

Van leeg tot barstensvol

Tien dagen op de Moskouse scène

Tijdens het communistische bewind is de Russische theater-scène een plaats geweest "waar de waarheid gehoord kan worden". Sinds de ineenstorting van het regime is het theater in Rusland in een diepe identiteitscrisis terechtgekomen. Benoît Vreux was tien dagen in Moskou en brengt verslag uit.

*De drie zusters
(Krasnaya
Presnya)
Foto Gennady
Nesmachny*

Indien het theater nog in staat is de culturele atmosfeer of eenvoudigweg de ambities van een natie te vertalen, dan zou het huidige theater in Rusland en meer bepaald dat van Moskou een beeld kunnen zijn van de contradictie tussen leegte en volheid.

Om de spanningen die vandaag het Russische theaterleven beheersen te kunnen verklaren, moeten we terug naar het midden van de jaren tachtig. De periode van politieke en economische stagnatie in de Sovjet-Unie vanaf 1945 maakte van het theater het forum bij uitstek van de oppositie, 'de enige plek waar de waarheid kan gehoord worden', volgens Joeri Eriomine, regisseur van *Zaal 6*. Zodra de *glasnost* optreedt, weet een levend theater via tal van toespelingen de toen nog geldende censuurregels te ontduiken en creëert zo een gevoelige en intellectuele complexiteit tussen de scène en het publiek. We mogen zelfs zeggen dat die medeplichtigheid de *perestroika* heeft helpen voorbereiden. Maar met de onomkeerbaarheid van de *perestroika* verdween die samenzweringsfunctie van het theater. Ideeën werden niet langer op de scène maar op het theater van de straat openbaar gemaakt. Het innemen van standpunten in het openbaar, het verschijnen van een onafhankelijke pers (de wet op de

persvrijheid dateert van 12 december 1990), de tanks en daarna de barricades, evenzoveel 'voorstellingen' die het publiek uit de zalen haalden en het theater terugdrongen in zijn rol van plek van ontspanning en vermaak. Er werd zelfs ironisch opgemerkt dat niet alle 'acteurs' van die sociale verandering slechte toneelspelers waren.

Ook de moeilijkheden in de voedselbevoorrading joegen een deel van het publiek weg, want plots dook er een nieuwe vergelijking op: 1 theaterticket = 10 roebels = 1 maaltijd. De intellectueel, eindelijk bevrijd van zijn muilband, ging zich engageren in andere debatten dan die van het theater. In de grote theaterinstituten ontstonden er diepe scheuren, zodat bijvoorbeeld het Kunsttheater zich ging opsplitsen in twee groepen. Eén groep bleef onder de leiding van Oleg Efremov, de andere werd geleid door actrice Titiana Doronina. Symbolisch belangrijke beslissingen, zoals die van Anatoli Vasiljev om niet langer theaterproducties (tenminste niet in Rusland) uit te brengen maar zich uitsluitend nog met onderwijs bezig te houden, zorgden voor verwarring. Overal doken zelfgefinancierde theaterstudio's op zonder echt in staat te zijn het publiek te heroveren. Zo werd de heilige unie van toeschouwer en acteur ontbonden.

In die identiteitscrisis bevindt zich vandaag het Russische theater, dat bovendien het hoofd moet bieden aan het ontbinden van de staatsstructuren, aan financiële onzekerheid en aan de culturele eisen van de andere republieken. Die malaise wordt gekenmerkt door een relatieve provincialisering en door een leegloop van de zalen.

Malaise

Om mijn eerste indrukken te toetsen, ging ik naar een voorstelling kijken in het Poesjkin Theater, het oude Kamertheater waar Tairov zijn belangrijkste voorstellingen toonde. Een zwerm van vestiairedames en ouvreuses en andere personeel van het onthaal plooit voor elke voorstelling de lakens op die de zetels van de talrijke gouden en marmeren salons bedekken, en rolt de tapijten op die de parketvloer moeten beschermen voor de schoenen van de dagbezoekers. In die zaal met 1000 zetels, met prachtige luchters en muurlampen, zaten die avond amper 80 toeschouwers met waarschijnlijk hun zondagse kleren aan. Zij kregen een parodie op het theater te zien waarbij de enige pertinente vraag was wie er van het publiek of de acteurs zich het meest verveelde.



