

Naar de geest, niet naar de letter

In de jaren '60 en '80 creëerden regisseurs en gezelschappen in Vlaanderen 'hun' Brecht.

Guy Cools vraagt zich af of Brecht ook vandaag nog kan fungeren als luis in de pels.

Brecht in Vlaanderen

Proloog

April 1998 – Greenwich, Londen

Temidden van de aanzwellende millenniumgekte die hier wordt beleden met een mengeling van klasse en vulgariteit, met de juiste dosering van exuberante grootheidswaanzin en milde ironie, zoals alleen de Britten dat kunnen, tref ik in een antiquariaat, gespecialiseerd in maritieme literatuur en bibliothele uitgaven over uurwerken – op een heuvel in het park ligt The Royal Observatory en 50 meter verderop steekt de nulmeridiaan de hoofdstraat van dit 'Centraal-Europese' dorp over –, een unieke collectie Duitstalige literatuur aan, waaronder onder andere een eerste druk van Brechts verzamelde *Stücke – Erste* en *Aus dem Exil* – in 10 banden uitgegeven van 1953 tot 1957 bij Suhrkamp Verlag. Zonder een ogenblik te twijfelen besluit ik het honorarium van dit artikel alvast op voorhand te investeren in dit koopje, daarmee de wetmatigheden van het kapitalisme ten volle toepassend, namelijk de uitgaven en schulden van vandaag financieren met de arbeid van morgen en zo de economische ratrace eindeloos rekken.

Het is echter niet alleen het toeval van deze vondst dat me bevalt maar vooral de ironie. Toen ik twaalf jaar geleden opzoekingswerk deed bij het Berliner Ensemble in het kader van mijn licentiaatsthesis – *De ontwikkeling van een model voor receptieanalyse met toetsing aan een aantal Brecht-voorstellingen in Vlaanderen* – moest ik dagelijks in station Friedrichsstrasse de overgang van West naar Oost maken omdat mijn visum niet tijdig klaar was. Daarbij moest ik steeds een onmogelijk te spenderen bedrag merken omzetten aan de officiële 1 op 1 koers. In mijn naïviteit had ik



Brecht / Grete Stern

me toen voorgenomen met dat geld de verzamelde werken te kopen in de gespecialiseerde Brecht-boekhandel, naast het kerkhof waar Brecht begraven ligt onder een eenvoudige natuursteen. Maar tot mijn grote verbazing waren er toen in heel Oost-Berlijn maar enkele stukken te verkrijgen en verdere navraag leerde dat er ook de volgende jaren slechts een handvol herdrukken van enkele andere stukken zouden verschijnen. Brecht werd natuurlijk in het Westen uitgegeven, maar bovendien restaureerde het communistisch regime liever Frederik de Grottes *Sans Souci* om er buitenlandse delegaties te ontvangen temidden van feodale grandeur, dan dat ze hun eigen cultureel erfgoed zouden promoten. Dat laatste moest zich plooiën naar de wetmatigheden van papierschaarste en de niet-marktgerichte productiemechanismen.

De hierboven beschreven anekdote kan als metafoor gelden voor de status van Brecht als 'hedendaags' klassieker in het laatste kwart van deze eeuw. Want hoewel in die periode constant verwezen wordt naar Brecht als theatervernieuwer, zowel naar vorm als inhoud, leidt zijn oeuvre nog slechts zeer sporadisch tot een geactualiseerde theaterpraktijk (een memorabele uitzondering is Heiner Müllers encenering van *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*). Wat maakt een auteur tot klassieker? De schaarste waarin zijn werk terug te vinden is in de gespecialiseerde, Oost-Duitse boekhandel en waarover er over hem gesproken en geschreven wordt – anno 1986 was Brecht niet echt een modieus studieonderwerp? Of de wijze waarop de eerste druk van een groot deel van zijn oeuvre terug te vinden is in de Londense ramspijp en er een halve bibliotheek wordt toegevoegd aan de secundaire Brecht-literatuur naar aanleiding van zijn honderdste 'Geburtstag'?

Tijdens de voorbereiding van dit artikel heb ik dan ook meermaals getwijfeld of het wel de moeite waard was om aan die papieren terriël secundaire literatuur mijn bijdrage toe te voegen. En uiteindelijk gaven twee redenen de doorslag om het toch te doen.

