

De bouw van het Openluchttheater Rivierenhof te Deurne (1953) en het discours rond stad, land en gemeenschapskunst

Communie der mensen

Niet zonder enige zin voor hyperbool sprak provinciegouverneur Richard Declerck bij de inhuldiging van het Openluchttheater Rivierenhof in de Antwerpse voorstad Deurne over ‘het magische wapen van het toneel dat de meest onmiddellijke en meest pregnante communie der mensen mogelijk maakt’.¹ In de onttoverde werkelijkheid van het naoorlogse België, waar pragmatiek en snelle economische heropbouw de hoofdtoon voerden, leek zijn uitspraak op z’n zachtst gezegd misplaatst. Het herinnerde aan het geëxalteerde discours waarmee zijn generatiegenoten vijftien jaar voorheen zowel cultureel als politiek de massa’s hadden gemobiliseerd. Bovendien kon die ‘communie’ blijkbaar enkel tot haar recht komen op een speciale en van de stad afgezonderde plek zoals het Openluchttheater, gesitueerd te midden van het domein Rivierenhof, een groene oase aan de rand van de Antwerpse stadsagglomeratie. Hoorde ook deze tegenstelling tussen stad en land eigenlijk niet in een vorig tijdsgewricht thuis? Klonk Declercks door en door ideologische taal anno 1953 niet hol en anachronistisch?

Blijkbaar niet voor zijn gehoor. Dat demonstreert het aanhoudende enthousiasme bij het provinciale bestuur, het publiek en de pers voor een duur prestigeproject zoals het Openluchttheater Rivierenhof. Hetzelfde enthousiasme komt naar voor in uitingen van zijn tijdgenoten. Wellicht de meest in aanzien staande toneeltheoreticus van het land, Herman Teirlinck, vatte zijn pedagogisch opgezette essay *Wijding voor een derde geboorte* (1956) aan met een stellingname van hetzelfde kaliber. ‘Kortom, wanneer er weer ooit een God komt, zal de gemeenschap erdoor tot saamhorigheid worden gebonden, en herrijst uit zijn oude ertsen het levendig toneel’.² Een ander voornaam criticus, Lode Monteyne, besloot zijn overzichtswerk *Drama en toneel van oost en west door de tijden heen* (1949) met de al even hooggestemde hoop op een nieuw dramatisch genie dat, net als de door zijn generatie sterk geïdealiseerde dramaturgen van de Elizabethaanse tijd (in de eerste plaats Shakespeare en het volkse publiek van de Globe), een groot dichtertalig talent zou koppelen aan een ‘stevig contact met de massa’.³ Declerck, Teirlinck en Monteyne hadden met eigen ogen de ravages van massadweperij en van de begeestering omtrent een zo zuiver mogelijke ‘volksgemeenschap’ aanschouwd – de stalinistische zuiveringen, het nazisme, en heel recent nog de uitwassen van het McCarthyisme in de VS. Waarom was ‘communie der mensen’ in 1953 géén beoedeld concept?

Dit artikel wil de realisatie van het Openluchttheater te Deurne schetsen vanuit een cultuurhistorisch en discursief perspectief. Welke invloed oefende het gemeenschaps-

1 R. Declerck, ‘Ter Inleiding’, in: *Provinciaal Domein Rivierenhof – Openluchttheater – Voorstelling verzorgd door Het Algemeen Katholiek Vlaams Toneelverbond – 13 juni 1953 – Programma* (Antwerpen 1953) z.p.

2 H. Teirlinck, ‘Referentie’, in: *Wijding voor een derde geboorte*, in: *Verzameld Werk*, vol. 9 (Brussel 1973) 13.

3 L. Monteyne, *Drama en toneel van oost en west door de tijden heen* (Antwerpen 1949) 499.



Afbeelding 1: Het afgewerkte Openluchttheater Rivierenhof (1953). Panorama samengesteld op basis van foto's uit het Provinciearchief Antwerpen.

kunstdiscours uit op de totstandkoming van deze voor de stad Antwerpen nieuwe en zelfs gigantisch te noemen opvoeringslocatie? Voor het beantwoorden van deze vraag zullen we het woordgebruik van Declerck in 1953 traceren tot in de periode tussen het *fin de siècle* en WO II. Twee welbepaalde culturele modes dienen als leidraad, te weten het openluchttheater en het massaspel. Tegen de achtergrond van deze discursieve ontwikkeling schetsen we de verschillende stappen in de totstandkoming en bouw van het Openluchttheater tussen 1922 en 1953.

Onze kernhypothese luidt dat het vertoog over de geïdealiseerde (cultuur)gemeenschap een cruciale rol vervulde in de discussies die aan de bouw van het Openluchttheater voorafgingen. Het Openluchttheater kwam tot stand op het breukvlak van twee tijdperken. Aan de ene kant is het gebouwd op waardeschattingen die op de mentaliteit van het *fin de siècle* teruggaan. Tegelijk is het een exponent van de modernistische en specifiek naoorlogse stedenbouw, die een sterke gevoeligheid ontwikkelde voor stedelijke leefbaarheid. Dat het betekenisveld rondom 'gemeenschap' in het door WO II gebrandschat Europa nog steeds een gevoelige snaar kon raken, is het gevolg van een cruciale loskoppeling tussen enerzijds een verheven cultureel discours omtrent een ideale gemeenschap, en anderzijds een veelheid van actuele, politiek geoperationaliseerde en ook stevig verbrande nationale gemeenschappen. Deze loskoppeling kon plaatsvinden omdat de levensvatbaarheid van het eerste gemeenschapsconcept gewaarborgd was door een diep verankerde oppositie tussen decadente stedelijkheid en heilzaam landelijk gemeenschapsleven. De cultuurgemeenschap had een sacrale bijklank en ging terug op een register dat sinds het *fin de siècle* opgeld maakte. Hierin werd de neerwaartse beweging van een door modernisering paradoxaal verdierlijkende stadsbevolking tegenover de zich veredelende, in gezonde krachtmeting met de natuur levende plattelandsmens geplaatst. In de stad hokten de massa's samen, maar ze werden er tegelijk door individualisering en secularisering steeds eenzamer. Het land smeedde ze in een waarachtige gemeenschap aaneen, en de cultuur van het land – de gemeenschapskunst van de volksschrijver of nog letterlijker, een gezamenlijke creatie zoals processie of passiespel – bezegelde die band.⁴

⁴ De sterkste uitdrukking van deze overtuiging vinden we in de katholieke spreekkoorbeweging uit de jaren dertig. Lode Geysen, *Spreekkoren* (Roermond 1934) 47: 'Wij stellen een herleving vast van allerlei oude godsdienstige gewoonten en plechtigheden. De processies herleven. De processies winnen aan luister, aan karakter. Zij worden niet al-

Het openluchttheater in Vlaanderen en Nederland

Een treffend staaltje van de retoriek rond stad en land bood de argumentatie die gouverneur Gaston van de Werve et de Schilde, bij de aankoop van het domein Rivierenhof in 1921, had aangewend om de hoge koopsom te rechtvaardigen. ‘Overigens, onder oogpunt van openbare gezondheid, is het niet eene zaak van algemeen belang ter beschikking van de bevolking; zoo dikwerf opeengehoopt in ongezonde benepen woningen, uitgestrekte wandelingen te stellen waar zij kunnen vrij ademen en hunne krachten herstellen; al te veel ondermijnd door het werk en het koortsig afmattend gewoel, der groote stad?’ Zo’n vurig pleidooi was nodig, want binnen de provincieraad was de aankoop van het park niet onbetwist. Raadsleden stelden zich de vraag of het wel de provincie toekwam om een dergelijk domein aan te kopen, en of deze taak niet eerder bij de gemeenten lag. Maar het meest heikele punt was wel de aankoopsom van vijf miljoen Belgische frank, waarbij nog de financiële last zou komen om het omvangrijke park te onderhouden. Voor de gouverneur en andere voorstanders was volksgezondheid en volkswelzijn de uitgelezen manier om de aankoop te legitimeren.