Om toch nog wat toeschouwers te lokken gooien sommige theaters de afgezaagde oude trukendoos open. Zo is er in het Theater van de Ermitage een oud en vroeger verboden joods stuk te zien (alle joods theater was sinds 1945 verboden), *De reis van Benjamin III naar het beloofde land* naar het werk van Mendele Miher-Sforin. De muziek in de voorstelling is van de jonge componist Avi Nedzvetzki en Mikhail Kisljarov regisseert. Het geheel lijkt eerder op een avondje folkloristische dans en zang dan op een theaterproductie van de nieuwe vrijheid. *Tsjitsjikov* door het Experimenteel Theater van Yasoevelitsj, een mimedrama naar *Dode Zielen* van Gogol, is een slecht in mekaar gestoken operette waarbij de behoefte om de lach van het publiek op te wekken zo nadrukkelijk is dat er alleen maar consternatie bij de toeschouwer ontstaat. Door het tweede deel van zijn manuscript in het vuur te gooien, heeft Gogol ons een onaf werk achtergelaten, tegelijk bevreemdend en gepassioneerd. De mise-en-scène van Alexander Orlov gaat voorbij aan dit poëtische mysterie en verwijdert zich van de historische ontwikkeling van dit zo belangrijke werk uit het Russische repertoire. Vooral deze twee regies, maar ook andere in mindere mate, maken deel uit van een esthetiek van de kitsch waarin de vorm een karikatuur wordt van zichzelf, een kringloop zonder begin of einde, een lege huls waarin het theater verloren loopt.

Om het gevoel van leegte dat zich installeert op de scène te omschrijven, citeer ik de Hongaarse dichter Janos Pilinsky: "(het hedendaags theater) is als een zin zonder predikaat die alleen in staat is te nuanceren, te karakteriseren met oneindig veel attributen, maar het ontbreekt hem aan het predikaat, het werkwoord dat het dramatische werk aan de scène vastnagelt met de kracht van zijn aanwezigheid." De pogingen van jonge regisseurs die ik te zien kreeg, laten niet veel beter verhoppen. Het ontbreken van een reële lichamelijke aanwezigheid op de scène en van een gefundeerde actie, vinden we terug in twee complementaire uitspraken van Vitali Pavlov, auteur en regisseur van *Jazzman*, een flauwe afdruk van het engelstalige drama uit de jaren vijftig: "I think only about today. The past is unchangeable and the future is unpredictable." En als uitvloeisel hiervan: "I am sure that men and women are basically the same all over the world. That is what I want to be con-

cerned with." Die wil om een wereldburger te zijn, open voor het onmiddellijke plezier en zonder vaste ankerplaatsen, valt best te begrijpen en is misschien zelfs nuttig in een periode waarin het meest sectaire nationalisme opnieuw de kop opsteekt. Maar door aan te leunen bij een dergelijke doctrine verliest het levend theater een van zijn meest essentiële dimensies, namelijk het vermogen om te praten over wat ons ontbreekt. In de allereerste plaats is het de relatie met de gemeenschap die verdwijnt.

Oberioe

Naast deze onhandige stellingnames, zijn er ook andere die proberen een meer fundamenteel antwoord te vinden op die ontworteling. Zo is er de terugkeer naar de groep Oberioe (zie kader) met twee bewerkingen van hun voorstellingen: *Drie halve uren van links* in een regie van Alexander Ponomariov en *In het gekkenasiel* in een regie van Mikhail Levitine, laten een vergeten en lange tijd zelfs verboden moment uit de Russische avant-garde van de jaren twintig herleven.

In *Drie halve uren van links* ontleent de door Oberioe gepropageerde nonsens van het woord en van de wereld zijn fabel aan *Elisaveta Bam* van Daniël Harms, waarin telkens dezelfde dramatische situatie eindeloos herhaald wordt: Pjotr Nikolajevitsj en Ivan Ivanovitsj dringen het appartement binnen van Elisaveta en houden haar aan wegens moord. Pjotr beweert immers dat zij hem, toe hij nog een knaap was, vermoord heeft. Wat later duikt de vader van Elisaveta op, begint te vechten met Pjotr en doodt hem. Waarop de dode opnieuw opduikt in het appartement om haar te arresteren. De spontane formele aanpak van Alexander Ponomariov - tussen kabaret en burleske farce - slaagt er ondanks alles niet in ons te bevrijden van een realiteit van betekenissen en ons een beeld te tonen van een werkelijk incoherente wereld.

