

Luisteren naar wie niet wordt gehoord

Deze tekst is de herwerkte versie van een lezing die Marianne Van Kerkhoven gaf in deSingel te Antwerpen op 16 november 1996 als inleiding op de voorstelling *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* van Bertolt Brecht door het Berliner Ensemble, de laatste regie van Heiner Müller.

Zij staat stil bij het fenomeen

politiek theater

dat vandaag een comeback beleeft en verbindt het met zijn traditie en voorgeschiedenis.

Brecht en politiek theater: ze worden in onze hoofden en in het discours van de theatergeschiedenis vaak bijna als synonieme begrippen gehanteerd. Brecht is echter niet de 'uitvinder' van het politieke theater; hij is zeker niet de eerste geweest die getracht heeft om aan maatschappelijke problemen en mechanismen vorm te geven op een theaterscène.

Men kan zich de vraag stellen of het theater met zijn elke avond – hier en nu – levende dialoog tussen een publiek en een scène niet bij uitstek en altijd een van die plekken is in de maatschappij waar een 'politieke overdracht' kan plaatsvinden. Dergelijke uitspraken zijn echter te algemeen en leiden ons te ver. We moeten ergens een beginpunt bepalen. Het ontstaan van de arbeidersklasse b.v. en in het kielzog daarvan het ontstaan van een theater van 'linkse' signatuur, het opduiken van auteurs en theatermakers die partij kozen voor allerlei vormen van emancipatie (ook die van de arbeidersklasse), die trachtten taboes te doorbreken, die onrechtvaardigheid of onderdrukking aanklaagden.

Politieke aandacht kan zich op indirecte, subtiele wijze in teksten en/of voorstellingen nestelen; kunst kan politiek zijn door wat ze als kunst teweegbrengt. De ontrafeling van deze problematiek vraagt om een wijdloperige beooging: we willen ons hier echter concentreren op dat theater dat op expliciete wijze maatschappelijke thema's aansnijdt. Sommige van deze 'uitgesproken politieke' theatermakers – zoals bij voorbeeld Brecht – beriepen zich op het socialisme of namen zelfs het marxisme zowel in zijn filosofische als in zijn economische consequenties als denkkader en uitgangspunt.

Het naturalisme

De industriële revolutie van de negentiende eeuw bezegelde het ontstaan van een arbeidersklasse; de economische en sociale structuren in de maatschappij ondergingen op dat moment ingrijpende wijzigingen; de wetenschap en haar technologische toepassingen namen een ongekende vlucht; op alle niveaus werd het denken van de mens ondersteboven gehaald. Marx, Darwin en later Freud introduceerden een ideeëngoed dat het nieuwe theater van de laatste decennia van de negentiende en de eerste decennia van de twintigste eeuw in hoge mate zou voeden en beïnvloeden. Ibsen, Strindberg, Hauptmann, Gorki e.a. ontwikkelden op dat ogenblik een dramaturgie waarin een hele reeks taboes en/of maatschappelijke problemen aan de orde werden gesteld.

Dat Nora, het hoofdpersonage in Ibsens *Het Poppenhuis* (1879) aan het eind van het stuk haar man verlaat, verwekte schandaal toen haar verhaal voor het publiek werd gebracht. Voor de opvoering ervan in Duitsland werd Ibsen zelfs verplicht een ander slot te bedenken. *Spoken* (1881), waarin Ibsen onderwerpen als syfilis, overspel, vrije liefde, incest en euthanasie aanraakte en waarbij hij b.v. over vrije liefde of euthanasie voor die tijd zeer liberale standpunten innam, werd gedurende enkele jaren van de Europese podia geweerd en bij zijn uiteindelijke opvoering op moreel-politieke gronden afgekraakt. In Ibsens stukken duiken nog niet veel arbeidersfiguren op;

wel heeft hij diverse pogingen ondernomen om aan dat andere 'nieuwe personage', nl. de industrieel, gestalte te geven: Karsten Bernick b.v. in *Steunpilaren van de Maatschappij* (1877) is een schets van een figuur die Ibsen twintig jaar later zou uitwerken tot de visionaire, maar in zijn droom mislukte John Gabriel Borkman.

