

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 encenering 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.