De mise-en-scène van Lévitine daarentegen nodigt ons langzaam uit om het niet-bestaan van de ons omringende werkelijkheid te aanvaarden. Hij slaagt daarin dankzij een uiteengebarsten scenografie die de toeschouwer opsluit in de speelruimte, nadat mannen en vrouwen van elkaar gescheiden zijn, en dankzij een ongrijpbaar en vloeiend acteurspel (de acteurs verbeelden gealiënerden). Het slot van

"De kunst als kast"

Devies van de groep Oberioe

Oberioe is de Russische afkorting voor Unie van de unieke realistische kunst, in 1927 in Leningrad opgericht. Daniël Harms (1905-1942), Alexander Vvedenski (1904-1941), Nikolai Zabolotski (1903-1958) en tenslotte Konstantin Vaguinov (1899-1934) vormden er de artistieke kern van.

Het oorspronkelijke van het Oberioesysteem bestaat in het gebruik van een literair teken (woord, gezegde,...) dat zijn eigenschap van substituuut voor het aangeduide object verloren heeft. De referentiële functie wordt aan het teken ontnomen en op hetzelfde moment ziet de werkelijkheid zich beroofd van het recht om via tekens weergegeven te worden. Dat laat toe de wereld te beschrijven als ongeschikt voor eender welke betekende representatie, m.a.w. als niets.

In de kunst van Oberioe wordt de wereld absurd in meer dan een opzicht: enerzijds omdat hij niet lijkt op een aangeduide realiteit, anderzijds omdat hij als object aan ieder logisch denken ontsnapt. Het theater is het beste middel om die dubbele absurditeit weer te geven. Dat maakt het Oberioe mogelijk (nog voor het absurdistisch theater van Ionesco) te wijzen op de semantische leegte van de wereld die het object is van de dialogen van de personages, en op de afwezigheid van iedere logica in de wereld die door de auteur geconstrueerd wordt.

De openbare manifestaties van de groep Oberioe modelleren zich op die van de eerste Russische futuristen, die van de collectieve poëtische lezing een excentriek theatraal spektakel maakten. Een typisch voorbeeld daarvan was de avond door Oberioe georganiseerd in januari 1928 in het Pershuis van Leningrad en genoemd *Drie uur van links*. Op het ogenblik dat de regisseur de dichter Kropatsjev aankondigde, begon deze zijn gedichten inderdaad te lezen, maar dan drie straten verder, op de hoek van het Nevski perspectief en de Sadovastraat. Die openbare interventies van Oberioe werden in 1930 door de overheid verboden.

de voorstelling is bijzonder aangrijpend: de gekken, woorddronken, beginnen een kaartspel dat ze niet vloeken becommentariëren, terwijl de radio de rehabilitatie meldt van de dichters van de vroegere groep Oberrioe. Op die manier wordt de absurditeit een mogelijke lezing van de wereld en is het theatrale resultaat opmerkelijk en overtuigend.