Strindbergs *Freule Julie* waarin klassestrijd en seksuele oorlog tussen man en vrouw a.h.w. een duel aangaan, werd in 1892 in Otto Brahm's Freie Bühne in Berlijn wegens hevig protest na één vertoning afgevoerd. In datzelfde theater had de Duitse dramaturg Gerhart Hauptmann reeds eerder een reusachtig schandaal verwekt met zijn *Vor Sonnenaufgang* dat zich afspeelt in een mijnwerkersmilieu en gedeeltelijk in het dialect geschreven was. Hauptmann is één van de eersten geweest die zeker in zijn bekendste stuk *De Wevers* een poging ondernomen heeft om arbeiders te tekenen; hij benaderde hen bovendien niet als enkelingen maar trachtte hen 'als klasse' op de scène te brengen. Voor een publiek dat gewend was op het toneel een met beschaafde figuren gevuld burgerlijk salon aan te treffen betekende dit een ware schok. Cyriel Buysse's *Het Gezin van Paemel* (1903), waarin vanuit een grote sociale beweging het boerenmilieu en de adel getekend worden tegen een achtergrond van/ in een confrontatie met de arbeidersstrijd, schrijft zich thematisch en stilistisch in in diezelfde beweging van naturalistisch theater, waartoe ook Ibsen, Hauptmann en de vroege Strindberg behoren. Dit naturalistische theater zag de mens als gedetermineerd door erfelijkheid én sociale omstandigheden. Het benaderde de wereld als een kenbaar geheel dat mits een doorgedreven documenteringswerk tot in zijn



Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui - Berliner Ensemble /
Brigitte M. Mayer

kleinste details op realistische wijze beschreven kon worden. Aan de toeschouwer van dit theater werd gevraagd te geloven in wat hij zag, op te gaan in wat op de scène gebeurde. In de gespeelde taferelen wilde men zo'n graad van echtheid bereiken dat het publiek de indruk kreeg door een toevallig weggehaalde 'vierde wand' in de toneelkamer naar binnen te kijken.

De geschiedenis van het naturalistische theater van het einde van de negentiende en het begin van de twintigste eeuw is in feite één groot gevecht geweest om een publiek te overtuigen, zowel van een hele reeks nieuwe maatschappelijke denkbeelden als van een nieuwe scène-esthetiek én – daaruit voortvloeiend – een nieuw kijkgedrag.

Het Russische strijdtheater

Toen in 1917 de revolutie in Rusland uitbrak en de arbeidersklasse er via de bolsjevistische partij van Lenin aan de macht kwam, kozen een hele reeks kunstenaars de kant van het nieuwe regime. Eén van hen was Vsevolod Meyerhold, voormalig regisseur aan het voormalige keizerlijke theater en leerling van Stanislavski. In 1920 werd hij leider van de theaterafdeling van het Volkscommissariaat voor Opvoeding; in die hoedanigheid zou hij het hele theaterleven van de Sovjet-Unie trachten te reorganiseren. Hij bond de strijd aan met het naturalistische theater van zijn voorgangers: het 'oude politieke theater' moest vernietigd worden om plaats te maken voor het nieuwe. Meyerhold ervoer de minutieuze milieuschilderingen van het naturalisme als steriel; hij was niet geïnteresseerd in teksten waarin de innerlijke roerselen van personages werden uitgerafeld; het theater moest zich

openen op de wereld; het moest de maatschappij en haar politieke dynamiek laten binnestromen. Om aan zijn antinaturalistisch theater gestalte te geven, ging hij op zoek naar bruikbare elementen in het theatrale erfgoed van alle landen en alle tijden; hij reconstrueerde technieken van het volkstheater, hij ontleende elementen aan de Commedia dell'arte, aan de goochelaars van de Russische jaarmarkten, aan het theater van het verre Oosten, aan het circus en het cabaret; hij gebruikte maskers en uitvergrotingen; hij schonk de acteur zijn lichamelijke en zijn beweeglijkheid terug, enz.

In de eerste jaren na de revolutie beleefde het theater in Rusland net als de andere kunsten een ware uitbarsting van creativiteit zowel bij professionele theaterkunstenaars als in amateurgroepen. Eén van de lacunes waarvoor Meyerhold echter geen oplossing kon vinden was het ontbreken van valabele theaterteksten waarin de nieuwe politieke problematieken aan de orde werden gesteld. Enkele stukken van Maiakovski niet te na gesproken, bleef de politieke theaterliteratuur van kort na de Russische revolutie aan bloedarmoede lijden.