Vanaf het begin was het duidelijk dat het Rivierenhof geen wandelpark voor de stedelijke burgerij zou worden, maar een plaats waar arbeiders konden sporten en zich ontspannen in een ‘natuurlijke’ omgeving. Binnen het discours van de provincie fungeerde het park daarmee als een helende tegenpool voor de sterk geïndustrialiseerde Antwerpse haven. Hun argumenten werden kracht bijgezet door de demografische evolutie van een voorstad als Deurne: tijdens de jaren twintig zou de bevolking er ten gevolge van de stadsvlucht verdrievoudigen, van 15.000 inwoners in 1920 tot 49.000 in 1932. De woekerende groei van de voorstad weerklonk in het discours van de gouverneur over de behoefte aan een bucolisch toevluchtsoord. Binnen dezelfde logica werd ook beslist om op het domein goedkope werkmanswoningen te bouwen. Al snel na de opening in mei 1923 bleek het park de doelstellingen uitstekend te vervullen. Op zondagen telde het park tot ruim zestigduizend bezoekers.

Toch werd het oorspronkelijke ideaalbeeld van een park voor de arbeiders uit de overbevolkte voorsteden niet helemaal werkelijkheid. Het Rivierenhof kreeg het aanzijn van een traditioneel burgerlijk wandelpark, onder meer omdat de provincie koos voor tuinarchitect Guillaume De Bosschere. Hij legde het park aan in een landschapsstijl die aansloot bij het historische domein.⁶ Ook de sporten die beoefend konden worden in het park waren aanvankelijk uitsluitend burgerlijk. Zo stond tennis bovenaan de lijst van ‘beschaafde’ sporten, en kreeg voetbal pas een paar jaar later een plek (wat mede te danken was aan de machtsverschuivingen in de provincieraad ten voordele van de socialistische partij vanaf november 1921). De ietwat tweeslachtige invulling van het project-Rivierenhof – ‘terug naar de natuur’ maar binnen een duidelijk burgerlijk genormeerd kader – legde zo de spanningen bloot van het openluchtideaal dat sinds het einde van de negentiende eeuw in opmars was. Het open land en de open lucht waren

leen meer leerend, ook veel meer strijdend. De litanieën moeten hernomen. Duizenden zullen gezamenlijk op de straat God om hulp smeeken bij hun strijd tegen hun menselijke eigenschappen. Uitstekend deze processies! Ook deze op 't land waar de velden God worden toegewijd! Deze waar de zee wordt gewijd! Deze waar het Heilig Bloed aan het volk wordt getoond (zij geeft verder gelegenheid een deel van onze gloriejke traditie te reconstrueren).⁷

5 Provinciearchief Antwerpen (verder PA), Verslagen der vergaderingen van de Provincieraad van Antwerpen, Buitengewone zitting van 6 juni 1921.

6 P. Rebman, *Het Rivierenhof. Vijf eeuwen parkgeschiedenis* (Antwerpen 1997) 173.

het perfecte klankbord voor een resem aan irritaties en spanningen die binnen de moderne stadscultuur leefden. Maar voor de verwezenlijking van die ideaalbeelden ging men uiteindelijk nog steeds te rade bij diezelfde stedelijke cultuur.

De mode van het openluchtoneel moet begrepen worden als een protest tegen de verstarde en commerciële schouwburgcultuur, voortgebracht door de laat-negentiende-eeuwse grootstad. Dat dat protest precies naar het platteland en de open lucht zou uitwijken, is in de Europese context beschouwd lang niet toevallig. Het valt immers op dat veel toneelvernieuwers geloofden dat een hecht acteursensemble (noodzakelijk om de hegemonie van de negentiende-eeuwse vedetten te doorbreken, en een nieuwe acteerkunst te funderen) best in landelijke afzondering kon aaneengesmeed worden.⁷

Typerend voor de Vlaamse context is een uitspraak van Herman van Puymbrouck uit 1934, in het gedenkboek voor toneelleider Jan Oscar de Gruyter bij de vijfde verjaardag van diens overlijden. Over zijn inspanningen voor het openluchtoneel klinkt het geënthousiasmeerd: ‘Nu twintig jaar geleden hing er een duffe lucht over Vlaanderen, over de Vlaamsche tooneelspeelkunst. (...) Er was dan het corrolarium: Weg uit de schouwburgzalen, waar de lucht verpest was! Terug naar het land onder de open lucht! Dit moest De Gruyter vanzelf zoo voelen. En hij werd de renovator van het Openluchttooneel, de Bühne die de medewerking opeischt van de blauwe lucht, van den wijden hemel, van de wolken, de zon, de boomkruinen, het struweel, het geruisch van de bladeren, het gezoef van den wind, de vogels ...’⁸ Met de ‘Vlaamsche Vereeniging voor Tooneel- en Voordrachtkunst’ (vvtv) had Jan Oskar de Gruyter het ‘bildungsflamingantisme’ van *Van Nu en Straks* naar het theater vertaald, en de vorm die hij daarvoor koos was als vanzelf die van het openluchtoneel. Vanaf 1909 bracht hij in tuinen en parken een repertoire van klassieke auteurs, waarvan dikwijls de minder bekende stukken gekozen werden (zoals *Iphigenia* van Goethe of *Philoctetes* van Sophocles). Het beschavingsproject van De Gruyter bereikte aanvankelijk slechts een select publiek, maar zou later, toen hij aan het hoofd stond van eerst het Vlaams Volkstoneel (1920-1924) en daarna de Koninklijke Nederlandse Schouwburg (KNS) (1922-1929), met een bredere keuze van klassieke toneelstukken ook een groter publiek aanspreken.⁹

Het experiment van het openluchtoneel – aanvankelijk bestond De Gruyters vvtv exclusief uit amateurs – consolideerde zich tijdens het interbellum tot een echte culturele hype. Vanaf 1925 bespeelde de KNS elke zomer met groot succes het openluchtoneel van het Nederlandse Valkenburg, een welgekomen bijverdienste voor het gezelschap, dat tijdens de zomermaanden niet betaald werd. In Nederland was er al sinds de eeuwwisseling sprake van een ware openluchtoneelbeweging. Met name het echtpaar Grothe-Twiss had sinds 1903 op hun Hilversumse landgoed talrijke opvoeringen georganiseerd. Aanvankelijk waren ze beperkt tot een intieme vriendenkring, maar vanaf

7 In 1898 nam Konstantin Stanislavski, bij de start van het Moskous Kunsttheater, zijn jonge spelers mee om te repeteren naar het gehucht Poesjkino. Ook in Frankrijk meenden Jacques Copeau en zijn navolger Charles Dullin dat een retraite op het platteland de ideale aanvang was voor hun hooggestemde ondernemingen (respectievelijk het Théâtre du Vieux-Colombier en het Théâtre de l’Atelier).

8 H. van Puymbrouck, ‘De Gruyter en het openluchttheater’, in: *Dr. Jan Oskar de Gruyter, 1885-1929. Zijn levenswerk* (Antwerpen 1934) 323-326; geciteerd in F. Peeters, ‘22 augustus 1909, Openluchtvoorstelling van Philoctetes door de Vlaamsche Vereeniging voor Tooneel- en Voordrachtkunst te Sint-Martens-Latem. Openluchtspelen in Vlaanderen’, in: R.L. Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden: Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen* (Amsterdam 1996) 569-570.

