

Het vuil theatertje

Jo Decaluwe

Wat was de maatschappelijke en artistieke context waarin *Arca* is kunnen ontstaan?

Ik heb het geluk gehad om de ontstaansgeschiedenis van *Arca* van de stichters zelf, Dré Poppe en Walter Eysselinck, te vernemen. We schrijven 1950. Poppe was van opleiding regent Engels-Geschiedenis. Eysselinck kwam uit een kunstenaarsfamilie. Zijn vader, Gaston Eysselinck, was een belangrijk architect, die onder meer het postgebouw in Oostende had ontworpen. Walter zelf was licentiaat Germaanse. De donkere oorlogsjaren hadden het theaterleven in Gent een zware klap toegebracht. Theater werd in die tijd als het ware geïmporteerd vanuit Antwerpen. Gent werd immers bespeeld door de KNS. Poppe en Eysselinck vonden dat de stad nood had een nieuw beroepstoneel. In het Lakenmetershuis op de Vrijdagsmarkt was een toneelschool waar Poppe les gaf. Daaruit is *Toneelstudio '50*, later *Arca-Theater*, ontstaan. Poppe was eerder de praktische organisator, terwijl Eysselinck meer de denker was. Hij was het die een soort ‘grondwet van *Arca*’ schreef, die een lange tijd als leidraad is blijven gelden.

Aanvankelijk was het een soort ‘zwerfend gezelschap’?

Inderdaad. Pas in 1953 trokken ze in de kelder onder *Arca*, een café aan de Hoogpoort. Tot dan speelden ze op diverse plekken in de stad. *Plutocrates* van Herwig Hensen werd in 1951 in een aula van de Universiteit opgevoerd. Naar het voorbeeld van het kamertoneel *De Nevelvlek* in Antwerpen, zocht Poppe naar een zolder om zijn gezelschap in onder te brengen. Op een dag stapte hij *Arca* binnen met de vraag of er geen zolder vrij was boven het café. Die bleek niet erg geschikt, maar toen liet de patron hem de kelder zien. Het was een vrij grote kelder waar gemakkelijk honderd man in kon.

Hebt u indertijd iets gemerkt van de tegenstand die er vanuit de vele amateurverenigingen in het Gentse tegenover *Arca* bestond? De vrees was dat de aantrekkingskracht van *Arca* de jongeren uit het amateurleven zou weghouden.

Ik ben maar vanaf 1962 in *Arca* beginnen ronddwalen, toen ik nog student was, maar ik kan me goed inbeelden dat er een zekere afgunst heerste. Veel van de amateurkringen waren toen nog politiek gekleurd: de liberalen hadden twee zalen, de katholieken een schouwburg op de Poel, de socialisten De Vooruit en de Vlaams-nationalisten speelden in De Roeland.

Welke mensen maakten toen deel uit van het gezelschap?

Naast Poppe en Eysselinck, waren dat Roger Lammen, Roger De Wilde, Diane de Ghouy, Frans Roggen, Rudi Van Vlaenderen, Jenny Tanghe, Luce Premer, Rolle Denert, Jaak Vermeulen, Daniël De Cock. Dat was een echt gezelschap, hoewel velen er daarnaast nog een andere job op nahielden. Er werd op dinsdag en vrijdag gespeeld – tijdens de week, omdat *Arca* wilde openstaan voor studenten. 's Zaterdags trad de *KNS* trouwens op.

Kan u even kort de beleidslijnen van *Arca* schetsen, zoals Walter Eysselinck ze heeft opgesteld?

Die stonden in zijn *Théâtre d'Essai*. Dat zou ik er nog eens moeten op nalezen, want dat zit eerlijk gezegd allemaal nogal ver. In elk geval stond de vernieuwing voorop: nieuwe theaterteksten opsporen, oude teksten in nieuwe vormen gieten,... Beckett was natuurlijk van groot belang. In de jaren 1960 werden *Wachten op Godot* en *Eindspel* opgevoerd. Poppe las heel veel en was erg op de hoogte van wat er in het buitenland geproduceerd werd.