Theater Krasnaya Presnya

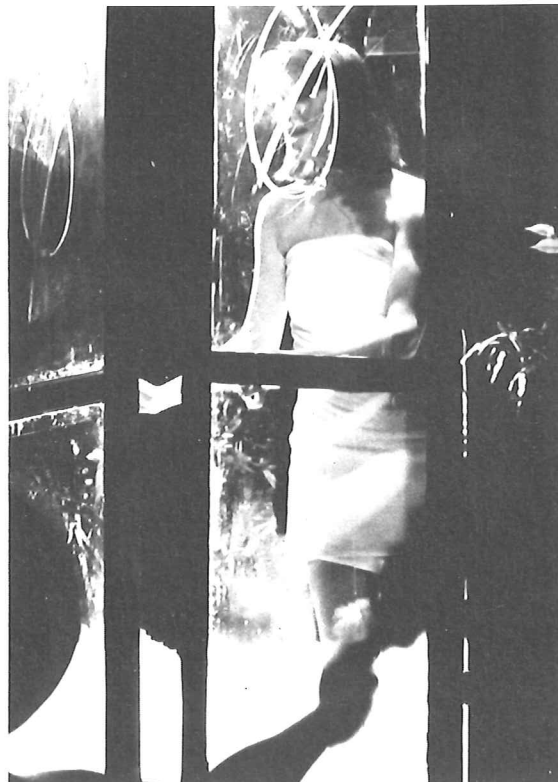
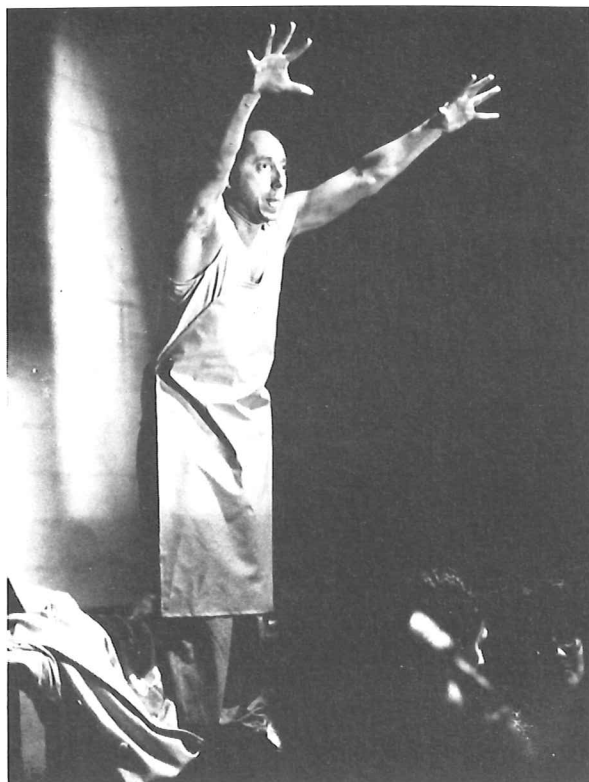
Naast deze theaters, die met vallen en opstaan proberen een waarheid en een rechtvaardiging te geven aan de leegte die zich lijkt te hebben geïnstalleerd op de Moskouse scènes, bestaat er ook een theater van de volheid, of misschien beter: van de densiteit. Dat is het geval met Theater Krasnaya Presnya, genoemd naar de naam van de wijk waar in 1905 de revolutie in Moskou van start ging. Een brand is er de oorzaak van dat de schouwburg op dit ogenblik moet worden heropgebouwd. Er kunnen amper honderd toeschouwers binnen en de afmetingen van het toneel zijn beperkt. Misschien is het dat dat Joeri Progrebnitsjko ertoe gebracht heeft een theater van de densiteit te creëren. Elk moment van de voorstelling vult zich met een veelheid aan acties, fragiel en vluchtig, opgebouwd volgens een complexe evenwicht en toch steeds licht en vol humor omwille van de amusante brutaliteit. Toch is er geen sprake van een theater van de opeenstapeling. Integendeel, Joeri Progrebnitsj-

ko beschikt over de verbazingwekkende eigenschap om theater te maken in de tussenruimtes van de tekst, op de manier van een geluidloze inbraak. Zo begint zijn regie van de Drie Zusters van Tsjechov met een korte opname van een historische voorstelling van diezelfde theatertekst. Meteen wordt de voorstelling gesitueerd in de geschiedenis van de voorstellingen van deze tekst, waarschijnlijk één van de meest gespeelde stukken in Rusland. Dit historische kader maakt herinneringen levendig aan vroeger geziene enceneringen. Het vult de nog steeds lege scène daarenboven met de fantomen van Olga, Macha en Irina. Wanneer de acteurs verschijnen, verdubbelt zich deze sensatie van aanwezigheid permanent. Zij zijn tegelijk personages die zich verweren tegen het verzanden in provincialisme én acteurs die een intieme band hebben met de dramaturgie van Tsjechov, dragers van een geschiedenis (die van Tsjechov, van het theater, van Rusland?) die opnieuw ondervraagd moet worden. De kostuums, onhandig opgelapt, met boorden, manchetten en zomen oppervlakkig aangepast aan de maat van de toneelspeler, roepen in de verbeelding een utopisch theater op in wiens garderobes iedere rol voorzien is. De acteur is dan degene die tegelijkertijd dit ideale aangepaste kostuum aantrekt én het plunje van een personage dat door de vorige acteur is achtergelaten. Dit spel met de ironische distantie die in eenzelfde beweging het reële, het artificiële en de theatrale arbeid