Duitsland: Piscator en Brecht

Diezelfde kreet van Meyerhold 'geef mij waardevolle politieke theaterteksten' was ook te horen bij de Duitse regisseur Erwin Piscator die in Berlijn in de jaren twintig aan zijn *Proletarisches Theater* bouwde; in zijn diverse soms sterk revue-achtige enceneringen werden vaak filmfragmenten geïntegreerd, documentaire sequensen die de toeschouwer dwongen tot een ander kijkgedrag; Piscator vroeg niet dat ze zouden geloven in de realiteit van wat er op de scène gebeurde, maar dat ze stelling zouden

innemen m.b.t. de échte maatschappelijke werkelijkheid die – o.a. via die filmbeelden – in het theater binnendrong. Op de vlucht voor het dreigende fascisme week Piscator naar de USA uit (na eerst een tijd in de USSR te hebben gewerkt). Toen hij na de oorlog in Duitsland terugkeerde vond hij wat hij zolang gezocht had: een hele reeks teksten van een nieuwe generatie Duitse auteurs zoals Peter Weiss, Rolf Hochhuth, Heinar Kipphardt, Tankred Dorst e.a. die politieke items behandelden en aan hun schrijftuur een uitgesproken documentaire dimensie gaven.

Ook Brecht was na WO II uit de USA naar Duitsland teruggekeerd waar hij in 1949 het Berliner Ensemble oprichtte (Oost-Berlijn). Het overgrote deel van zijn oeuvre had hij echter reeds voor of tijdens de oorlog geschreven. *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* (De stuitbare opkomst van Arturo Ui) dateert van 1941.

In het stuk wordt in een parabelomzetting – het speelt zich af in Chicago in een gangstertourage – in diverse 'staties' beschreven hoe Hitler aan de macht kwam. In deze Ui maakt Brecht zoals vele van zijn voorgangers in het politieke theater gebruik van populaire theatrale vormen: in dit geval de musical en de clownerie. Chicago blijkt niet ver van Broadway te liggen; het glitterspektakel met zijn groot vertoon wordt een metafoor voor het overbluffende spektakelkarakter van de publieke verschijningsvormen van Hitlers nazisme. Brechts Hitler/Ui 'speelt een rol in de openbaarheid', wordt letterlijk opgevoerd als acteur, als politieke clown. In die zin wordt de sequens waarin Ui een acteur vraagt hem te leren hoe te spreken en zich te gedragen in het openbaar (dit gegeven gaat terug op reële fei-

ten uit Hitlers biografie) een sleutelscène. Niet alleen verwijst Brecht hiermee naar een evolutie in het politieke bedrijf dat zich letterlijk vanuit een 'opgezet spel' naar de buitenwereld presenteert; de leugen wordt geënceneerd; maar ook geeft deze scène een kijk op een evolutie in opvattingen m.b.t. het acteren.

Meer dan wie ook had Brecht nl. begrepen dat een mogelijke politieke impact van het theater niet alleen te maken had met een dramaturgie, met hoe teksten geschreven waren, maar ook met een manier van acteren, met hoe met die teksten op een scène werd omgesprongen. Slechts in het samengaan van die twee delen van de theaterpraktijk lag de mogelijkheid een reële invloed op het kijkgedrag van de toeschouwer uit te oefenen. In verschillende geschriften heeft Brecht de uitgangspunten van zijn episch theater of het theater

van de vervreemding getheoretiseerd, zowel op het vlak van de dramaturgie als op dat van de scenische vertaling van die dramaturgie. Brecht verwachtte van zijn acteur(s) dat 'hij op zo'n manier speelt dat men zo duidelijk mogelijk het alternatief ziet, op zo'n manier dat zijn spel nog andere mogelijkheden laat vermoeden, en maar één van de mogelijke varianten is; (...) vastleggen van het niet dit maar dat.' We zijn hier ver van de naturalistische inleving, ver van de zekerheid dat de wereld eenduidig beschrijfbaar is: de wereld is dynamisch, vol van diverse mogelijkheden, en bovenal is hij veranderbaar. Dat zegt de titel van *Arturo Ui*: Hitlers opgang is stuitbaar, een mening die voortkomt uit de overtuiging dat de mens door in te grijpen – door sociale actie dus – in staat is aan de geschiedenis een andere wending te geven.