9 Peeters, ‘22 augustus 1909’, 571.

1910 gingen de voorstellingen door in een speciaal daartoe ingericht openluchttooneel dat aan een omvangrijker groep toeschouwers kon plaats bieden. In de idyllische omgeving van het Susannapark bleek het doel ook hier om een plek te creëren die als een soort ‘betoverd eiland’ zou ontsnappen aan de burgerlijke samenleving, terwijl het naar vorm en functie geheel aan de burgerlijke esthetiek beantwoordde. Een kenmerkende beschrijving van Grothe-Twiss’ openluchttooneel uit 1911 luidde: ‘Een zeldzame bekooring gaat uit van het geheel, dat door zijn volkomen natuurlijkheid vergeten doet met hoeveel kunstzin en smaak het bedacht en uitgevoerd is’.¹⁰

Reeds aan het eind van de negentiende eeuw was het inspirerende visioen van zo’n betoverd eiland opgetekend geweest door de Franse symbolisten.¹¹ Vanaf het *fin de siècle* werden opvoeringen van toneelwerken uit de klassieke Oudheid ingericht in de relatief goed bewaarde amfitheaters van Zuid-Frankrijk (zoals die van Orange en Béziers) en Sicilië (Syracuse). Die klassieke oriëntatie was ook in Vlaanderen en Nederland aanwezig. De onderneming van De Gruyter inspireerde de Nederlandse voordrachtskunstenaar Albert Vogel sr. om een gezelschap te stichten exclusief aan het openluchttheater gewijd (Het Klassiek Tooneel, 1920-1922). Al snel werd de mode ook in Nederland door het professionele theaternieuwsgaas geassimileerd, wat resulteerde in grootschalige voorstellingen door onder meer Willem Rooyards en Eduard Verkade (met bijzondere belangstelling voor de klassieke canon: Vondels *Adam in ballingschap*, Sophocles’ *Koning Oedipus*).¹²

Anders dan in Vlaanderen realiseerden de lokale Nederlandse overheden zich al gauw dat het openluchttooneel een bijzondere toeristische attractie kon vormen. In het eerste kwart van de twintigste eeuw werden een tiental openluchttheaters gebouwd, zowel nabij grote steden als in kleine gehuchten, zoals Oisterwijk (1915), Valkenburg (1916), Oosterwolde (1918) en Amsterdam (Openluchttheater Frankendael, 1925).¹³ Tijdens de jaren dertig kwamen daar minstens nog eens zoveel inrichtingen bij. Openluchttheaters zoals in Ede, Eemnes en het Amsterdamse Bos konden mede tot stand komen met de hulp van de werkverschaffing, die de hoge werkloosheid ten gevolge van de economische crisis met grootschalige infrastructuurwerken trachtte te lenigen. Meestal wordt het hoogtepunt van de Nederlandse openluchttheaterbeweging echter pas na WO II gesitueerd, omdat met name in de jaren vijftig talrijke gemeenten besloten om, onder impuls van een sterk hernieuwde belangstelling voor het amateurtooneel, een openluchttheater in te richten – in de moeilijke jaren van de wederopbouw ontbraken meestal de fondsen voor nieuwe, vaste schouwburgen.

Naar een openluchttheater in het Rivierenhof

Het zijn precies de talrijke Nederlandse openluchttheaters die als voorbeeld gediend hebben tijdens de aanloop naar de bouw van het Openluchttheater Rivierenhof. Eens de plannen tijdens de jaren dertig min of meer vaste vorm hadden gekregen, maakte de Bestendige Deputatie ettelijke uitstapjes naar Nederland om bestaande inrichtingen

10 J. Houthakker, *Dramatisch Jaarboek* (Amsterdam 1911); geciteerd in P. Bakker, *Het Boomburgpark te Hilversum* (Hilversum 2005) 27.

11 C. de Westenholz, *Albert Vogel, voordrachtskunstenaar (1874-1933)* (Amsterdam 2003) 212.

12 Ibidem, 213-214.

13 E. Alexander en N. van der Krogt, ‘Openluchttheaters in Nederland’, in: B. Logger, E. Alexander e.a. (red.) *Theaters in Nederland sinds de zeventiende eeuw* (Amsterdam 2007) 356.

te bezoeken.¹⁴ Wanneer juist de intentie grijpt is om in het provinciaal domein een theater aan te leggen, valt moeilijk uit te maken. In elk geval moet dat moment al in de jaren twintig gesitueerd worden. Reeds vanaf juni 1923 werden in het Rivierenhof openluchtvertoningen gehouden, zij het in rudimentaire vorm. Die voorstellingen bieden ook de kans om een andere zijde van de openluchttonieelbeweging te belichten, veel minder klassiek van opzet, en eerder verbonden met het verenigingsleven.

De drijvende kracht achter de vertoningen was Marcel Cleiren, de uitbater van het café-restaurant in het kasteeltje dat hij van de provincie huurde. De voorstellingen vonden plaats in het beukenbos achter het kasteel-restaurant. Het podium was de oude ijskelder, en een gerenoveerd Grieks jachttempeltje deed dienst als kleedkamer. Het publiek zat op klapstoeltjes aan de voet van de ijskelder. Daarnaast werd ook de grote dreef voor het Atlasbeeld soms als ‘openluchttheater’ gebruikt. De uitbater organiseerde zelf voorstellingen, maar meestal werd hij door amateurverenigingen zoals de Sint-Augustinuskring, Broedermin, De Rozenknop of De Rubenszonen gecontacteerd met de vraag of ze de locatie konden gebruiken. Cleiren moest op zijn beurt de Bestendige Deputatie en later de Commissie voor het Rivierenhof om toestemming vragen. Meestal vonden de opvoeringen plaats in het kader van het jaarlijks feest van een vereniging en volgde na de voorstelling en het diner ook een bal. ‘Woelige’ toneelverenigingen werden, net zoals hun sportieve collega’s, door de provincie op de vingers getikt. Kussen achter het Griekse paviljoentje werd bestraft met een fikse boete voor de mannen en een vermaning voor de vrouwen.

Het stedelijke publiek en zijn verenigingen vond dus in het groene domein een blijkbaar erg aantrekkelijk alternatief voor het traditionele (theater)vermaak van de binnenstad. Hoewel dit past in de algemene tendens dat men tijdens het interbellum voor vertier steeds meer uit de stad trok, is het Rivierenhof op alle vlakken een ‘grensgeval’. Niet alleen behoort het groendomein in geen geval tot een echt landelijk gebied, aangezien het zich op de rand van de stedelijke agglomeratie bevindt. Ook het repertoire van de openluchtvoorstellingen sloot nauw aan bij de heersende stedelijke amusementscultuur aan het begin van de twintigste eeuw. Over de precieze stukken die gespeeld werden is relatief weinig bekend. Enkel in de verslagen van de parkwachter en in de provincieraadverslagen van na 1935 valt er af en toe een naam. Zo speelde Broedermin op 14 juli 1935 de operette *Driemeisjeshuis* van H. Berté (een populaire operette met sentimentele teksten geschreven op muziek van Schubert), op 28 juni 1936 het historische blijspel *De molen van Sanssouci* (O. Härting), en op 21 juli 1937 het blijspel *Jonkvrouw de la Seiglière* (J. Sandeau). Ook uit de professionele sector was er interesse. In de zomer van 1929 speelde het Vlaams Volkstoneel er *Oedipus* in een regie van Renaat Verheyen. Naast de toneelvoorstellingen lokten ook de zomerse muziekfestivals veel bezoekers naar het park, net als de jaarlijkse gala’s van de Socialistische Turnkring en de Wintersportfeesten van de Koninklijke Wielerbond.

