

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 gawe 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