toont nodig om het interval op te vullen dat beiden scheidt, dit spel vindt men evenzeer in de procédés die de mise-en-scène beregelen, als in het acteerspel. Wanneer de sneeuw valt, bijvoorbeeld, haalt Olga uit haar corsage witte confetti die ze delicaat neerlegt op de hoofden van haar zusters. Later creëert een glazen bol dezelfde stille poëzie als met de sneeuw, ver van ieder conventioneel realisme.

Door de speelse afstand die de acteur voortdurend tot zijn personage houdt, wordt het acteerspel een spel van verschuivingen en omkeringen. Voor zijn acteursregie verwijst Joeri Progrebnitsjko graag naar Mikhail Tsjechov. Die stelde dat de eerste vraag die een acteur over zijn personage moet stellen de volgende is: "Welk verschil - hoe subtiel en hoe licht het ook moge zijn is er tussen mij en het personage zoals het door de auteur beschreven wordt?" Joeri Progrebnitsjko gaat verder: "Door de presentatie van de handelingen en woorden van een personage voor een publiek, wordt een acteur zich bewust van de afstand tussen hem en dat personage. Plots ziet hij het personage in zichzelf." Progrebnitsjko citeert daarbij een herinnering aan Chaliapine: "Terwijl Chaliapine bezig was een personage neer te zetten met een tragisch lot, werd hij plots gegrepen door een hevige emotie en ontroerde daarmee het publiek. Op de vraag of hij vond dat hij op dat eigenste moment het gevoel had zelf dat tragische personage te worden,

*In het gekkenasiel
(Krasnaya
Presnya)
Foto Gennady
Nesmachny*



antwoordde hij: helemaal niet, maar ik kreeg enorm medelijden met hem.”

Het theater van Joeri Progrebnitsjko is er een van een ombeschaamd medegevoel. Geen enkel esthetisch oordeel komt tussen om de schrijftuur van Tsjechov om te buigen in een vooraf bepaalde richting. En plots, als bij wonder, moet je lachen, zonder uitbundigheid maar ook zonder valse schaamte. En je begrijpt dat Tsjechov op een bepaalde dag van zichzelf vond dat hij een komedie geschreven had. Meer dan een geslaagd stuk is het theater van Joeri Progrebnitsjko een waarachtig kritisch kunstwerk zoals George Steiner het heeft gedefinieerd. Een kunstwerk dat van een tekst in het verleden een actuele aanwezigheid maakt en dat ons aanzet om onze geschiedenis te herlezen in het licht van de ontdekkingen van vandaag (zie kader).

“De ziel van het theater redden en daarmee ook de toekomst van hun beroep is de grote taak van de acteurs, regisseurs en theaterauteurs”, schreef Mikhail Tsjechov. Deze uitspraak, die verkeerd gelezen choquerend kan overkomen omwille van de corporatistische reflexen die worden opgeroepen, blijkt belangrijk te zijn in deze troebele momenten die het Russische theater doormaakt. Want deze uitspraak bevat de resten van een ethiek van de creatie.

Het Russische theater gaat fundamentele veranderingen tegemoet. De twee pijlers waarop het tot nog toe rustte, het repertoiretheater en de staatssubsidiëring, zijn door het verschijnen van de vrije-markteconomie aan het wankelen gegaan. De dwaasheden van het repertoirestelsel zijn bekend. Dat laat bijvoorbeeld toe om op een zondagmiddag *De Blauwe Vogel* van Maeterlinck te zien in een regie van Stanislavski uit... 1909. Ook de produktiedwang van het repertoirestelsel is bekend: de decors kunnen niet afgewerkt worden zoals het hoort, het neerplaatsen ervan gebeurt onzorgvuldig, belichtingsplannen ontbreken. Hoewel alle theaters functioneren volgens dat systeem van afwisselende programmatie, hebben ze niet allemaal de menselijke, de technische en de financiële middelen voor een efficiënt beheer van dat systeem. Op het niveau van de acteurs noodzaakt dit systeem tot het in stand houden van een groot permanent gezelschap, terwijl de acteurs slechts drie tot vier uur per dag beschikbaar zijn voor repetities.