Het existentialisme

Tijdens en kort na wo II werden in Parijs een reeks theaterteksten gecreëerd van Jean-Paul Sartre en Albert Camus. Alhoewel de impact van deze teksten in de eerste plaats van filosofische aard is – *Les Mouches* of *Le Diable et le Bon Dieu* van Sartre b.v. of *Caligula* van Camus bevatten een directe uiteenzetting van het gedachtegoed van het existentialisme – behandelen zij ook thematieken die rechtstreeks voortvloeien uit het persoonlijke links politieke engagement van de auteurs: in *Les Justes* behandelt Camus het thema van revolutie en terrorisme; in *Les Mains Sales* tekent Sartre in een milieu van communistische militanten het conflict tussen principiële stellingnamen en een door menselijkheid ingegeven flexibiliteit. Hoe baanbrekend hun ideeën ook waren, Camus en vooral Sartre kozen

Het is nieuwe maan en het wordt aanzienlijk frisser - tg Stan / Koen De Waal



voor een theatertaal die eerder aanleunde bij traditionele opties in de dramaturgie, in het spel van de acteurs en in de relatie tussen spel en toeschouwer. In zijn confrontatie met een publiek ondervond het werk van Camus en Sartre b.v. minder tegenstand dan dat van hun tijdgenoten Beckett of Ionesco. Het theater van Sartre en Camus dwong niet tot een ander kijkgedrag. Desondanks stellen we vast dat hun ideeëngoed – vooral dan in de verwoording die Camus eraan gaf – vandaag een hernieuwde impact op het theater blijkt te hebben. Teksten van Camus behoren tot het materiaal waarmee zowel De Roovers als Stan en Het Zuidelijk Toneel op de scène aan de slag gaan; alsof Camus' filosofie van de hoopvolle wanhoop ('we zijn nu eenmaal geworpen in dit absurde bestaan, dus zijn we er ook verantwoordelijk voor om er iets van te maken') wonderwel aansluit bij de maatschappelijke gevoeligheden van de huidige generatie.

De jaren '70

1968 luidde in heel West-Europa een nieuwe politieke periode in. De arbeiders- en studentenbewegingen troffen elkaar in de straten van Parijs en elders. Niet alleen de hele maatschappelijke structuur werd in vraag gesteld tot in haar economische grondvesten, maar ook een hele reeks andere maatschappelijke fenomenen werden aan een kritisch onderzoek onderworpen: het onderwijs, het milieu, de positie van de vrouw en van homoseksuelen, de relatie van het Westen met de Derde Wereld enz. Een hernieuwde aandacht voor het marxistische ideeëngoed voorzag de beweging van een theoretische basis.

Ook binnen het theater kwamen op dat moment emancipatorische vragen aan de oppervlakte; in de hiërarchische structurering van traditionele schouwburgen en theatergroepen zagen een aantal theatermakers een afspiegeling van de hiërarchische structuren elders in de maatschappij. Er ontstond een solidariteitsgevoel met de arbeidersbeweging, men wilde deelnemen aan het brede maatschappelijke debat dat aan de gang was. Op basis van die nieuwe ideeën braken sommige theatermakers met de bestaande structuren; deze breuken leidden tot het ontstaan van nieuwe groepen zoals de Internationale Nieuwe Scène en Het Trojaanse Paard; a.h.w. uit de sociale actie zelf ontwikkelden zich formaties als Vuile Mong en de Vieze Gasten en andere. We schrijven begin jaren '70: een 'beweging' van politiek theater in Vlaanderen was geboren.

Eén van de eerste teksten die in die context op de planken verscheen, had een dubbele titel *Het Trojaanse Paard of de stuitbare opkomst van Victor De Brusselseire* (1970; de titel

van deze eerste tekst gaf zijn naam aan de groep). Victor De Brusselseire levert afgekort v.d.B. op: het stuk verwees naar de carrière van deze Brusselse politicus en insinueerde dat hij, als premier met volmachten, een sterke staat voorbereidde. Ook hier kon men in de gebruikte theatertaal verwijzingen aantreffen naar populaire en uitvergroete elementen; ook hier werd een tonende, epische manier van acteren gehanteerd. Aan het einde van het stuk pleegde Victor De Brusselseire zijn staatsgreep waarna de acteurs zich tot het publiek richtten met de vraag 'En wie zal hem dat beletten?' Dat was het begin van een discussie met de toeschouwers.