Ten eerste ben ik het afgelopen jaar op mijn honger blijven zitten wat betreft een fundamentele bevraging over de relevantie en de mogelijkheid tot actualisering van de Brechtiaanse theaterpraxis. Het merendeel van de bijdragen die ik las, droeg verder bij tot de mumificatie van Brecht in het mausoleum van de theatertheorie. Binnen het door hem geïntroduceerde begrippenapparaat scoort bijvoorbeeld het meerduidige begrip 'gestus' hoog op

de hitparade van de interpretatieve theaterfilologie. Ofwel wordt er rijkelijk geput uit de vele anekdotes van zijn saillante biografie (Klaus Völkers standaardwerk of het meer recente en spitante *The life and lies of Bertolt Brecht* van John Fuegi) om aan te tonen dat Brecht zowel in zijn belijdenis van het communisme als in zijn relatie tot de vrouwen behoorlijk oppoortuun en weinig 'political correct' was. In dat laatste rijtje vat de bijdrage van Wolf Biermann (in *Vrij Nederland* van 11 april 1998) de menselijke paradox Brecht en de even ambivalente houding van de Brecht-studie het best samen. Biermann: 'Brecht was een eenzame lafaard. Anderen zeggen: hij was slim. (...) De grootste politieke daad die Brecht ooit heeft verricht, was dat hij het lef had met de kleinburgerlijke klasse te breken en communist werd. Wat ik hem kwalijk neem: mensen die veel dommer waren dan Brecht zagen dat deze vorm van communisme, deze dierproef op levende mensen, verkeerd was. (...) Hij behoort tot de grootste kunstenaars die dit land de afgelopen eeuw heeft voortgebracht. Dat hij nog altijd controversieel is, bewijst de omvang van zijn talent. Iedereen creëert zijn eigen Brecht. De honden rukken aan het kadaver en rennen weg met het stuk vlees dat hun het beste smaakt. Vol overgave storten ze zich op het geraamte en plunderen de beenderen, waarmee ze elkaar vervolgens de hersens inslaan. Dat mag. Wij zijn, zoals dat in het beroemde gedicht van Brecht heet, de Nachgeboren. Ik zou het niet wagen hem te bekritisieren als ik niet zoveel respect voor hem had.'

Aan de hand van een aantal negatieve voorbeelden van hoe men in de jaren '60 en de jaren '80 in Vlaanderen 'zijn Brecht' creëerde, wil ik alsnog op de valreep van dit herdenkingsjaar bevragen of Brecht ook in het repertoire en in de praktijk van het huidig theater nog een functie als luis in de pels kan vervullen.

Ten tweede hoop ik met deze tekst ook bij te dragen tot het hard maken van de intentie van de Etcetera-redactie om op deze pagina's meer plaats in te ruimen voor historiserende artikels. Als 'Tachtigers' hebben we mijns inziens te lang en te exclusief enkel het heden van de 'Vlaamse Golf' beleden. Als we niet dringend werk beginnen maken van een historisch bewustzijn, zou met de millenniumbug ook wel eens een deel van ons collectief, Vlaams theatergeheugen kunnen verloren gaan.

De jaren '60 – KNS-Antwerpen – het dogma van de vorm

'So klar sollte es doch auch sein, dass man ein Modell am besten benutzt, in dem man es verändert.'

De Gentse Multatulikring introduceerde

Moeder Courage en haar kinderen in Vlaanderen. Regisseur was de jonge Rudi van Vlaanderen. Hij werd dicht op de hielen gezeten door de tandem Fred Engelen en Walter Tillemans die in hetzelfde seizoen 1959-1960 het stuk op de planken van KNS-Antwerpen brachten.

In latere interviews zouden beiden zich de 'ontdekking' van Brecht betwisten. Fred Engelen in de programmabrochure van *Schwejk II in de tweede wereldoorlog* (1964-1965): 'Ik had met het Berliner Ensemble kennism gemaakt in 1949 op studiereis in Berlijn. *Moeder Courage* daar te zien tussen het puin, gaf mij de definitieve schok om van toen af, aan een Brecht-regie te durven denken.' Twintig jaar later 'hinein-interpretiert' Tillemans in *Etcetera* die genese: 'Als ik met Brecht bij Fred Engelen aankwam zei hij: 'Je moet dat niet doen, want het is alleen maar in de tijdsgeest te situeren. Het is alleen iets voor arbeiders-amateurskringen.'

