebeuren (in het kader van het KVS-centennium), heeft het zich in een tweejaarlijkse continuïteit vijf afleveringen gehandhaafd, om dan een totaal nieuwe formule aan te nemen en zich als festival te annuleren. Dat het Kaai in die vijf edities een enorme, niet te onderschatten invloed heeft gehad op theaterleven, normverschuivingen, kijkgedrag, staat nu wel vast. Je kan dat niet hard maken, maar op de ontwikkeling van het politiek theater, op het margeleven, op de omgang met tekst en ruimte, op de dans, heeft Kaai sporen nagelaten. Uiteraard verliep dat niet in eenrichtingsverkeer, zat theatraal Vlaanderen niet te wachten op buitenlandse voorbeelden, was de inbedding — al was het maar als verlangen of verwachting — wel aanwezig: het gaat eerder om herkenning, aansporing, aanvoelen dat nieuwe dingen mogelijk worden, dat het perspectief nog dieper kan. Het was Kaai niet te doen om het defilé van de buitenlandse top, om een vertoning van wat toch niet haalbaar is, om het radicaal vreemde: de wisselwerking, terreinverkenning stonden voorop;

het verleggen van de bakens; het opblazen van wat voorbij leek; het geven van kansen om zich op een internationaal forum door te zetten. In het begin toch eerder beleidend, aantonnend, lacunes opsporend, verraste het Kaai daarna vooral door de eigen produktie, door wat in Vlaanderen — weliswaar nog eenzaam en verlaten — plots aan artistiek inzicht en theatraal taalvermogen bereikt werd. In dat 'plots' verradt zich natuurlijk De Greefs organisatietalent, neus voor ontwikkelingen, doorzicht in wat noodzakelijk wordt: het is zeker geen toevallige samenloop. Zo stuit je bij de evaluatie van het Kaai in het toenmalige theaterklimaat telkens op nut en noodzaak van het festival, als motor, graadmeter of horde in het vlakke landschap: het Kaai als instrument.

Want uiteindelijk is Kaai geen doel, maar middel. En de festivalformule werd als middel na '85 voorbijgestreefd en overbodig geacht: "De huidige formule van festival is achterhaald", zegt De Greef net voor de editie van '85. "Ik denk dat het nu tijd wordt dat de festivals gaan plaats maken voor dagelijks werk. Permanente produktie en permanente presentatie", klinkt het vlak erna. De redenen waarom de formule niet meer werkt, liggen voor een deel in de eigenschappen van een dergelijk festival zelf: in gekoekte vorm is een festival een erg tijdelijk, efemer fenomeen, zeker in de tweejaarlijkse Kaaperiodiciteit. Een festival is een uitbarsting, een kortstondig feest, maar slijt artistiek slechts langzaam in, geeft slechts resultaat op lange termijn; voor een deel is de politieke en vormvernieuwend theatermarge toch een fenomeen van de jaren '70, idem voor de festivals die daarvan een emanatie waren; aan de andere kant is het Kaai-budget te beperkt voor een grotere opzet, voor een evenementkalender, voor steeds duurder wordend theater (vgl. het Theatertreffen: 34 miljoen; Theater der Welt: 80 milj.; Salzburg: 786 milj.; Kaai: 10,3 milj.); en uiteindelijk liggen de ambities van Kaai vooral in de verandering en dynamiek van het eigen theaterleven, waarvoor een gewone jaarwerking, met de kruisbestuiving tussen eigen huis produkties en buitenlandse continuïteit, doeltreffender geacht wordt. Kaai wordt zo toch een uniek gegeven: op receptief en produktief front wil het elan geven, vragen stellen, openingen creëren, in een Vlaams theater in een internationale context. Wim Van Gansbeke commentarieert verder in dit nummer de eerste resultaten daarvan.

Maar is er dan geen plaats meer voor een festival? Wordt de festival-

opdracht nu plots verbodig? Kan de zomerse festijnattractie het theaterfeest adopteren? Heeft de sologang van de jaarspreiding de kracht van de gebalde concentratie?

Ondanks het veranderde theaterklimaat, de vergrote organisatorische en financiële eisen, is het festivalfenomeen niet uitgeleefd en evenzeer als vroeger een noodzaak. Twee festivals zijn geen overbodige luxe. Eén waarbij een theaterjaar zichzelf presenteert, onder de loep neemt, naar eigen belang en verandering peilt via een soort treffen. Het Nederlands Theater Festival is een mogelijkheid daartoe, al bevinden we ons in de Oostenrijks-Zwitserse situatie tegenover de grote Duitse broer: we zijn blij dat we er bij mogen zijn, maar de impact is nihil. Aan de formule dient dus gedokterd. En een ander festival dat opschrikt, verbaast, verrast, waar je in zijn gebundelde kracht niet aan ontkomt. Een festival dat wat internationaal in beweging is tegen de eigen gedrevenheid plaatst, wat andere theater talen exploreert, bij het eigen alfabet voegt. Want een festival blijft een katalyserende functie hebben: het is een katalysator voor de eigen theatermensen, voor het medium en voor het publiek. Het mobiliseert het theatervolkje voor het wel van de kunst. Het creëert gemeenschappelijke referentiepunten en geeft perspectief. Niet uitgesloten daarbij is dat de aantrekkingskracht groot genoeg is voor de sensibilisering van nieuwe publieksdelen, voor beweeglijkheid bij de toeschouwer.

Want een festival maakt niet alleen een artistieke vuist, het opent ook de hand. Een festival trekt aan, voert promotie voor het medium, krijgt massale aandacht van pers en publiek. Het theater neemt even gehyptrofferde dimensies aan, die het in de gewone afslankingsbeurten ontbeert. Een festival heeft dus vooral een sociale betekenis en een publieksfunctie: het theater bevestigt zijn bestaan bij een grotere publieksgroep, zorgt voor een overvloedige respons. En uiteindelijk zijn dat ook de krachtlijnen van het feest: royaal en copieus in het aanbod, en buitengemeen als gebeuren, vraagt het naar je deelname. Je schijnt iets te zullen missen. En je bent weer op stap.

Luk Van den Dries