

Contract tussen kunstenaars en overheid

Het theater bij de Waalse burenen(1)

De discussies over het theaterdecreet in Vlaanderen doen soms vergeten dat er andere vormen van samenwerking bestaan tussen theatermaker en overheid.

Dat is het geval in Wallonië. Benoît Vreux zet een reeks op over het Franstalige theater in België. Deel 1: het institutionele kader.

'Sire, het Koninklijk Besluit van 12 mei 1952 betreffende de toekenning van subsidies aan de toneelkunst, bepaalt volgens welke criteria deze subsidies worden verdeeld en welke de verplichtingen zijn van de gesubsidieerde gezelschappen.

Dat besluit werd voor het Nederlandstalige landsgedeelte vervangen door het Koninklijk Besluit van 14 september 1954.

Voor het Franstalige landsgedeelte moet het statuut van de toneelkunst dringend worden aangepast aan de reële noden van het theaterleven.

Een uniform statuut voor de toneelkunst beantwoordt inderdaad op geen enkele wijze aan de realiteit in de beide taalgebieden. De ervaring heeft geleerd dat zij elk een eigen statuut nodig hebben.

De aanpassing van het statuut van 12 mei 1952 aan de situatie van de Franstalige toneelkunst beantwoordt bovendien aan de wens de culturele autonomie van de twee landsdelen te bevorderen, een wens die al vele keren werd geuit in het Parlement en in verschillende studiecentra.'

Deze tekst is een uittreksel uit het *Rapport au Roi*, waarin het koninklijk besluit van 9 oktober 1957 werd voorgesteld. Dit besluit heeft het Franstalige theater geregeld tot aan de Staatshervorming waarbij de Gemeenschappen in het leven werden geroepen. Het uittreksel maakt duidelijk welke de motieven waren van de wetgever: een evenwicht creëren tussen culturele identiteit en autonome beslissingsmacht enerzijds en het wettelijk kader waarin deze tot stand komen anderzijds. De wetgever introduceerde ook

de idee van een communautarisering van de cultuur, in een toen nog unitair België.

Het theater heeft zich altijd al in de paradoxale situatie bevonden dat het zowel de emanatie is van een individueel artistiek opzet als een schakel in de publieke identiteit van een natie. In die permanente spanning tussen de individuele expressie en de rol die de kunstenaar geacht wordt te vervullen in de 'polis', tegenover publiek en subsidiërende overheid, heeft het theater zich altijd in zijn sas gevoeld.

Het hoeft dus geen verbazing te wekken dat het theater, eind jaren '50 al, de federalisering aankondigt die wij vandaag kennen. Wel vreemd is dat het theater in deze tekst door de wetgever wordt voorgesteld als een maatschappelijk regulerende factor, een onderdeel van een grotere politieke constructie die zowel institutioneel als cultureel is. Na de communautarisering van de cultuur is de wetgever in de Franse Gemeenschap duidelijk een andere rol gaan spelen inzake culturele materies. Hield de politieke macht voordien het evenwicht tussen de gemeenschappen in de gaten, dan ging ze nu de economische implicaties regelen van de cultuur in het algemeen en van het theater in het bijzonder.

Vandaag de dag gaan parlementaire interpellaties in de Franse Gemeenschap meer over de verdeelsleutel tussen Wallonië en Brussel dan over de historische eigenheid van beide gewesten.

Terug naar de situatie begin jaren '60. Het Koninklijk Besluit van 1957 voorzag subsidies voor de Franstalige Belgische theaters die een vast gezelschap hadden en per sei-

zoen minimaal 200 voorstellingen speelden, in eigen huis of op tournee. Bij die toch al strenge eisen kwamen ook nog eens quota over het aantal Belgische auteurs dat moest worden gespeeld en het aantal Belgische acteurs dat moest worden aangeworven. Die politiek kwam uiteraard alleen maar de vaste, meer bepaald de Brusselse gezelschappen ten goede, en wel in die mate dat bij de eerste staatshervorming van 1970 in de Franse gemeenschap nog slechts vier erkende gezelschappen bestonden, naast het Théâtre National dat een bijzonder statuut had. De rest van het theater ressorteerde onder een krappe en juridisch niet omschreven begrotingspost, de ad-hoc-subsidies.

En toch ontstonden toen, in 1969, de twee experimenten die aan de oorsprong zouden staan van het 'jeune théâtre' in de Franse gemeenschap: het Théâtre du Parvis van Marc Liebens en de Laboratoire Vicinal van Frédéric Baal. Het ontbreken van een statuut en van de nodige middelen was er wel mede oorzaak van dat beide initiatieven na 1972 opgedoekt werden.

De Parvis en de Vicinal hadden een grote invloed (daarover meer in het volgende nummer van Etcetera). Dank zij hen verwierf het theater dat buiten het besluit van 1957 viel zijn adellijken. Dat theater werd zo belangrijk dat de wetgever wel tot een reglementering gedwongen werd. Aanvankelijk was dat via de Commission consultative du Jeune Théâtre, in 1975, die als opdracht had het ontstaan van een nieuwe theatertaal te stimuleren. De commissie beschikte daarvoor over 5% van het globale budget dat werd toegekend aan de professionele gezelschappen. Het aantal projecten en hun artistiek belang zetten de overheid ertoe aan dat percentage regelmatig te herzien. In 1988 bedroeg het 17% van het theaterbudget.

De belangrijkste wijziging was dat de Franse Gemeenschap van bij haar oprichting in 1980 de principes van het besluit van 1957 liet varen. In de plaats kwam een systeem van individuele overeenkomsten die werden afgesloten met de belangrijkste professionele gezelschappen voor volwassenen. Men wou een nieuw juridisch kader ontwerpen. Daardoor konden enkele jonge gezelschappen officieel worden erkend: het Théâtre du Crépuscule van Philippe Sireuil, het Théâtre Élémentaire van Michel Dezoteux en de Groupe Animation Théâtre van Marcel Delval, die samengingen in het Théâtre Varia.

De opdrachten aan de erkende gezelschappen werden precieser en beter afgestemd op hun reële noden en mogelijkheden. De eerste minister-presidenten van de Franse Gemeenschap, die verantwoordelijk waren