In het volledige corpus van de Brecht-receptie in Vlaanderen waren er eind jaren '50 echter veel meer producties: o.a. *De Joodse Vrouw* bij Nederlands Kamertoneel en *De uitzondering en de regel* bij Arca, beide in een regie van de Parijse Brecht-regisseur Jean-Marie Serreau; *De geweren van Moeder Carrar* bij Hedendaags Toneel (Brussel) in een regie van Paul Anrieu of bij Fakkeltheater (Antwerpen) in een regie van Rudi van Vlaanderen. En bovendien zou een aparte studie kunnen worden gewijd aan de receptie van de *Driestuiversopera* die reeds in het seizoen 1938-1939 in Antwerpen op het repertoire stond in een regie van niemand minder dan Ernst Busch.

Toch is het corpus voorstellingen van de KNS waar Engelen en Tillemans afwisselend voor de regie tekenden – en waar Tillemans telkens Engelen assisteerde als 'scenograaf' – bijzonder interessant omwille van de consistentie en de continuïteit. Tussen 1960 en 1972 ensceeneerden ze niet minder dan 7 Brecht-'klassiekers'. De studie daarvan is bepalend voor hoe Brecht in de jaren '60 in Vlaanderen onthaald werd. Ze stelt daarbij pertinente vragen omtrent het 'kopieer'-gedrag van de Vlaamse theatermakers, het toen reeds gesacraliseerde statuut van Brecht als 'hedendaags klassieker' en de collectieve poging van theatermakers en pers om Brecht te verburgerlijken en te de-ideologiseren.

Gedurende de eerste twee decennia na zijn overlijden zijn de buitenlandse Brecht-ensceneringen sterk gedomineerd geweest door het 'model'-karakter van de ensceneringen die hij zelf met het Berliner Ensemble maakte en de rigide interpretatie van dit 'exemplarisme' door de Brecht-erven. Als een soort oerversie van de videocaptatie, fixeerde Brecht zijn regies in 'Modellbücher' die naast opmerkingen over repetities en tekstanalyse, telkens bestonden

uit 1.500 foto's, steeds genomen vanuit hetzelfde camerastandpunt – het midden van het eerste balkon. Vooral die scènes waarin er positiewijzigingen of typische bewegingen voorkwamen werden zo geïllustreerd.

Brechts eigen omgang met deze 'modellen' is op zich onproblematisch. Hij gebruikt ze zelf om het repetitieproces bij te sturen en in zijn *Schriften zum Theater* stelt hij ondubbelzinnig dat het kopiëren van het model mogelijk een goede vingeroefening is om het epische theater onder de knie te krijgen, maar zeker niet het einddoel mag zijn. 'Den das Modell ist wahrhaftig nicht aufgestellt die Auf führungsweise zu fixieren, ganz im Gegenteil!'

Toch hebben Engelen en Tillemans, Brechts raad 'om eerst een kopie te maken, voor men zelf een nieuw model ontwerpt', wel erg letterlijk genomen. Verschillende programmabrochures vermelden expliciet de verwijzing 'naar model van het Berliner Ensemble' en in het KNS-archief zijn tal van aanwijzingen terug te vinden dat regisseur, scenograaf en dramaturg zich steeds vooraf goed gingen documenteren in Berlijn. Zo bericht Het Toneel bijvoorbeeld naar aanleiding van de enscenering van *De Kaukasische Krijkring*: "Bij de creatie door het Berliner Ensemble droegen alle gezagsdragers, alle oversten en ook hun helpers: maskers. Alleen de nederigen, de ondergeschikten (het proletariaat) behouden een natuurlijk gezicht. Vermits Fred Engelen er steeds op gesteld is de Brecht-montage zo dicht mogelijk in verband te houden met de Berlijnse creaties, zal dat dus ook het geval zijn in de KNS." Hoe dicht 'zo dicht mogelijk' is, mocht ik ondervinden toen ik de verschillen tussen de persfoto's van de *Courage*-enscenering van de KNS en de foto's van dezelfde scènes in de 'Modellbücher' haast met een vergrootglas moest opspeuren.