Het tweede grote probleem waarmee het Russische theater vandaag wordt geconfronteerd, is dat van de onzekere financiële toekomst van zijn instituten. Tot vandaag was de Staat de enige mecenas van de cultuur, zowel op het gebied van vorming als van produktie. Dat alles wordt nu door de vrije markt in vraag gesteld. Anatoli Smiljanski, literair adviseur bij het Kunsttheater, heeft vertrouwen in het behoud van de overheidssubsidie voor grote instituten. Hij voorziet wel belangrijke wijzigingen in hun omvang en hun structuren. Het Theater Krasnaya Presnya met dertig acteurs in dienst, heeft zich gedurende meer dan drie jaar zelf gefinancierd. Tijdens ons bezoek kwam de bevestiging dat het theater voortaan gesubsidieerd zal worden door de stad Moskou. De prijs van een theaterticket is nog steeds onderhevig aan grote schommelingen maar zal zich in de toekomst stabiliseren op een veel hoger bedrag dan vroeger. Zowel zelfstandige als officiële gezelschappen zijn begonnen met het zoeken naar privé-financiering. De Russische Unie van Theatermensen is een van de particuliere organisaties die over veel middelen beschikt voor creatie. De Unie kan, dankzij de eigendom van cosmetiefabrieken, van het beheer van rusthuizen voor acteurs en de bijdragen van haar leden, op een belangrijke en onafhankelijke manier het theaterleven van de komende jaren beïnvloeden. Na het verschijnen van de eerste indienstnemingscontracten voor acteurs, voorziet de heer Akoulos, directeur van de Unie, tegen januari de eerste stempelende acteurs. Het is moeilijk te voorspellen welke omvang dat verschijnsel zal aannemen. Iedereen is evenwel op zijn hoede. Anatoli Smiljanski zei me, daarbij een vriend en filosoof citerend: “Ik kan voorspellen wat er in Rusland gaat gebeuren binnen tien jaar, maar ik kan niet zeggen wat er binnen tien dagen gaat gebeuren.” Dat is des te aannemelijker nu in Moskou de temperatuur al gedaald is tot min. tien graden. Sinds verschillende weken is er geen suiker meer te vinden, ook de bevoorrading van melkprodukten begint vertraging op te lopen. De hoop komt wellicht met het smelten van de sneeuw.

Benoît Vreux

vertaling Pol Arias, Erwin Jans

De meest verse vis

“U zit op de eerste, tweede of derde rij, of zelfs op de scène want nergens is er nog plaats. U voelt zich als een vlieg die gevangen zit in de hals van de geluidstrechter van een grammofoon. De acteur is tegen de muur geplakt. Hij kijkt naar die drie rijen alsof het de bolletjes zijn van een telraam. Het lijkt erop alsof hij zich van u zou kunnen bedienen om te tellen. Maar u zit in een betere positie. U observeert hem als door een microscoop. Hij bevindt zich teruggedrongen in een hoek van uw aquarium zonder de minste kans om aan uw blikveld te ontsnappen. Hier kan niets verborgen blijven: de dingen niet, de woorden niet, de bewegingen niet. Om te vermijden dat ze opvallend zouden worden, kruisen die woorden, die bewegingen, die dingen zich zonder ophouden. Op die manier stapelt zich een densiteit van aanwezigheden op. Zich in elkaar verstrengelend vormen die woorden, die bewegingen, die dingen een nieuwe atmosfeer. Even zwaar als water. Niets verdwijnt zonder een spoor achter te laten, niets verschijnt er voor de eerste keer. Hier heerst de wet van de conservatie van de theatrale substantie. Hier kan men ademen en leven. En het is waarschijnlijk de enige atmosfeer waarin het de moeite waard is om te leven.

Open uw kieuwen. Hier is, zoals in het oude winkelstalletje van Tbilissi ‘de vis altijd het meest vers’.”

Konstantin Mamayev over het Theater Krasnaya Presnya.