Hoe groot was het maatschappelijk engagement op het moment dat u actief bij *Arca* betrokken geraakte? Was er een wil om uit de verstarring te breken, dingen te veranderen?

Ik herinner mij geen groot maatschappelijk engagement. Er was in die tijd een toneelschool aan *Arca* verbonden, waar de directeur, Dré Poppe, de regisseurs en de acteurs op zaterdag en zondag les gaven. In 1962 zat ik nog op het *Rits*, maar in het weekend volgde ik in *Arca* toneelles. We kregen grime, improvisatie, regie en bewegingsleer. Dat verlangen naar verandering speelde zich niet zozeer op politiek, maar vooral op artistiek vlak af.

In de woelige jaren 1960 speelde de maatschappelijke context toch vaak een grote rol in het theater? U beweert dat *Arca* een zuivere artistieke beleidslijn volgde?

Ja, dat denk ik wel! Ik weet niet of er een blote borst aan te pas kwam, maar op het gebied van de tekst werd er toch heel wat uitgeprobeerd. *Arca* stond voor artistieke durf. In de volksmond werd het wel eens 'het vuil theatertje' genoemd.

Had *Arca* veel weerklank? Kwam er veel publiek af op de voorstellingen?

Ik heb de indruk van wel. Vergeet niet, men voerde een stuk ook maar zes keer op. Wanneer er op dinsdag en vrijdag gespeeld werd, zat de kelder altijd vol. Vooral de artistieke kringen bezochten *Arca*.

Ik las ergens dat *Arca* een nogal burgerlijk publiek aantrok.

Vandaag nog bezocht ik een tentoonstelling van Roger Raveel. De bezoekers die ik daar zag rondlopen, waren ook burgerlijk! Progressief, dat wel, maar waarschijnlijk niet onbemiddeld. Toen zal het wel niet anders zijn geweest. Toch trok *Arca* ook heel wat studenten aan hoor.

Hoe was de verhouding tussen *Arca* en het stadstheater? Je zou toch verwachten dat een klein vernieuwend kamertheater en een stadstheater, dat het establishment vertegenwoordigde, niet in elkaars vijver visten en daarom eigenlijk perfect naast elkaar konden bestaan?

Toch was er wel wat concurrentie en afgunst. Je moest vechten voor je publiek. In 1965 bestond *Vertikaal* trouwens ook al. In die periode was er een echte *boom* van kamertonelen. In Brugge werd *De Korre* opgericht, in Kortrijk *Antigone*. Ook *Het Brussels Kamertoneel* en *Het Mechels Miniatuurtheater* zagen het licht.

Dat bleef dus enkel bij vechten voor het eigen publiek?

Ja, voor je publiek moest je blijven campagne voeren! Op een bepaald moment waren er vier theaters in de stad. Naast *Arca*, het *NTG* en *Vertikaal* was er ook nog *Arena*, een musicaltheater, dat later op de fles is gegaan.

Hoe werd de overstap van Dré Poppe naar het *NTG* bij *Arca* verteerd?

In 1965 werd Poppe inderdaad directeur van de *KNS-Gent*, die vanaf toen *NTG* heette. Hij nam toen minstens drie van onze beste acteurs met zich mee, waaronder Daniël De Cock en Roger De Wilde. Dat deed wel pijn. Frans Roggen, Jan D'Haese en Jaak Vermeulen namen de leiding over van *Arca*. Dat zat toen met een groot probleem, want hoe moest het zich vanaf dan gaan oriënteren? Het was een beetje vergelijkbaar met een grote transfer in de voetbal. Desondanks was het geen slechte periode voor *Arca*. Er werden in elk geval nog veel stukken opgevoerd. Peter Handke was als een god voor ons. Ook speelden we Wolfgang Bauer, Sam Shepard. Later stonden dan Fassbinder, Genet, Pinter en Arrabal op het programma. Bij die laatste zijn we nog op bezoek geweest in Parijs.