Maar dat getrouw kopiëren van de vorm niet noodzakelijk dezelfde theatrale impact heeft, mag blijken uit de herinneringen aan deze Brecht-opvoeringen, die Johan Thielemans jaren later in *Etcetera* ophaalt. 'Vlaamse regisseurs, zoals Fred Engelen of Walter Tillemans hadden dan wel allemaal opvoeringen in Duitsland gezien, maar geluisterd hadden ze niet. De decors zagen er wel op zijn Berlijns uit, maar de tekst ging zijn loom Vlaams gangetje. In Vlaanderen sleepte een vertoning van Brecht zich voort, zodat het Vlaamse publiek hem al gauw in de categorie stopte waar ook Shakespeare toe hoorde: deze van de grote klassiekers, die alleen het publiek tot geeuwen aanzetten.'

Nog problematischer dan het kopiëren van de 'modellen' is de manifeste intentie van de theatermakers om Brecht te de-ideologiseren. Om de 'communist' Brecht ook door de katholieke en rechtse pers en haar publiek te

laten aanvaarden, wordt op de persconferentie die voorafgaat aan de Moeder Courage-enscenering expliciet benadrukt dat Brecht nooit lid was van de communistische partij. “Volgens Mr. Engelen is Brecht veel belangrijker omwille van zijn kunst dan omwille van zijn politieke overtuiging.” De programmering van zijn stukken vindt zijn verantwoording in het ‘artistieke’ en het ‘algemeen menselijke’. De politieke context wordt genegeerd of ontkend. De poging tot de-ideologiseren is meestal succesvol en de Vlaamse pers sluit zich over het algemeen graag aan bij het standpunt van de theatermakers. “Het werk van Moeder Courage heeft om zo te zeggen niets – of toch zeer weinig – met een politieke strekking te maken. Het is zuiver algemeen-menselijk in zijn antimilitaristische uiting en zal daarom hier in lande ook beslist door velen kunnen bewonderd worden.” (Het Toneel)

Een jaar later gaan ze nog een stapje verder. Ook de programmering van De Kaukasische Krijtkring wordt verantwoord vanuit “het

feit dat Brecht toch nog iets anders te bieden heeft dan alleen de dramatische illustratie van een politiek of wijsgerig dogma. Dat andere zal men dan in de eerste plaats vinden in een diep-warme menselijkheid” (programmabrochure). Maar bovendien wordt de raamvertelling waarin de Oosterse ‘parabel’ geplaatst wordt binnen een expliciet politieke context – een communistisch standpunt over de herverdeling van de grond – geschrappt. Slechts één journalist, Carlos Tindemans, durft deze ingreep kritisch te bevragen, zowel tijdens de persconferentie vooraf als in zijn kritiek: “Engelen heeft bovendien nog gemeend in de depolitiseren van het gegeven de proloog te kunnen uitschakelen. Wel mocht de voorzanger stuntelig 2 pagina’s korte inhoud opdeclameren maar daarmee kregen we geen kans om de actualiteit waartoe het thema als symbolisch leerstuk dient, in te leven. Als hij meende juist daardoor het tijdsgebundene te kunnen ontlopen dan getuigt dit niet van zijn leesbegeerte. Want wie rechter Azdak wel als

oosterse zonderling maar niet als een hedendaagse realiteit achter het ijzeren gordijn interpreteert, geeft toch blijken van bedroevende helderziendheid in Brechts thematiek.” (De Antwerpse Gids)

Tindemans kon op weinig bijval van zijn collega’s rekenen. Zijn kritische vragen tijdens de persconferentie werden hem niet in dank afgenomen. “Er scheen in sommige punten wat verwarring te zijn ontstaan, doordat er blijkbaar al te weinig rekening werd gehouden met het feit dat de taak van de recensent begint na de vertoning,” berispte de collega van *Gazet van Antwerpen*. Het leverde Tindemans niet alleen de verdenking op van enkele oudere collega’s voor *De Rode Vaan* te schrijven, het bood de recensent van ‘t Pallieterke een ideale voorzet voor zijn ideologische afrekening: “En dan durven sommige collega’s nog sputteren omwille van de weggelaten proloog, die ze Engelachtige Fred als ‘n moord aanwrijven. Alsof het allemaal nog niet langdradig genoeg was zonder vervelend exposé van ‘n ruzie tussen

Moeder Courage en haar kinderen - Internationale Nieuwe Scène / Cor Hageman



twee kolchozen. Alsof er trouwens nog iets slaapverwekkers bestond, dan echte of would be Sowjet dialektiek: volgens mij de probaatste remedie tegen het kommunisme.”