Alhoewel de tekst geen bewuste kopie beoogde te zijn van Brechts stuk, zijn er toch heel wat gegevens in aanwezig die verwijzen naar *Arturo Ui*. Op diverse niveaus werd hier dus een verband gelegd met de 'traditie van het politieke theater'. Als in 1982 de oorspronkelijke groep Het Trojaanse Paard ophoudt te bestaan en wordt overgenomen door regisseur Jan Decorte, is zijn eerste project een encensering van Heiner Müllers *Mauser* en *De Hamletmachine*. Hiermee werd de lus gelegd naar het theater van de jaren '80 en daarna.

Dé groep die echter het meest uitstraling heeft gegeven aan het politieke theater van de jaren zeventig in zijn inhoudelijke en zijn artistieke consequenties, was de Internationale Nieuwe Scène, in het bijzonder met hun massaal bezochte eerste productie *Mistero Buffo*. *Mistero Buffo*, een tekst van de Italiaanse acteur-auteur-regisseur Dario Fo, vertelt in een epische structuur, opgebouwd uit afzonderlijke scènes, monologen en liederen, het verhaal van Christus. Christus wordt echter niet getekend als een lijdzame prediker, maar als een soort eerste communist, als de bewerker van een elementaire rechtvaardigheid. Het massale succes van *Mistero Buffo* – ondanks een sporadisch verzet van kerkelijke instanties – kan wellicht mede verklaard worden door het feit dat het in zijn thematiek aansloot bij een Vlaams onderbewustzijn m.b.t. religie en strijd, een thematiek die b.v. ook beschreven werd door Charles De Coster in zijn *La légende d'Ulenspiegel* of door Louis Paul Boon in zijn *Geuzenboek*. Het algemene tijdsklimaat alsook de toegankelijke esthetiek én de enthousiasmerende kracht van de liederen droegen ertoe bij dat deze productie kon uitgroeien tot een referentiepunt in onze recente theatergeschiedenis. De Internationale Nieuwe Scène zou zich een hele tijd blijven voeden met het tekstmateriaal van Dario Fo, met zijn speelstijl die fel beïnvloed is door het Italiaanse volktheater van de Commedia dell'arte; toch putte deze groep ook uit andere aders waaronder Brecht van wie zij o.a. *Moeder Coura-*



Fruit van rotte bomen - Dito'Dito

ge en haar kinderen op het programma namen.

De groep van Vuile Mong en de Vieze Gasten profileerde zich van bij aanvang als de meest volkse component binnen dat Vlaamse politieke theater. Hun eerste projecten waren opgebouwd volgens een revue- of cabaretstructuur: een aaneenrijgen van nummers, al dan niet kaderend binnen één thematische lijn, waarbij de muziek en de songs een belangrijke dynamiserende rol vervulden. Clownerieën, groteske uitvergrotingen, kleine verhaaltjes, conferences, onmiddellijke introductie van de politieke actualiteit, enz: zowat alle ingrediënten die in het Russische politieke theater van na de revolutie werden gebruikt, waren hier terug te vinden: een agitpropkunst die zich op directe wijze inschakelde in de aan gang zijnde politieke acties en manifestaties.

In hun interne werkorganisatie kozen alle politieke theatergroepen uit de jaren '70 er zonder uitzondering voor om te functioneren als een collectief; discussie en democratie stonden centraal; iedere stem was gelijkwaardig; zelfs de teksten van de stukken trachtte men gezamenlijk te schrijven. Bovendien werden in deze groepen vaak amateurkrachten geïntegreerd, mensen die oorspronkelijk op andere praktische terreinen bezig waren maar de behoefte voelden hun overtuigingen om te zetten in een theatertaal. Bij elk moment in de theatergeschiedenis waarop zich een 'politieke' praktijk ontwikkelde, stelt men de aanwezigheid vast van amateurs die een rol gaan spelen in die beweging.

Zowel het collectieve werk als de integratie van amateurs hebben in de praktijk van het

politieke theater van de jaren '70 spanningslijnen aangebracht en tot controversen geleid, die men op verschillende manieren heeft trachten op te lossen.

Het theater vandaag

De laatste maanden zijn er in het Vlaamse theater een hele reeks feiten/voorstellingen opgedoken die wijzen op een hernieuwde politieke belangstelling vanwege de theatermakers. De meest recente politieke gebeurtenissen in België hebben tot op heden geen directe weerklank gevonden op de scène, maar zeer veel andere maatschappelijke thema's komen wel aan bod. We wagen ons aan een uiteraard onvolledige opsomming; in hun bijdragen gaan Jef Aerts en Herman Asselberghs dieper in op enkele van deze producties.