Was er op vlak van repertoire een invloed merkbaar van het kamertoneel naar het stadstheater, van de marge naar het centrum? Werd er met andere woorden naar elkaar gekeken?

Dré Poppe programmeerde in elk geval erg breed. Naast Schillers *Maria Stuart* werden ook Anouilh en Beckett in het repertoire opgenomen. Het was een enorm publiek succes. Poppe had een contract waarbij hij in het geval van welslagen een percentage van de winsten opstreek. Dat bedrag werd zo groot dat de Raad van Beheer het niet plezant meer vond. Na twee jaar werd Poppe dan ook ontslagen. Ja, hij was een koppige Gentenaar die niet wou wijken, een man met veel verdiensten.

Op een gegeven moment kwam u aan het hoofd van *Arca* te staan. Wat bewoog u ertoe om meer een cabaretkoers te gaan varen?

Ik heb samen met Jean-Pierre De Decker nog op het *Rits* gezeten. In 1966 besloten we om samen een stuk te maken in *Arca*. Dat werd *Verhaal van de Dierentuin* van Edward Albee. Albee hebben we toen geïntroduceerd in Vlaanderen. Ik verzorgde de regie en Jean-Pierre acteerde. Nadien werden wij co-directeurs van *Arca*. We waren altijd met die zware teksten bezig. We dachten dat een 'kitschcabaret' een frisse wind kon doen waaien in *Arca*. Daarvoor spraken we Piet Piryns aan die toen in Leuven het *Rommelpotcabaret* hield. Hij vond niet onmiddellijk het juiste tekstmateriaal en verwees ons door naar een zekere Dr. Andus P, die bereid was om teksten te schrijven. Ook Keith Cannel Keats trad in die tijd in *Arca* op. Dat was een zeer progressief viertal, bestaande uit Griet De Bock, Keats Cannel, Jean Blaute en Chris De Braeckeleeleer. Griet was een bijzonder opstandige zangeres, die een toneelopleiding had gevolgd aan *Toneelstudio '50*. Op *Canzonissima*, een preselectie voor het Eurovisiesongfestival op de BRT, was ze verschenen met twee asbakken op haar borstjes geplakt. In die tijd was dat nogal wat! Nadien hebben we ook *Sursum Corda* gemaakt, wat mij niet in dank is afgenomen. De Raad van Beheer vond dat succes zo overweldigend dat het dacht dat *Arca* het niet meer aankon. Het was nochtans een even groot experiment als het stuk van Fassbinder, maar ze zagen het niet zitten.

In die periode gingen heel wat kritische stemmen op die beweerden dat *Arca* mainstream theater was beginnen maken en dus aan het oorspronkelijke streven naar vernieuwing verzaakte.

We hebben dat mainstream theater inderdaad gemaakt. Ik kon er ook niet aan doen dat het een gigantisch succes was, tot in Nederland toe. Van *Sursum Corda* hebben we zeker 100 voorstellingen gespeeld. Op den duur wordt het experiment mainstream, dat is nu eenmaal de loop der dingen. In 1983 vroeg mij iemand of ik *De Raadsheeren van Nevele* wilde spelen, het eerste stuk van Cyriel Buysse. Met lange tanden nam ik de tekst aanvankelijk door. Twee zaken deden mij er weigerachtig tegenover staan. Ten eerste was het in mijn dialect en ten tweede zat er een baron in die gebroken Frans sprak. Het werd nooit opgevoerd. Ik begon eraan en zie, vandaag speel ik het nog! Het is de langstlopende monoloog in Vlaanderen. Om terug te keren op uw vraag, in *Arca* hebben we moeten vechten om te overleven. Het was echt keihard. De twijfel omtrent de artistieke koers was zeker aanwezig. Ook de tanende interesse van enkele leden van de Raad van Beheer, omdat die met televisie bezig waren, speelde een rol. Eens zei mijn zus: “Jo, je hebt toch een mooi seizoen gehad!” “Neen Katelijne,” antwoordde ik toen, “qua publieksopkomst ben ik meer dan tevreden, maar op artistiek vlak vond ik het niet zo’n mooi seizoen.”