Slechts éénmaal lijkt de tijd rijp voor een actualisering van Brecht, zowel naar vorm als naar inhoud. Het is dan ook niet toevallig maart 1968 wanneer Tillemans zijn encenering van *Man is Man* in een ander kleedje steekt, met onder andere verwijzingen naar de Amerikaanse cartoon- en filmindustrie, en haar een expliciete anti-Vietnamboodschap meegeeft. Deze gezien het tijds-klimaat voor de hand liggende interpretatie zorgt voor de eerste en enige, echte polemiek. “Dat deze regisseur de wereld door een Rode pijpsteen wil bekijken, is zijn goed recht, maar dat hij theaterbezoekers onafgebroken verveelt met zijn politieke denkbeelden, begint op onze zenuwen te werken. (...) het kan ons minder schelen, dat hij een onrijpe Brecht ombouwt tot een anti-Amerikaans Vietnam-pamflet maar we hebben er ernstig bezwaar tegen, dat de officiële schouwburg wordt misbruikt voor deze goedkope propaganda. We zien er liever toneel spelen.” (Gazet van Antwerpen)

De kleine polemieken naar aanleiding van de enceneringen van *De Kaukasische Krijtkring* en *Man is Man* zijn uitzonderlijk. Over het algemeen is Brecht als ‘algemeen menselijk klassieker’ behoorlijk ingeburgerd en is het enkel de rechtse pers (’t Pallieterke en Gazet van Antwerpen) die a priori met scherp schiet. Opvallend hierbij is ook dat vooral Brechts ‘grove taal’ vaak op de korrel wordt genomen. “We moeten trouwens zeggen, dat Tillemans wel iets van de Angelsaksers ontleend heeft en dan uit de minder goede werken van een Albee, een Pinter: die gaven om zijn acteurs lelijke woordjes te laten roepen zoals een schooljongen dat doet, die voor de eerste keer ‘kak’ en ‘pis’ zegt om zich groot te voelen. Want wat zijn we ‘volwassen’ geworden, dat we zomaar al die dingen met hun naam noemen en dat we goed op weg zijn Kenneth Tynan te voldoen, die zelfs geen bezwaar zou hebben tegen de geslachtsdaad op de planken.” (De Nieuwe Gazet)

De hetze in Antwerpen naar aanleiding van de opening van Het Toneelhuis toont aan dat ruim 30 jaar later een bepaald soort publiek nauwelijks meegegroeid is met zijn tijd.

De jaren '80 – INS – het dogma van de inhoud

In tegenstelling tot de jaren '60 is het aantal Brecht-enceneringen in het begin van de jaren '80 in Vlaanderen veel beperkter. Brecht is duidelijk uit de mode. Op enkele uitzonderingen na zoals bijvoorbeeld de herneming van *Moeder Courage* bij KNS-Antwerpen of

Mahagonny bij Arena-Gent, zijn het enkel de INS-enceneringen van *Moeder Courage* (1980) en *De uitzondering en de regel* (1986) die voor een zekere continuïteit zorgen. Deze enceneringen komen vormelijk wel los van de oorspronkelijke ‘modellen’ maar blijven inhoudelijk erg eendimensionaal omdat ze gemaakt worden vanuit een reeds in het begin van de jaren '80 erg naïef aandoende vorm van politiek vormingstheater.

In de eerste helft van de jaren '80 haalde INS de Chileense regisseur Carlos Medina, die als politiek vluchteling aan het Berliner Ensemble verbonden was, naar Antwerpen om er enkele Brecht-enceneringen te maken. Medina behoorde tot een eerste generatie regisseurs die ook in het Berlijnse moederhuis vrijer omging met het Brecht-model. “Brecht werd gepromoveerd tot ‘klassieker’ en zelfs tot een mode. Het is nu al een paar jaar geleden dat ik met opluchting begon te merken dat die mode aan ’t weggebben was. Dan konden we wat rustiger te werk gaan en beginnen ontdekken wat Brecht zelf wilde.” (Medina in het ledenblad van INS)

Ondanks het samengaan van een vormelijke vernieuwing en de duidelijke keuze van INS voor een politiek geëngageerd theater, zijn ook deze voorstellingen niet onproblematisch in de mate dat ze Oost-Duitse ‘voorbeelden’ decontextualiseren en op een vaak naïeve wijze actualiseren.