Racisme is een voortdurend aandachtspunt

in het werk van Dito'Dito, o.a. in *Fruit van rotte bomen* dat tot stand kwam in samenwerking met een aantal migranten-kunstenaars. De Verrukking creëerde Genets *Les Paravents* voor het eerst in het Nederlands: een complexe en controversiële tekst waarin de revolutie van de Algerijnse Arabieren tegen de Franse koloniale macht centraal staat. Eveneens nooit eerder in het Nederlands gespeeld was *Varkensstal* van Pier Paolo Pasolini; Johan Simons van Hollandia diepte deze politieke tekst uit 1967 op en plaatste hem in een confronterende locatie in het centrum van Antwerpen. Het NTG speelde Ibsens *Steunpilaren van de maatschappij* maar veranderde op betwistbare wijze het slot van het stuk om beter te kunnen inspelen op actuele politieke percepties. Via teksten van Dostojevski, Camus, Conrad onderzoeken De Roovers wat fenomenen als revolutie, terroris-

me en anarchistische actie voor hen vandaag kunnen betekenen. De groep Maten realiseerde *Rien ne va plus* met o.a. teksten uit Brechts *Galileo Galilei* en documentair materiaal omtrent de ondervraging die Brecht in de USA moest ondergaan voor de commissie van anti-Amerikaanse activiteiten. Jeroen Olyslaegers ensceneerde zijn eigen tekst *Een bron a well awel* omtrent de interventie van de Blauwhelmen in het voormalige Joegoslavië en de berichtgeving hierover in de media. Recent creëerde Stan *One 2 Life*, een 'vervolg' op *Het is nieuwe maan en het wordt aanzienlijk frisser* waarin het Amerikaanse gevangensysteem, het racisme van het maatschappelijk bestel in het algemeen en van het juridisch apparaat in het bijzonder worden aangeklaagd. Enzovoort, enzovoort.

Opvallend is dat deze hernieuwde belang-

Demonen III - De Roovers / Dirk Leunis



stelling voor politieke problemen zich hoofdzakelijk uit in de keuze van het spelen van bestaande teksten die men opdiept uit de theaterliteratuur of in het maken van een collage met diverse bestaande – en soms ook eigen – materialen; ook de problematiek van het documentaire theater blijkt terug op de dagorde te staan. Van het ontstaan van een nieuwe politieke dramaturgie kunnen we voorlopig niet spreken. Meyerholds vraagt naar valabele ‘politieke’ theaterteksten blijft ook vandaag nog overeind.

Het volstaat echter niet een tekst-met-politieke-inhoud te kiezen om van een theater met een politieke werking te kunnen spreken. Onvermijdelijk gaat men zich in dit soort theater vragen stellen omtrent het engagement van de acteur t.a.v. de inhoud die hij overbrengt. Zowel in *Steunpilaren van de maatschappij* van het NTG, als in Olyslaegers *Een bron a well awel* – om slechts die voorbeelden te noemen – heeft men het gevoel dat het engagement van de auteur niet gedragen wordt door de acteurs waardoor men vragen kan stellen bij het politieke statement van deze voorstellingen.

De paradoxen

Het politieke theater van welke historische periode dan ook bevat een aantal paradoxen waarvoor telkens opnieuw in de praktijk zelf van het theater oplossingen bedacht moeten worden. Ook het actuele politieke theater zal onvermijdelijk met die vragen geconfronteerd worden.

De eerste paradox is die van de autonomie versus het engagement van de kunst. In de voorbije jaren is er in het theater gevochten om het denkbeeld te doen doordringen dat het maken van kunst een autonome bezigheid is. Een kunstenaar moet ‘vrij’ zijn: hij moet in volledige autonomie zijn werk kunnen bepalen, daarbij ingaand op de noden die voortkomen uit het materiaal en het artistieke proces zelf. Hoe is dat te rijmen met een engagement, dat vooraf – voor het ontstaan van het kunstwerk – een mening poneert? Betekent de keuze om een publiek te willen overtuigen van een of andere politieke stelling niet al meteen dat men als kunstenaar in zijn artistieke vrijheid beperkingen aanvaardt? Kunnen twee zo absolute houdingen als een totaal engagement t.o.v. de maatschappelijke werkelijkheid en het op-eisen van een volledige artistieke vrijheid met elkaar verzoend worden? En wat met de autonomie van de toeschouwer, met die zo precieze maar eveneens moeilijk bevochten vrijheid in kijken en interpreteren?