Terugblikkend op de periode 1965-1971, welke voorstellingen hebben een diepe indruk op u nagelaten?

Publikumsbeschimpfung van Peter Handke! Het was zeer ludiek en een gigantisch succes overigens. Het publiek uitschelden! Overall moesten we dat gaan spelen. Ook *Een rit over het bodenmeer*, een typisch Handke-stuk, is mij in het bijzonder bijgebleven. Wij hadden dat vertaald naar: *Spreken jullie, dromen jullie?* Wat ik een nogal slechte titel vond. Of *Kleine Malcolm en zijn strijd tegen de Eunuchen* van David Halliwell, een stuk dat ik zelf regisseerde. Dat was een enorm succes. Er zat toen een drummer mee op de scène. Net daarvoor hadden we de gordijnen en het podium uit *Arca* gekieperd. In 1968 moest de rommel eruit! *The Empty Space* van Peter Brook was niet aan ons voorbij gegaan. Ook Albee was voor mij van groot belang. In hem werd het absurdisme en het Amerikaanse realisme van Tennessee Williams, Arthur Miller en Eugene O’Neill verenigd. Zijn *Who’s Afraid of Virginia Woolf* is daar het beste voorbeeld van.

Van al hetgeen u opsomt, ziet u daar uitlopers van in het theaterlandschap van vandaag?

Eerlijk gezegd vind ik dat we een lange tijd van stilstand hebben gekend. Maar ja, tot u spreekt een oude man! Het enige verwijt dat ik mezelf kan maken is dat ik teveel heb willen produceren. Mijn zaal mocht nooit leeg staan. Er moesten kost wat kost vier voorstellingen per jaar spelen. Vandaag zijn ze verstandiger, want ze produceren minder en verlengen de speelreeksen. Ook de middelen zijn gegroeid. Maar als het op het lezen van teksten aankomt, het schrappen, de manier van spelen, dan is er voor mij niet erg veel veranderd. Ik vind niet dat er ondertussen al een nieuwe generatie is opgestaan. Hoe wij Pirandello en Ibsen hebben uitgebeeld, met naakte muren, kartonnen decors, *underacting*, *overacting*,... We maakten locatietheater aan de haven, met een voorbijvarend schip en ambulances die kwamen aanrijden.

Vandaag zijn dat allemaal verworvenheden van het theater?

Begrijp me niet verkeerd, ik ben naar *Maeterlinck* van Marthaler geweest, en ook naar zijn *Seemannslieder* en ik apprecieerde deze voorstellingen, echt waar... Ach, ik heb ook geen blinddoek om hoor! Je kan wel zeggen: "ja, waar zit jij nu? In *Theater Tinnenpot!*" Er is een amateurkring aan de slag. Er wordt cabaret geprogrammeerd. Ik heb gewoon geen middelen om een behoorlijk regisseur in te huren! Ik mag al tevreden zijn dat ik een theater mag runnen.

We merkten uit andere interviews dat sommigen het vernieuwende karakter van de periode 1965-1970 heel sterk relativeren. Zij beweren dat de invloed van de nieuwe auteurs van die tijd en van een Grotowski of een Artaud niet overschat moeten worden.

Daar heb ik weinig over gesproken, hoewel ik dat natuurlijk ken. Het bewegingstheater. Er zijn ook fysieke voorstellingen geweest in *Tinnenpot*, echt waar! Als ik het me goed herinner was dat met Dirk Buyse, Jaak Van de Velde en Dirk Berwout.

Dat is net het interessante aan deze interviews! Je hoort verschillende stemmen, die elkaar bevestigen, nuanceren of tegenspreken. Zo krijg je het volledige spectrum natuurlijk. In ieder geval, bedankt voor dit gesprek.