De INS-encenering van *Moeder Courage* en haar kinderen wijkt op een viertal punten fundamenteel af van het oorspronkelijk model. Ten eerste wordt er behoorlijk gesnoeid in de originele tekst. Ten tweede wordt het stuk omkaderd met hedendaagse marktscènes waarbij de acteurs hun koopwaar venten tussen het publiek. Ten derde is de scenografie drastisch vereenvoudigd met als meest in het oog springend element de vervanging van de wagen door een juk. En ten slotte wordt de typische INS-acteerstijl gehanteerd, ontwikkeld vanuit een jarenlang omgaan met Dario Fo’s commedia-dell’arte-variante en aangepast aan de akoestische beperkingen van het spelen in een circus-tent. Dat geen enkel van deze ingrepen onproblematisch ontvangen wordt, mag blijken uit de volgende bloemlezing kritieken.

“Een misser van formaat vind ik het weglaten van enkele scènes.” (De Groene Amsterdammer)

“De proloog toont de handeling door het geleidelijk opbouwen van een marktplaats. Tot welke extreme vormen het gesjacher kan leiden, zou dan getoond worden in de epiloog. (...) Is het naspel echter een afgezwakte herneming van het voorspel, dan mist het zijn oorspronkelijke bedoeling en creëert men enkel een aangename sfeer voor het publiek.” (Etcetera)

“Het ontbreken van de wagen maakt het soms wel even moeilijk te weten waar de handeling plaats heeft.” (idem)

“De acteurs dragen nog sterk de sporen van hun verleden: brede gebaren, uitbundige expressies, luide stem. En dat zal wel nodig zijn in een tent (...), maar dramatisch gezien vraagt Brecht andere oplossingen.” (De Gentenaar)

Dat de vormelijke vernieuwing niet noodzakelijk een inhoudelijke actualisering impliceert, wordt nog veel duidelijker geïllustreerd door Medina’s encenering van *De Uitzondering en de Regel* in 1986. Alvorens dit stuk in Antwerpen te enceneren had Medina een Oost-Duitse versie gemaakt met als expliciete doelstelling de nefaste gevolgen van het kapitalisme didactisch te illustreren aan Oost-Duitse scholieren. Deze *Wettlauf durch die Wüste in sieben Etappen* (een door INS overgenomen titel) plaatst het stuk in een sportarena met het publiek in de tribune en beide karavans als tegenstanders in een sportwedstrijd. De oorspronkelijke vormgeving verwijst naar de western en het kolonialisme, als twee van de meest clichématige iconen van het verfoeide kapitalisme. Uiteindelijk blijft Medina’s Antwerpse regie erg trouw aan het Oost-Duitse origineel. Enkel de vormgeving wordt verwesterd tot een Paris-Dakar-mediagebeuren met modieuze, fluorescerende trainingspakjes in plaats van indianenveren en tropenhelmen. “We hadden bijvoorbeeld bij onze beelden een reclame voor Camel, of één voor Martini.” (Ledenblad INS). Dat deze naïeve, vormelijke ‘hertaling’ niet automatisch ook een inhoudelijke actualisering met zich meebrengt mag blijken uit volgende lezersbrief in het INS-ledenblad: “Wie Brecht echter minder of niet kent, weet dit niet te situeren en vindt stuk, ‘psychologie’ en moraal simplistisch. (...) het kan toch niet (...) – dat tegenstellingen als werkgever-werknemer, kapitaal-arbeid, etc. zich nu in identieke vormen aandienen als 50 jaar geleden? (...) Van dergelijke evolutie is in jullie voorstelling geen spoor, want die stelt zich tevreden met een simplistisch tegenover elkaar stellen van uitbuiters-uitgebuitene, zonder dit maar enigszins in het ingewikkelde eigentijdse kader te situeren.”

Voor een meer dialectische lezing waarbij bijvoorbeeld de naïviteit van de koelie mee verantwoordelijk is voor het onrecht dat hem wordt aangedaan, is hierin geen plaats.