De vele activiteiten in het Rivierenhof, samen met de ondernemingslust van Cleiren, moeten de ambities van de provinciale overheid hebben geprikkeld. Het georganiseerde stedelijke middenveld, onder de vorm van de liefhebberskringen, kreeg door Cleiren een podium aangereikt waarvan de weerklink steeds groter werd. Blijkbaar koesterde

¹⁴ PA, Openluchttheater Rivierenhof Deurne (verder ORD), Map ‘Het openluchttheater’, Briefwisseling, plannen en documentatie van de provincie 1933-1952.

het provinciebestuur al vroeg plannen om Cleirens rol als culturele ondernemer over te nemen, wat hij ook zelf meermaals verzocht. Zeker is dat reeds op 22 juni 1933 de toenmalige gouverneur, Georges Holvoet, een brief schreef naar de bestuurder van de KNS om te vragen naar de ervaringen van het gezelschap met hun zomerse openluchtseizoenen in het Nederlandse Valkenburg. Twee jaar later volgde een eerste bezoek van de Bestendige Deputatie aan datzelfde theater. Het duurde tot 1937 voor de plannen echt vorm kregen. Aanvankelijk werd aan het aannemersbedrijf Van Riel en Van de Bergh een offerte gevraagd voor verbeteringswerken aan de ijskelder, maar de bouwkost bleek te hoog en het ontwerp ondeugdelijk. Rond die tijd trad Jozef Schellekens, provinciaal architect voor het arrondissement Turnhout, in contact met de Commissie van het Rivierenhof. Hij bood zijn diensten aan op basis van zijn intense interesse voor landschapsarchitectuur. De Commissie vond de combinatie van streekgebonden architectuur met de modernistische signatuur van zijn eerdere ontwerpen dermate pertinent, dat men de voorkeur gaf aan hem boven de feitelijk bevoegde provinciearchitect van het arrondissement Antwerpen, Jan Sel.¹⁵

In maart 1938 lagen er twee voorstellen van Schellekens op tafel. Het eerste bestond enkel uit een verbetering van de bestaande ijskelder (ten bedrage van 65.000 frank), terwijl het tweede een geheel nieuw ontwerp was voor de bouw van een openluchttheater, dat evenwel het dubbele zou kosten. Daarna bleef het vijf jaar stil. De investeringen in cultuur en infrastructuur waren op een erg laag pitje gezet. Sinds 1931 was de financiële toestand van de provincie, ten gevolge van de internationale economische crisis, aanhoudend verslechterd. De katholieken drongen aan op strenge bezuinigingen, die ze na hun klinkende verkiezingsoverwinningen van eind 1932 ook in de praktijk wisten om te zetten middels een coalitie met de Vlaams-nationalisten.¹⁶

Ondertussen gingen de voorstellingen nog altijd door op een geïmproviseerd theater van ijskelder en klapstoeltjes. In 1942, wanneer de financiële situatie er wat gunstiger uitzag, werden de plannen weer opgenomen. Robert Picavet, toen nog eerste opsteller en later griffier van de provincieraad, nam het initiatief om het openluchttheater opnieuw op de agenda te plaatsen, en slaagde er relatief snel in het provinciebestuur van de waarde van het tweede ontwerp te overtuigen. Niettemin hadden zowel de Commissie van het Rivierenhof als de voorzitter van de Sint-Augustinuskring ernstige bedenkingen bij Schellekens' voorstel. Niet alleen de ligging (op circa 200 meter van de drukke Turnhoutsebaan, toen de voornaamste verbindingsweg naar Nederland) maar ook de afwezigheid van een orkestbak en de onpraktische plaatsing van de souffleursbakken baarden de laatstgenoemde zorgen.

Ondertussen was het 1945 en was er nog steeds geen sprake van een openluchttheater. Toch werden er nog altijd voorstellingen gegeven in het park. In augustus 1946 vond een belangrijke opvoering plaats door het Verbond der Vlaamse Toneelmaatschappijen. Hun versie van *Charlotte Corday* werd enthousiast onthaald door het publiek.¹⁷ Onder invloed van het grote succes besliste gouverneur Declerck om weer

15 S. Migom, 'Het Openluchttheater in het Rivierenhof', in: S. Grieten, S. Migom, B. Sas en D. Van de Vijver, *Sterk gebouwd & makkelijk in onderhoud. Ambt en bouwpraktijk van de provinciale architecten in de Provincie Antwerpen (1834-1970)* (Brugge 2006) 205-207.

16 S. Heylen, B. De Nil en B. D'hondt, *Geschiedenis van de Provincie Antwerpen. Een politieke biografie, Deel I* (Antwerpen 2005) 106-107.

17 PA, Vertoog over den Bestuurlijken Toestand der provincie Antwerpen in het jaar 1946.

werk te maken van het theater. Maar opnieuw dienden zich aanzienlijke moeilijkheden aan. Niet alleen was het prijskaartje hoger dan voorzien, bovendien was er tijdens de oorlog aanzienlijke schade toegebracht aan het domein. Na het (faliekant mislukte) Amerikaanse bombardement van 1943 op het *Frontreparaturbetrieb Erla VII*, door de bezetter in de Minerva-fabrieken te Mortsel gevestigd, was beslist om nieuwe werkhallen op te richten in het domein Rivierenhof. Na de afbraak bleek dat de grond wegens verontreiniging nog enige jaren zou moeten rusten eer men met nieuwe infrastructuurwerken kon beginnen. Pas eind 1950 ging de bouw van het Openluchttheater definitief van start.

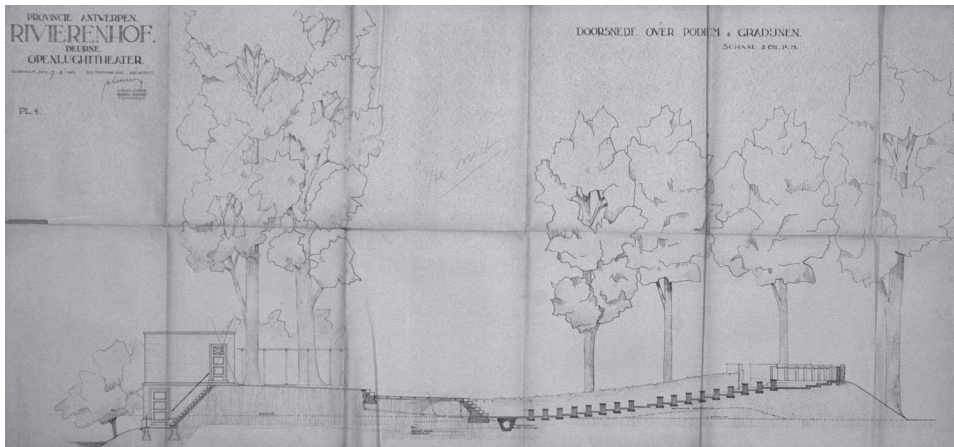
Een gedifferentieerd ideologisch object

In het voorjaar van 1953 was het nieuwe Openluchttheater een feit. Ondertussen was de inplanting omwille van akoestische redenen toch naar de buurt van het Atlasbeeld verschoven. Dat stemde ook beter overeen met Schellekens' visie op het evenwicht tussen een gebouw en zijn omgeving. Plan, opstand en kleur van het ontwerp waren grotendeels ingegeven door de ligging. Het theater was gesitueerd in een burgerlijk park uit de achttiende eeuw, wat impliceerde dat alles gericht was op enkele centrale oriëntatiepunten. Eén van de belangrijkste was het classicistische kasteeltje. Het openluchttheater werd op de as van het kasteel-restaurant geplaatst en vormde zo de tegenhanger ervan. Om dezelfde reden werd het theater opgetrokken uit witte steen. Niet alleen de omliggende gebouwen, ook de natuur was van primordiaal belang. Zo beschouwde de architect de open colonnade van het theater als de voortzetting van de grote bomen van de beukendreef. Het eindresultaat was, om de uitdrukking van Kenneth Frampton te gebruiken, een 'monumentalisering van het inheemse'.¹⁸



Afbeelding 2: Jozef Schellekens, Grondplan van het Openluchttheater Rivierenhof (definitief ontwerp), 1953. Bron: Provinciearchief Antwerpen.