De tweede paradox is die van het collectief versus het individu. Het theater dat zich bij

ons in de jaren ’80 ontwikkelde, is in een meerderheid van zijn uitingen een op het individu en niet op het collectief gericht theater: de ontplooiing van de persoonlijke professionele capaciteiten van regisseurs, choreografen, acteurs, dansers kwam centraal te staan. De emancipatie van de toneelspeler b.v. is een – zij het soms nog marginale – verworvenheid van de voorbije periode in het theater. Reeds in het politieke theater van de jaren ’70 kwam de vraag naar boven of kunst en democratie in de artistieke praktijk zelf wel met elkaar te rijmen vallen, of het niet evident is dat wie over meer-talent, meer-kennis beschikt, ook meerstem moet krijgen in het creatieve proces. Zal het huidige politieke theater een nieuwe synthese tussen het individuele en het collectieve uitwerken? En wat met de toeschouwer: blijft men hem aanspreken als zelfstandig denkend individu of verwacht men van hem een nieuw collectief gedrag dat de grenzen van het theater te buiten gaat en eventueel kan uitmonden in politieke actie? Is de vraag naar ‘een publieksdiscussie na de voorstelling’ opnieuw aan de orde?

De derde paradox zou ik de paradox van Hauptmann willen noemen. Reeds in de schrijftuur van zijn stukken zoals b.v. *De Wevers* werd een fundamentele vraag gesteld: hoe aan een maatschappelijke thematiek gestalte geven wanneer die op een scène door individuen/acteurs uitgebeeld moet worden? Die vraag sleept de theaterdramaturgie reeds meer dan een eeuw met zich mee. In het politieke theater werden/worden personages vaak gereduceerd tot de idee waarvoor ze staan of de maatschappelijke functie die ze vervullen, tot dunne oplossingen en clichés. Hebben we vandaag in een theater dat in het algemeen eerder monologisch van aard wordt, nog wel personages nodig om uitspraken omtrent de wereld te doen? Welke oplossingen zal het nieuwe politieke theater voor deze problematiek bedenken? Op welke manier zal het zich inschrijven in/vasthaken aan de historische ontwikkeling van de dramaturgie?

Enzovoort, enzovoort. Het heropduiken van het politieke theater is nog jong; het roept een wirwar van vragen en lijnen op, die vandaag nog niet tot in al hun consequenties kunnen worden gevolgd.

Coda

Ik kan het niet laten bij het einde van deze tekst een subjectieve kanttekening te plaatsen. Zelf actief geweest zijnde binnen de beweging van het politieke theater van de jaren ’70 zie ik vandaag een aantal maatschappelijke en artistieke vraagstellingen opduiken die bekend voorkomen. Maar een andere tijd heeft een ander

theater nodig; tussen 1970 en nu is er zowel in de maatschappij als in de kunst een parcours afgelegd dat in de huidige beoordeling, in de actuele daden moet ‘meegenomen’ worden. Het zoeken naar een organische versmelting van politiek engagement en artistieke autonomie lijkt mij daarin van cruciaal belang. Politiek is persoonlijk en het persoonlijke is politiek: het werkelijk interioriseren van maatschappelijke opties is voor de ‘politieke kunstenaar’ wellicht de belangrijkste artistieke daad; zonet houdt hij op kunstenaar te zijn; dat is een mogelijke uitkomst maar ze lijkt mij niet de inzet van het zoeken naar een politieke kunst.

De vreugde om het opnieuw aan de oppervlakte komend engagement, het dwingende gevecht voor emancipatie op alle niveaus, de plicht – zoals John Berger die omschreef – om ‘te luisteren naar wie niet worden gehoord’, al deze fenomenen die vandaag in het theater opduiken, moeten mijns inziens verbonden worden met de ‘compagnons’ die ontwikkeld werden in de voorbije periode: de nood aan nuancering, het wantrouwen in veralgemenende uitspraken, het besef van een nog steeds groeiende complexiteit en voor alles: de gezonde, wakkerhoudende twijfel. Het meenemen van onze maatschappelijke en artistieke voorgeschiedenis – of ze nu ver af ligt dan wel dichtbij – lijkt mij vandaag een noodzakelijke daad: de huidige praktijk kan er alleen maar rijker door worden.

Marianne Van Kerkhoven