Nadat de Brecht-receptie in de jaren '60 voor een groot deel gedetermineerd is geweest door een dogmatische interpretatie van de ‘Modellbücher’, bleek men in de jaren '80 stilaan los te komen van deze vormelijke ‘standaard’. Maar tegelijkertijd bleef men inhoudelijk sterk schatplichtig aan een naïeve en weinig

met de socio-economische werkelijkheid verbonden vorm van politiek vormingstheater.

Ter illustratie van dit laatste nog de volgende, persoonlijke anekdote. In het verlengde van mijn thesis, engageerde ik me in 1986 als regie-assistent en dramaturg voor een encensering van *De Maatregel* door het Brusselse Brecht-Eislerkoor in een regie van Rudi van Vlaenderen. Dit leerstuk mocht op dat ogenblik nog altijd niet publiekelijk gespeeld worden omdat het de ambivalente relatie van Brecht tot de communistische partij duidelijk illustreerde. Bij de dramaturgische voorbereiding ontdekte ik dat in de eerste versie het spanningsveld tussen de goedbedoelde handelingen van het hoofdpersonage en het 'belang van de partij' veel ambivalenter en dus dialectischer was dan in de latere versies, die de maatregel om het individu te offeren aan het algemeen belang veel meer onderschreven. Ik stelde voor de oorspronkelijke, meer genuanceerde versie te gebruiken maar uiteindelijk koos men toch voor de duidelijkheid van de latere bewerkingen. We speelden dan ook besloten voorstellingen voor onder andere PVDA-militanten en protestantse theologiestudenten.

Als ik het afgelopen jaar nogal huiverig stond om het manifest van het Collectief Brecht mee te ondertekenen, was het omwille van een vermoeden van een gelijkaardige, dogmatische benadering van het intellectuele erfgoed van Brecht.

De jaren '90 - 'Van Brecht tot Bernadetje' - loskomen van vorm en inhoud

De recente VTI-publicatie *Van Brecht tot Bernadetje*, een verslag van een vorig jaar tijdens Het Theaterfestival gehouden studiedag, heeft als ondertitel: 'Wat maakt theater en dramaturgie politiek in onze tijd?' Daarmee stelt deze publicatie zich expliciet in het verlengde van de uitgangspunten van deze bijdrage. In een aantal opmerkelijke bijdragen van onder andere Hans-Thies Lehmann, Geert Opsomer, Marianne Van Kerkhoven en Paul Pourveur wordt beschreven hoe de echte actualisering van de Brechtiaanse erfenis zich niet bevindt waar ze gesacraliseerd wordt in zijn persoon of werk, maar daar waar ze zowel in schriftuur als praxis de achterliggende opvattingen over theater opnieuw toepast in een theatertaal die per definitie anders en wellicht complexer is dan het origineel.

De bijdrage van Geert Opsomer sluit het dichtst aan bij de oorspronkelijke vraagstelling van deze tekst. Hij stelt expliciet de vraag of er 'na het vormingstoneel van de jaren '70 en het ideologiekritische theater van de jaren '80 ook in de jaren '90 nog een erfgenaam van de kritische theatertraditie en van het Brechtia-

aanse theater in Vlaanderen' is? En antwoordt bevestigend met voorbeelden uit het werk van Stan – 'de zwarte vuist op de tafel' van *One 2 Life*; maar ook verwijzend naar de speelse subversiviteit van 'de onrecupereerbare en ongestructureerde esthetiek' van het oeuvre van Alain Platel, als mogelijke actualisering van het vitalisme van de vroege Brecht-stukken.

Opsomer pleit in navolging van onder andere Auslander voor een artistieke guerrillatechniek die voortdurend vecht tegen de recuperatiestrategieën van het politiek-economische en de media. Hedendaagse theatervormen, 'als recyclage van aloude figuren' die resistent zijn tegen dergelijke recuperatie, zijn volgens Opsomer: de theatrale redevoering zoals gethematiseerd in Christophe Marthalers *Stunde Nul*; de hyperrealistische milieuschets zoals getekend in de Victoriaproducties van Alain Platel en Arne Sierens; of de kroniek zoals gehanteerd in het werk van het Britse Forced Entertainment. Ook in de nieuwe, Vlaamse dramaturgie ziet hij hoopvolle tekenen van een nieuw engagement. De theatertekst als 'landschap' heeft opnieuw socio-historische coördinaten; wordt ook vaak beschreven vanuit het standpunt van een marginaal verteller; wil opnieuw politiek worden of belijdt de fysische materialiteit van de taal. Uiteindelijk besluit Opsomer zijn betoog met de stelling dat het cynisme van de jaren '80 plaats heeft gemaakt voor 'de vrolijke (wan)hoop' van de jaren '90.