18 K. Frampton, *Moderne architectuur: een kritische geschiedenis* (Nijmegen 1995) 258-275.



Afbeelding 3: Jozef Schellekens, *Ontwerp voor het Openluchttheater Rivierenhof (voorlopig ontwerp; op dat ogenblik nog achter het kasteeltje gesitueerd)*, 7 maart 1943. Bron: Provincie-archief Antwerpen.

Dat het Openluchttheater ondanks alle hindernissen werkelijkheid werd, is voor een aanzienlijk deel toe te schrijven aan het blijvende enthousiasme voor openluchttheater, en de ideologische investeringen erin. De heersende mentaliteit na WO II ging nog steeds verder op het elan van de openluchttheaterbeweging van het *fin de siècle*. Dat wordt bij uitstek geïllustreerd door volgende tussenkomst van provincieraadslid Jan Cornet (Belgische Werkliedenpartij) uit oktober 1949: ‘Alhoewel er regelmatig sprake is in de begroting van het oprichten van een openluchttheater ziet men er geen enkel verschijnen. [...] Er is een nieuw voorstel van M. Overmeire om subsidies te geven aan de toneelmaatschappijen. Bovendien telt onze provincie muziekmaatschappijen, turnafdelingen enz. Wanneer er nu een openluchttheater degelijk ware georganiseerd in het rivierenhof zou er ruimschoots gebruik van gemaakt worden en het zou aanleiding geven tot grotere activiteit van die verschillende organismen. Ik dring daarom aan opdat dit jaar zou overgegaan worden tot het bouwen van een openluchttheater [...] al ware het in geringe mate, tot het lenigen van werkloosheid’.¹⁹ Een openluchttheater, aldus Cornet, bracht de stedelijke gemeenschap samen via het verenigingsleven en smeedde ze beter aaneen. Het is een gebalde samenvatting van de algemene lijn die het provinciebestuur inzake het Openluchttheater aanhield: via culturele infrastructuur, met het ideaal van gemeenschapsvorming op de achtergrond, een sturende rol spelen in het stimuleren van het stedelijke middenveld. Statements als die van Cornet laten uitschijnen dat het gebouw op zich symbool ging staan voor de continuïteit van het culturele leven en daarmee van de gemeenschap zelf.

Ondertussen hebben we gezien dat de concrete invulling van dat cultuurleven op heel wat (mogelijk tegenstrijdige) manieren kon gebeuren. Voor de hooggestemde openluchttheaterbeweging uit de vroege twintigste eeuw waren beschavingswerk en de klassieke canon de sleutelwoorden. Tijdens het interbellum was daaruit ook daadwerkelijk een succesvolle professionele praktijk gegroeid. Maar tegelijk gooiden de

¹⁹ PA, Verslagen der vergadering van de Provincieraad van Antwerpen, Gewone zitting van oktober 1949.



Afbeelding 4: Werken aan het Openluchttheater Rivierenhof (1952-53). Bron: Provinciearchief Antwerpen.



Afbeelding 5: Werken aan het Openluchttheater Rivierenhof (1952-53). Bron: Provinciearchief Antwerpen.

amateurverenigingen zich vol enthousiasme op de ‘nieuwe’ uitdrukkingvorm en, zoals het citaat van Cornet laat zien, werd het openluchtproject door lokale politici ook verbreed tot een plek voor volkscultuur in de meest brede zin van het woord (inclusief optredens van sport- en muziekverenigingen). Het schijnbaar eenvoudige begrip ‘openluchtoneel’ werd zo gedurende de eerste helft van de twintigste eeuw opgerekt tot een gedifferentieerd ideologisch object. Dat wordt op een uitgelezen manier geïllustreerd door de discussies binnen de Antwerpse provincieraad over de keuze van de openingsvoorstelling. In november 1951 werd er binnen de Commissie van het Rivierenhof voor het eerst gepraat over de inhuldiging van het theater. Er werd voorgesteld om de ideologische lijn van ‘een theater voor het volk’ resoluut door te trekken en te kiezen voor liefhebbersgroepen in plaats van de officiële schouwburgen. Dat zou een expliciete keuze betekend hebben voor het zowel landelijk als stedelijk goed verspreide amateurtoneel (overkoepeld door toneelcentrales van respectievelijk liberale, socialistische en katholieke strekking), maar vooral had het een keuze tégen het professionele toneel betekend, dat sterk met de grootstad werd geassocieerd.

De hoger genoemde Picavet nam contact met Jos Phlippo van het Algemeen Katholiek Verbond voor Tooneel, een vereniging die al heel wat ervaring had met (Vlaams-katholiek getint) openluchtspel. Hun meest bekende wapenfeit was ongetwijfeld de opvoering van *De Leeuw van Vlaanderen* op de Antwerpse Grote Markt in 1939, ter gelegenheid van de honderdste verjaardag van Conscience's boek, waarin de hoofdrollen door bekende acteurs van de KNS waren vertolkt (en dat met groot succes hernomen werd in 1949 en 1950). Uit de eerste lijst van opties voor de openingsvoorstelling blijkt al dat de keuze van de Commissie gekleurd was door enerzijds het klassieke ideaal van de vroege openluchttonneelbeweging, anderzijds het populaire repertoire dat de liefhebbers graag opvoerden: zowel Shakespeares *Midzomernachtdroom*, het middeleeuwse *Marieken van Nymegen* en het melodrama *Het Meisje van Arles (L'Arlésienne)* van Bizet en Daudet figureerden op het lijstje. Picavet en Phlippo droomden zelfs even

van een echte opera, maar de zangers van de Koninklijke Vlaamse Opera bedankten vriendelijk, uit angst dat de buitenlucht hun stem geen recht zou doen en misschien zelfs schade berokkenen kon.

Het roer werd omgegooid. Phlippo, en met hem de Commissie, wou voluit voor wat hij noemde een 'schlager' gaan – een groot stuk met een grootse traditie. Mogelijke kandidaten waren *Gudrun* van Rodenbach, *Julius Caesar* of *Midzomernachtdroom* van Shakespeare, maar ook historische tableaux van tijdgenoten zoals Gaston Martens (*De Paradijsvloek*) en Paul de Mont (*Artevelde's Val*).²⁰ Het lijstje vertoont een minder dubbelzinnige inslag dan het eerste en bevat vrijwel uitsluitend klassieke stukken. Maar de ommekeer zou verregaande consequenties hebben. Met een klassiek stuk verliet men ook gedeeltelijk het pad van het volktheater – de liefhebberskringen speelden bij voorkeur een licht repertoire – en richtte men zich opnieuw naar het milieu van het hooggestemde openluchttooneel en de professionele theatersector. Het was evident dat de eerdere, tamelijk radicale keuze voor een liefhebbersopvoering opnieuw ter discussie zou worden gesteld.

