

Een schouwburg is geen aquarium dat met goudvissen gevuld moet worden

In 1952 schrijft Jean Vilar dat hij vaak denkt aan een verhaal over een jonge koning die zijn paleis wilde bouwen op een afgelegen, moerassige plaats. Nochtans waren er in het land dat hij zou regeren duizenden aangename plekje's, met stevige grond. Maar de eigenzinnige koning verkoos het moeras. Op de plek waar zijn vader op valkenjacht ging, bouwde de jonge Zonnekoning het paleis van Versailles.

In 1951 had Jean Vilar het Théâtre National Populaire overgenomen. Dit instituut bestond eigenlijk al sinds 1927, maar functioneerde eerder onopvallend. Het theater in het algemeen leek na de oorlog als levende kunst veroordeeld, uitgepraat, maar deze Fransman pleitte voor het toneel als "publieke dienstverlening, net zoals gas en electriciteit." Hij wilde theater maken dat putte uit de rijke Europese toneeltraditie, voor de volksmassa's, theater dat direct aansprak, met een eenvoudige, herkenbare en eigentijdse vormgeving. Zijn eerste bekommernis hierbij was de vorming van een publiek. Drie soorten maatregelen moesten de toegankelijkheid van het theater verbeteren: schouwburgen in volkswijken — denk aan Bobigny, Créteil, de hele "rode gordel" rond Parijs — en niet alleen in het mondaine centrum; drastische verlaging van de toegangsprijzen, publiekswerving via vakbeweging, ondernemingsraden, jeugdbewegingen — ook nu doet een theater als Nanterre-Amandiers nog een beroep op de C.G.T. om publiek te mobiliseren. Vilar wilde af van het theater als kunst van de bourgeoisie, een kunst die nog steeds volgens 19de-eeuwse sociale schemata georganiseerd was: de rijken gingen naar de opera, de kleinburgers naar het boulevardtoneel.

In de democratische euforie van vlak na de oorlog pleitte Vilar voor theater dat, zoals Molière en Racine in hun tijd voor de Zonnekoning werkten, zich overeenkomstig de nieuwe politieke structuur, op de bre-

de volksmassa's richtte. Met een repertoire dat voornamelijk bestond uit de grote klassieken (de Grieken, Shakespeare, Molière, Corneille, Racine,...). Stilistisch werkte Jean Vilar aan een grote helderheid, zeker waar het oude teksten betrof: een helderheid die nog extra aangezet werd door een directe acteerstijl, waarbij Vilar streefde naar een onmiddellijk contact, zelfs in immense ruimtes als de Cour d'Honneur in Avignon, met het publiek. Jean Vilar was als acteur, regisseur en directeur de Max Reinhardt van het proletariaat: geen esthetische vernieuwer, maar een theaterman die met een actueel repertoire perfect de polsslag van de tijd aanvoelde én die observaties helder wist te verwoorden naar zijn publiek. Pas in '68, toen de jonge wolven van het Living Theater hem terugfloten, bleek dat hij één stap nog niet gezet had: de radicale vraag naar de zin van het repertoire als zodanig. De klassieken waren te vanzelfsprekend gebleven.

Je kan niet zeggen dat Jean Vilar's idealen naïef waren, of dat zijn pogingen om ze in praktijk te brengen mislukt zijn. Bij weinige theatermakers is de relatie tussen idee en praktijk zo vruchtbaar gebleken, zo werkzaam als bij Jean Vilar. Hij wist precies voor welk publiek hij wilde spelen, slaagde erin dit publiek op de been te brengen en bovendien enthousiast te maken voor zijn visie op het theater als levende, directe communicatie. Een theater zonder achterdocht of cynisme, noch tegenover zichzelf, noch tegenover de mensheid.

Vele pogingen om een zinvolle relatie tussen sociale werkelijkheid en actuele vormgeving in het theater inhoud te geven, verwijzen naar Vilar: Giorgio Strehler, die in 1947 met Paolo Grassi in het Piccolo Teatro in Milaan met vergelijkbare intenties vertrokken, of Ariane Mnouchkine en haar Théâtre du Soleil. Precies deze zeer reële band tussen maatschappij en een visie op het repertoire maakt het actueel belang uit van een figuur

als Jean Vilar. Maar zowel de samenleving als dat repertoire zijn sindsdien grondig veranderd.

Kunsttheater

Een onderneming als het Piccolo Teatro dat al meer dan 40 jaar een haast ongeschonden reputatie heeft behouden vanuit dezelfde artistieke en politieke behoeften als Vilar's TNP, heeft die veranderingen aan den lijve ondervonden. Paolo Grassi en Giorgio Strehler schreven in hun manifest bij de oprichting van het Piccolo in 1947: "Wij willen het kunsttheater voor allen. Wij geloven niet dat theater een mondaine gewoonte is of een abstract eerbetoon aan de Cultuur. Wij willen geen eenvoudige verstrooiing bieden, en evenmin passieve, luie overwegingen: wij houden van rust, niet van luiheid, van feest, niet van het simpele tijdverdrijf. Wij zijn evenmin van plan theater te tonen als een bloemlezing van memorabele meesterwerken uit het verleden of opmerkelijke nieuwigheden van vandaag, als ze ons niet oprecht en fundamenteel raken."

Het Piccolo Teatro had een vanzelfsprekende voedingsbodem — het einde van de oorlog, het einde van de fascistische cultuurarmoede — die bv. ook in de Italiaanse film, in het neorealisme en elders, tot een explosie van talent en artistieke overtuigingskracht leidde. Vooral in de exploratie van het repertoire — nu lijkt dit evident, toen was het gedurfd, ongevoel — sloegen Strehler en de zijnen consequent nieuwe wegen in: het realistische repertoire, Russisch getint, van Ostrovski, tot Gorki en Tsjechov; Shakespeare, uiteraard; het moderne drama van die tijd met T.S. Eliot, Anouilh, Wilder, Camus. Maar belangrijker was de permanente omgang met Pirandello — wie Pirandello speelt, moet zich wel voortdurend vragen blijven stellen over de essenties van drama en theater — en de herontdekking van Goldoni — De