Daarbij is het opvallend dat bijna alle voorbeelden van een nieuwe, maatschappelijk geëngageerde theaterpraktijk, die in deze bundel vermeld worden, vaak ontstaan vanuit een collectieve, artistieke praktijk, b.v. tussen een theatermaker en een auteur (Platel-Sierens) of tussen een groep acteurs (Stan, Dito Dito) en vanuit een geëngageerde dramaturgische (lees ideologische) bevraging. Wat dit laatste betreft is het mijn persoonlijke overtuiging dat als men na de eeuwwisseling het tijdperk van de 'tachtigers' met iets meer kritische distantie zal bestuderen, zal blijken dat na het negentiende-eeuwse acteurstheater – les monstres sacrés – en het regisseurstheater van de eerste tweederden van deze eeuw – de theatergoeroes van Stanislavski over Brecht tot Grotowski –, het laatste kwart van onze eeuw vooral dient beschreven te worden als een dramaturgentheater – de bescheiden, hardwerkende theaterideologen achter de schermen. En dat dramaturgen als Marianne Van Kerkhoven in Vlaanderen of Tom Blokdijk in Nederland zonder meer behoren tot de meest belangwekkende – om in de terminologie van het Theaterfestival te blijven – theaterdenkers van dit fin de siècle.

Tegenover de concrete voorbeelden van Opsomer plaatst Hans-Thies Lehmann een

meer filosofisch en utopisch discours. "The question here and now is simply whether political theatre is possible in a consumer society", die onder andere wordt gekenmerkt door de media-industrie die de productiewijzen van beelden onzichtbaar maakt. "Theater is dan politiek in de mate dat het deze productiemechanismen terug zichtbaar maakt." Met als referentiepunten de geschriften van Benjamin, Müller en Auslander, pleit Lehmann voor een volledige 'herlezing' van de Brecht-theorie, die omwille van zijn dogmatische receptie (cfr. mijn analyse van de Brecht-receptie in Vlaanderen) en het compromis van zijn genese, veel minder ééndimensionaal is. "So we are faced with the paradox that Brecht's theatrical practice, although in fact deeply marked by compromise, became for a long time the one and only normative standard of political theatre." Terecht stelt Lehmann dat de vraag "Wat politiek theater is?" ondergeschikt is aan de vraag 'Wat theater politiek maakt?' En in navolging van Walter Benjamins concept van een 'politic van louter middelen' die het revolutionair basismodel van actie en reactie vervangt door een anarchistische 'non-act', besluit Lehmann: "Only when all the essential realities of society are questioned: work, law, language, identity of position – including the work, law, language and identity of the theatrical act – where meaning is disrupted by the question of whether it means anything, 'doing' by the question of whether theatre does anything – only there can theatre become – if at all – political."

In een later geschreven voorwoord tot *Van Brecht tot Bernadetje* spreekt Marianne Van Kerkhoven haar onzekerheid uit over de toekomst van een dergelijke, politiek geëngageerde theaterpraktijk: "Op dit ogenblik liggen noch de praktische noch de theoretische opties helder voor ons. Er rest ons tot nader order in het spreken over kunst en politiek weinig meer dan het eerlijke niet-weten." Toch klinkt zowel in de concrete analyses van Opsomer als in het meer theoretisch, utopisch manifest van Lehmann, een meerstemmig koor van mogelijkheden om tot een hedendaagse, politiek relevante theaterpraktijk te komen. De verscheidenheid aan gehanteerde vormen en behandelde thema's is daarbij wellicht het beste bewijs dat de Brecht-erfenis zich daar bevindt waar men volledig is losgekomen van de vorm (jaren '60) en de inhoud (jaren '80) en men een nieuwe synthese kan maken van beide in een maatschappelijk geëngageerd en vormelijk geactualiseerd theater dat dichter bij de oorspronkelijke, Brechtiaanse uitgangspunten staat dan diegenen die Brecht à la lettre willen belijden.