Sociotheatrale fenomenen tijdens het interbellum

De keuze voor een historische schlager moet echter niet alleen binnen het landelijk en stedelijk cultuurlandschap worden gekaderd. Er speelden ook bredere, nationale ontwikkelingen een rol. De Commissie van het Rivierenhof keurde het voorstel van een historische schlager goed, maar benadrukte de voorkeur te geven aan een stuk van Vlaamse bodem. Dat lijkt op het eerste gezicht niet meer dan een verderzetting van het beschavingsflamingantisme uit de vroege jaren van de openluchttooneelbeweging. De Gruyter was bijvoorbeeld niet alleen voorstander van de klassieke canon, maar ook een hevig promotor van *Starkadd*, het voornaamste toneelstuk van de *Van Nu en Straks*-beweging, dat in de kritiek expliciet op zijn Vlaamse symboolwaarde werd getaxeerd. De opvoering van *De Leeuw van Vlaanderen* is een goed voorbeeld van de continuïteit in dat beschavingsflamingantisme. Maar tijdens het interbellum was de politieke, in casu Vlaams-katholieke component van het openluchtproject ook in een heel andere richting geëvolueerd. Vrijwel alle politieke en levensbeschouwelijke partijen uit de jaren twintig en dertig hadden zich de middelen van het theater toegeëigend. Denk aan de socialistische en communistische spreek- en zangkoren; het katholieke spreekkoor en massaspel; of de nationalistische openluchtmanifestaties.²¹ Naast de geïdealiseerde 'gemeenschap' van estheten zoals de *Van Nu en Straks*'ers, moest het openluchttheater van de jaren twintig en dertig ook dienen ter consolidering van de gemeenschap der arbeiders (bij socialistische auteurs en theatermakers) en vooral van de geloofsgemeenschap (bij de gangmakers van het katholieke theaterrenouveau).

Precies hier wordt voor het eerst de cesuur duidelijk tussen een geïdealiseerd begrip van de (culturele) gemeenschap, en een politiek geoperationaliseerd begrip van de (volks)gemeenschap, die uiteindelijk in 1953 tot de vandaag moeilijk te kaderen uitin-

²⁰ PA, ORD, Map 'Inhuldiging, dag van de opening', Brief van de heer Phlippo van het AKVT aan de heer Picavet, 24 januari 1952.

²¹ Een overzicht vindt men onder meer bij E. Fischer-Lichte, *Theatre, sacrifice, ritual. Exploring forms of political theatre* (Londen 2005); H. Wolff, *Volksabstimmung auf der Bühne? Das Massentheater als Mittel politischer Agitation* (Frankfurt am Main 1985).

gen van Declerck, Teirlinck en Monteyne zal leiden. Massaspelen zoals *Koning Arbeid*, opgevoerd te Gent in 1932 door de Multatulikring, of het immense *Credo!* opgevoerd in het Heizelstadion te Brussel in 1936 (ter gelegenheid van het VIde Katholiek Congres van Mechelen), hadden nog weinig gemeen met de ‘kunstvoorstellingen’ van De Gruyter. Socialistisch en katholiek massatoneel van de jaren dertig was geen beschavingsproject, maar moest met de allernieuwste middelen het collectief overrompelen, veroveren, en samensmeden. Onder de belangrijkste regisseurs ervan – vooral afkomstig uit Vlaamsgezinde en katholieke hoek, gezien die beweging voor het leeuwendeel van de producties verantwoordelijk was – zijn vele figuren uit de omgeving van het Vlaams Volkstoneel te vinden, zoals Ast Fonteyne, Renaat Verheyen, Lode Geysen en Anton Van de Velde.

In 1953 was massatoneel en spreekkoor al lang over zijn hoogtepunt heen. Dat had mede te maken met de gewijzigde houding van de Kerk ten aanzien van het lekenapostolaat en de Katholieke Actie. Maar op de openluchttoneelbeweging had het massaspel wel definitief zijn stempel nagelaten. In zijn reeds eerder geciteerde brief aan Picavet geeft Philippo, in een poging om ook alternatieve opties naast de ‘schlaggers’ te signaleren, een exhaustief overzicht van wat er allemaal leefde aan sociotheatrale fenomenen in het Vlaanderen van de jaren vijftig: ‘Spelen in dit verband ook een zeer grote rol de toneelwerken die geïnspireerd werden door de geschiedenis van de plaats zelf waar die openluchtspelele gecreëerd werden en om een zekere tijd regelmatig heropgevoerd worden en telkens met evenveel succes en belangstelling. Zo heeft Brugge zijn H. Bloedspel, Halle zijn Mariaspel, St. Truiden zijn Christoffelspel, Gent zijn Lam Gods, Harelbeke zijn Peter Benoitspel, Deinze zijn Poppospel, Wetteren zijn Wethra, Geel zijn Dymphnaspel; enz. Sommige dezer genieten zelfs een internationale faam’.²²

De collectivistische ideologieën van de jaren dertig hadden dus een culturele impuls teweeggebracht die tot in de jaren vijftig bleef nazinderen. Het militante catholicisme en het (letterlijk zo benoemde) ‘toneeloffensief’ van de Katholieke Actie mochten dan wel verleden tijd zijn, in hoofde van vele culturele leidersfiguren waren de sleutelbegrippen ervan – en daarbij stond gemeenschapskunst zeker op de eerste rij – nog springlevend. Meer nog, wanneer architect Jozef Schellekens zijn ontwerp voor het Openluchttheater Rivierenhof expliciet schraagt op een concept van nationalistische landschapsarchitectuur, doet dat in de prille naoorlogsjaren geen wenkbrauwen fronsen, zoals we misschien vandaag zouden verwachten (was dat niet precies de gedachte van Albert Speer geweest, gerealiseerd onder meer in het monumentale Zeppelinfeld te Nürnberg?). Integendeel, het wordt juist op basis van die kwaliteit toegejuicht. In zijn werk streefde Schellekens een nauwe verbinding met de natuurlijke omgeving na. In een artikel van 1941 schreef hij: ‘Wij moeten iets maken dat van ons is, dat waar is, dat ons landschap en onze mensen weerspiegelt’.²³ Schellekens ijverde voor nationalisme in de bouwkunst, maar hij benadrukte wel dat het om een ander nationalisme ging dan dat van de Nieuwe Zakelijkheid. Vanuit een verheerlijking van het nationaal bewustzijn wilde die beweging alleen maar roemrijk cultureel patrimonium tot stand brengen, met nietszeggende neoclassicistische gebouwen tot gevolg. Schellekens daarentegen wenste

22 PA, ORD, Map ‘Inhuldiging, dag van de opening’, Brief van de heer Philippo van het AKVT. aan de heer Picavet, 24 januari 1952.

23 J. Schellekens, ‘Nationalisme in de Bouwkunst’, *Bouwkunst en Wederopbouw*, 8 (1941) 189.

precies het alledaagse en regionale te verheerlijken, of een ‘monumentalisering van het inheemse’. Dat was ook precies de indruk die het Openluchttheater op zijn tijdgenoten maakte.

De inhuldiging van het Openluchttheater Rivierenhof

Het idee van een kunst die integraal zou voortkomen uit en toebehoren aan een gemeenschap, en dat ook vormelijk zo letterlijk mogelijk uitdrukte – door de zichtbare samenwerking van een grote groep mensen, voor een al even massaal publiek – was de cruciale toevoeging van de massaspelbeweging aan het al veel oudere project van het openluchttheater. Die collectivistische invloed van het interbellum wordt niet alleen in Schellekens’ ontwerp zichtbaar, maar ook in de voorstellen van Phlipppo, die de klassieke stukken van het professionele openluchttheater in één adem noemt met historische folklorestukken met nadrukkelijk flamingantisch oogmerk, en katholieke evenementen op basis van lokale liturgie voorstaat. Om de inhuldiging van het Rivierenhof meer luister bij te zetten, wou hij ‘een sensationeel effect bereiken’ door ‘een vijftal gemonteerde wagens in het spel te betrekken’. Daarop zouden in *tableaux vivants* episodes uit het leven van grote Vlaamse figuren uitgebeeld worden ‘die in het stuk zelf verheerlijkt worden, o.a. Conscience, Peter Benoit, Marnix van St. Aldegonde, enz. in de stijl zoals we die gezien hebben in de Van Dyck-stoeten’.²⁴

De provinciegriffier was niet te vinden voor Phlipppo’s massaspektakel. Vooral de vijf verschillende wagens baarden hem zorgen, want Picavet was ervan overtuigd dat er niet genoeg ruimte was in het theater. Meer nog, het zou misschien zelfs weinig indruk maken op het publiek. Immers, ‘het land is er van vergeven’. Bovendien zou het qua productiekost erg duur uitvallen voor één enkele opvoering. Hij gaf zelf de voorkeur aan een historisch spel, bijvoorbeeld een middeleeuwse moraliteit of een mysteriespel.²⁵ Uiteindelijk zou vooral de strekking van Phlipppo’s lange brief in de hoofden van de provincieraadsleden blijven hangen, eerder dan de vele concrete voorstellen die hij deed. Kort nadien viel in de provincieraad een beslissing die de inhuldiging van het Openluchttheater uit de handen van de liefhebberskringen nam. Men had besloten dat de inrichting van een dergelijk prestigieus evenement toch beter aan een professioneel gezelschap kon overgelaten worden. Aldus werd contact genomen met Firmin Mortier, directeur van de KNS. Om de band met het amateurtheater – dat per slot van rekening wellicht de voornaamste gebruiker van het gebouw zou worden – niet helemaal door te snijden, werden de vier belangrijkste Antwerpse toneelmaatschappijen uitgenodigd om tijdens de zomer van 1953 een opvoering te brengen.

Niettemin bleef de houding waarmee de provincie Mortiers voorstellen benaderde, ten gronde gekleurd door Phlipppo’s principes. Zo werd een opvoering van Shakespeare afgewezen omdat het geen Vlaams stuk betrof. Uiteindelijk stelde Mortier voor om, ter gelegenheid van de nakende Rodenbachherdenking in 1954, diens verzendrama *Gudrun* als openingsvoorstelling te nemen. Hij had er echter gelijk aan toegevoegd dat het stuk naar zijn mening verouderd was. Rodenbachs drama was meer dan zeventig jaar vóórheen geschreven door een adolescent zonder enige ervaring met de toneelschrijfkunst,

²⁴ PA, ORD, Map ‘Inhuldiging, dag van de opening’, Brief van de heer Phlipppo van het AKVT aan de heer Picavet, 24 januari 1952.

²⁵ PA, ORD, Map ‘Inhuldiging, dag van de opening’, Ongedateerde notities van Robert Picavet.

en het was dus eigenlijk niet aangepast aan de verwachtingen van een gesofistikeerd publiek uit 1953. Zoals in de programmabrochure van de galavoorstelling zelf werd toegegeven: ‘Het stuk kent inzinkingen en vertoont langdradigheden; het rijmloos vers is er soms lam en prozaïsch, de dialoog gerekt en de handeling geremd’.²⁶

Toch koos de Bestendige Deputatie voor *Gudrun*, en men kan alleen aannemen dat dat gebeurde op basis van propagandistische redenen. De keuze voor een nationaal, flamingantistisch maar abstract ideaal van de cultuurgemeenschap woog zwaarder door dan de overwegingen van de toneelprofessionals en de woordvoerders van het verenigingsleven. Met name de romantische politieke allegorie in het stuk moet bij de commissieleden in de smaak gevallen zijn. Aan de oppervlakte is *Gudrun* een verhaal over het Moerenland en zijn Romeinse onderdrukkers, maar de subtekst was ontegensprekelijk de strijd van de Vlamingen tegen de verfransing. Die allegorie was voor de Commissie anno 1953 nog steeds relevant, of het was toch tenminste relevant om de historische waarde ervan te onderstrepen: ‘De Commissie is van oordeel dat de opvoering van “Gudrun” bijzonder zou passen in het kader van het Rodenbachjaar. (...) Aan de Deputatie zal derhalve worden voorgesteld voor de openingsvertoning “Gudrun” te nemen’. Men was zich er wel degelijk van bewust dat deze idealistische keuze voor een modern toneelpubliek problemen zou kunnen geven, zoals weerom door de programmabrochure toegegeven wordt: ‘[E]en opvoering van dat zo kennelijk romantisch versdrama in onze prozaische eeuw moet altijd eerder als een piëteitsvolle historische reconstructie dan als een actueel schouwburg-evenement worden gezien’.²⁷

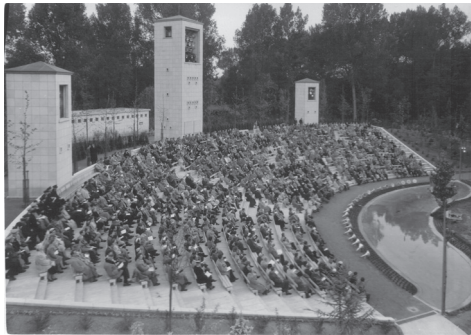
Een tweede reden om voor Rodenbach te kiezen was dat men expliciet op zoek was naar een stuk dat de unieke ligging van het openluchttheater, midden in het fraaie domein, in de verf zou zetten. Naast leverancier van grootse emoties was *Gudrun* ook het geschikte stuk om aan de slag te gaan met het natuurkader dat voorhanden was. Robert Picavet geloofde ook dat een historisch stuk heel wat meer mogelijkheden bood op het gebied van kostumering, muziek, belichting, en indrukwekkende massascènes. Toen er een regisseur moest gekozen worden, was het dus weinig verrassend dat enkele bekende namen uit het Vlaamsgezinde en katholieke openluchtcircuit de revue passeerden (Ast Fonteyne, Fred Engelen, Joris Diels). Uiteindelijk besloot men, hoofdzakelijk om financiële redenen, in zee te gaan met één van de kandidaten die Phlippo naar voren schoof: Maurits Balfoort, niet alleen bedreven in de regie van amateur- en openluchttheater, maar ook actief als leraar aan de toneelschool van het Algemeen Katholiek Verbond voor Tooneel.

Een première en een conclusie

Om het Openluchttheater Rivierenhof in passende stijl in te huldigen, had men een galavoorstelling van Rodenbachs stuk voorzien. Na het diner in kasteel-restaurant met hoogwaardigheidsbekleders uit binnen- en buitenland (onder wie de voorzitters van Kamer en Senaat, de minister van verkeerswezen en de gouverneurs van Limburg en Brabant, evenals vertegenwoordigers van enkele Nederlandse steden en gemeenten) volgde in het openluchttheater een water- en lichtshow. Daarna werden twee strofen

²⁶ F. Baur, ‘Rodenbach en zijn oeuvre’, in: *Provinciaal Domein Rivierenhof – Openluchttheater – Plechtige Inwijdingsvoorstelling – 6 juni 1953 – Programma* (Antwerpen 1953) z.p.

²⁷ Ibidem.



Afbeelding 6: Gudrun door Albrecht Rodenbach. Inhoudigingsvoorstelling van het Openluchttheater Rivierenhof (6 juni 1953). Bron: Provinciearchief Antwerpen.



Afbeelding 7: Gudrun door Albrecht Rodenbach. Inhoudigingsvoorstelling van het Openluchttheater Rivierenhof (6 juni 1953). Bron: Provinciearchief Antwerpen.

uit het Belgische volkslied gespeeld, wat al gelijk het Vlaamse ‘strijdstuk’ in een welbepaald kader plaatste. *Gudrun* werd, zoals ook de boven aangehaalde programmabrochure duidelijk maakte, opgevoerd als een museaal, tot ‘klassiek’ verheven – en dus van elke reële politieke lading ontdaan – stuk flamingantisch erfgoed binnen het bredere en eigenlijke politieke kader van de Belgische staat in heropbouw.

Bijna alles van wat volgde op die elegante aanhef, werd in de pers van de volgende dagen door een keure aan recensenten en toeschouwers uitgebreid verguisd. Het uitermate sobere decor bestaande uit ‘hardgroen toneelgras uit de schouwburg’ vloekte niet alleen met de parkomgeving maar ook met de situering van het stuk aan de Noordzee.²⁸ Het gebrek aan ruimte op de scène deed heel wat mensen de wenkbrauwen fronsen. De toegangswegen naar het podium waren zo smal dat massascènes van het Romeinse leger herleid werden tot wat gedrum van een bende opeengepakte acteurs. Bovendien vond de meerderheid dat de romantische lyriek van Rodenbach zich helemaal niet leende voor een openluchtscenering. De klankwaarde en het ritme van de taal gingen verloren in de omgeving. Het ontbreken van eenheid tussen acteurs en omgeving leidde ertoe dat de meerderheid van de journalisten niet erg onder de indruk was van de acteerprestaties. De hoofdrolspeelster werd als de grootste teleurstelling van de avond gezien: ‘al leek Stella Blanchart ons toch wat al te zeer de kwijnende maagd uit inmiddels gelukkig overleden draken’.²⁹ Ook de kostumering werd als muf en fantasieloos geëvalueerd. Het enige waar de commentatoren unaniem positief over waren, was de ‘kleurige en sprookjesachtige’ belichting.³⁰ Na drie uur eindigde het drama met de sterfscène van Gudrun en het wegbrengen van het lichaam.

Ondanks de laaiende reactie van het publiek was de openingsvoorstelling dus geen groot succes. De voorstelling werd op enthousiast applaus onthaald; en terwijl de acteurs kwamen groeten werd de Vlaamse Leeuw ingezet, naar verluidt door alle toeschouwers

²⁸ C. Gilhuys, ‘K.N.S. Gudrun’, *t Pallieterke* 9.24 (11 juni 1953).

²⁹ Stadsarchief Antwerpen, Modern Archief: Koninklijke Nederlandse Schouwburg, Productiemap Gudrun, 1952-1953, Onbekend krantenartikel van 8 juni 1953.

³⁰ J.G., ‘Het Openluchttheater der Povincie Antwerpen ingewijd. Grote belangstelling uit alle gewesten en Nederland’, *Het Laatste Nieuws* (8 juni 1953).

uit volle borst meegezongen. Maar de journalisten vonden het openluchttheater een onding waar helemaal geen toneel kon gespeeld worden, door de te smalle toegangswegen en andere technische tekortkomingen. Evenwel zouden die door eventuele verbeteringswerken kunnen weggevoerd worden. Wat niet meer kon ongedaan gemaakt worden, was de ‘ongelukkige keuze’ voor *Gudrun*.³¹ Alle recensenten waren het erover eens dat het stuk ‘te verouderd, te naïef, te onhandig geconstrueerd’ was om nog opgevoerd te worden.³² Opvallend is dat slechts één commentator, namelijk Bert Van Kerkhoven (NIR), expliciet het ‘ongepaste’ van de opvoering van een Vlaams strijdstuk in de naoorlogse context beklemtoonde. ‘In onze eigen Sturm und Drang, en in de tijd van het meeslepende romantisme van de Vlaamse Beweging moest ook onze generatie wel door deze Gudrun aangesproken worden. Twee wereldoorlogen met al hun gevolgen hebben alles, overal veranderd. [...] Daarom hebben wij thans ondervonden dat wij Gudrun niet om zijn literaire of dramatische waarde hebben gewaardeerd, maar omdat het een stijl vertegenwoordigde en gevoelens vertolkte; die wij thans niet meer aanvoelen kunnen’.³³

Van Kerkhovens kritiek zet het opvallend anachronistische aspect van het Openluchttheater-project in de verf. De keuze voor *Gudrun* berustte op een oneigentijds, museaal, romantisch en negentiende-eeuws beeld van de Vlaamse Beweging. Het was een opvoering die getuigde van een bepaald naoorlogs ‘classicisme’ dat daarom ook niet toevallig zo goed aansloot bij de openluchttoneelbeweging uit de eerste helft van de twintigste eeuw. In Declercks inhuldigingstoespraak over de ‘communie der mensen’ resoneerde de hele vroeg-twintigste-eeuwse theatergeschiedenis mee, maar het was een onmogelijk anachronistische echo. De provincie had de voorkeur gegeven aan een drama dat paste binnen een nationaal georiënteerd beschavingsproject en een irreële, abstracte cultuurgemeenschap. Het Openluchttheater zelf was echter in hoofdzaak geïntendeerd voor gebruik door lokale verenigingen en liefhebberskringen. Precies dat middenveld zou de rol van die geïdealiseerde ‘gemeenschap’ – zij het allicht op een veel prozaïscher manier, en weinig overeenstemmend met de verheven idealen uit de toespraak – vertolken.

Dat blijkt ten enenmale uit het vervolg van de opvoeringsgeschiedenis in het Openluchttheater Rivierenhof tijdens de jaren vijftig. De als sacraal aanbeden cultuurgemeenschap bleef na Declercks rede, en zeker na de mislukte voorstelling van *Gudrun*, dode letter. De werkelijke opvoeringspraktijk was heel anders. Er vonden jaarlijks een vijftal amateurtoneelvoorstellingen plaats, en daarnaast ook talrijke turngala’s, liturgische herdenkingsdiensten, jeugdfeesten met volksdans en vendelzwaaien, plechtige prijsuitdelingen van scholen, filmvoorstellingen en dergelijke meer. In de jaren zestig en zeventig raakte het theater – ongetwijfeld in samenhang met de afnemende ledenaantallen bij de verenigingen – stilaan in onbruik. Pas sinds 1989 keerde de belangstelling voor het gebouw terug en kreeg het zijn huidige bestemming als openluchtlocatie voor zomerconcerten. De stedelijke ‘gemeenschap’ was niet meer – maar was ze eigenlijk al in juni 1953 niet een spookverschijning geweest?

31 RIP, ‘Nog over Gudrun. Een ongelukkige keuze’, *Het Toneel* 50.40 (12 juni 1953).

32 M. Kröjer, ‘Het Provinciaal Openluchttheater van Antwerpen ingehuldigd. Opvoering van Gudrun van A. Rodenbach door KNS’, *Het Handelsblad* (8 juni 1953).

33 PA, ORD, Map ‘Inhuldiging, dag van de opening’, B. Van Kerkhoven, Verslag van de uitzending door de NIR op 9 juni 1953.