

Oost-Europese toestanden

Willem Bruls Tot de val van de muur fungeerde het Oost-Europees theater als vrijplaats voor andersdenkenden. Die rol is het kwijt. Willem Bruls beschrijft de zoektocht van theatermakers naar nieuwe vormen van engagement.

We wisten dat veel dingen zouden veranderen toen de Muur viel. De Oost-Europese landen zouden bevrijd worden van het juk van het communisme, van een politiek en economisch systeem dat bijna veertig jaar lang elke vorm van vrijheid en ontwikkeling vrijwel onmogelijk maakte. De Oostbloklanden waren failliet in 1989. Economisch, politiek en moreel. De utopie van de centraal geleide sociaal-democratische staat bleek een nachtmerrie te zijn geworden. Slechts weinigen geloofden nog in het ooit zo gekoesterde ideaal van gelijkheid, solidariteit en rechtvaardigheid. Oost en West waren weer een illusie armer.

Sommige politici in het Westen kraaiden victorie. De aartsvijand was overwonnen. Het rijk van het kwaad, zoals Ronald Reagan de Sovjet-Unie ooit noemde, was ten val gebracht. De koude oorlog was ten einde en het vredesdividend zou de wereld tot een nieuwe bloei brengen. Vanaf nu zouden de voormalig com-

munistische landen worden opgenomen in de broederschap van het economische kapitalisme, met alle rooskleurige gevolgen van dien. Het liberalisme, met het in het kielzog daarvan ontstane neoliberalisme, was volgens velen het enige denkbare politiek-economische systeem dat essentiële vormen van vrijheid en welvaart kon waarborgen. Alles zou goed komen.

Het kwam niet goed. De eerste die roet in het eten gooidde, was Saddam Hussein, die in 1991 Koeweit binnenviel. Niet veel later ontbrandde de strijd in Joegoslavië. Binnen de kortste keren was al het optimisme verdwenen. De redenen waren duidelijk. Het systeem van de twee tegengestelde ideologische blokken, het Westen en het Oosten, had de wereld in evenwicht gehouden. Elk land, hoe arm ook, dat voor één van de blokken koos, werd financieel en economisch ondersteund, en beschermd tegen aanvallen van het andere blok. Toen het ene blok instortte, viel ook het andere in

duigen. De landen die vervolgens niet meer ondersteund werden, verarmden of gingen oorlog voeren. Chaos was het gevolg.

Grote onvrijheid

De hierboven beschreven ontwikkeling zou een van de redenen kunnen zijn waarom de Oost-Duitse theatermaker en operaregisseur Peter Konwitschny stellig beweert dat er in de benadering van zijn werk na 1989 niets veranderd is. Zoals hij in de voormalige DDR werkte, zo werkte hij ook in het Westen vóór de val van de Muur, en zo werkt hij nog steeds in een wereld zonder IJzeren Gordijn. Succes heeft hij wel. Hij begon ooit in Berlijn bij het befaamde Berliner Ensemble, dat de communist Bertolt Brecht na de oorlog had opgericht. Konwitschny leerde er het epische theater en de technieken van de vervreemding kennen. Allemaal manieren om het publiek tot nadenken te dwingen over het theater, zichzelf en de wereld om hen heen.

De redenen waarom hij koppig weigert zijn werkwijze aan te passen, zijn helder. Onze maatschappij wordt, net als die in het Oosten ooit, beheerst door controlemechanismen, die een grote onvrijheid veroorzaken. Verder zijn er allerlei politiek-economische, maar ook sociaal-psychologische structuren die onderdrukking, onrechtvaardigheid en geweld tot gevolg hebben. Wezenlijk verschillen Oost en West dan ook niet van elkaar, toen niet en nu niet.

Konwitschny wil nog steeds wat men in de jaren zestig en zeventig in West-Europa wilde: theater maken dat aanzet tot actie, dat de maatschappij een mogelijkheid geeft om te genezen van haar ziektes. Dat was volgens de regisseur zo bij Lessing en ook al in het Griekse theater, waar alle vrije burgers naartoe moesten. In *De Perzen* van Aeschylus worden volgens hem dezelfde vragen gesteld als wij ons nu stellen: is oorlog goed? Zal die ons helpen? Antigone, Creon: deze personages brengen belangrijke

thema's ter sprake, zowel persoonlijk als politiek, en nóg meer door de wijze waarop het persoonlijke en het politieke in elkaar grijpen.

Theater en opera zouden ons volgens Konwitschny kunnen redden. Iedereen zou er volgens hem naartoe moeten, maar men moet vooraf wel in de gelegenheid gesteld worden het te kunnen recipiëren, zodat men niet afstompt of na drie kwartier ongeduldig wordt. Zijn tweede voorwaarde is dat de enceneringen vanuit een verantwoordelijkheidsgevoel gemaakt moeten zijn. Dan delen deze stukken belangrijke levenswaarden mee, die wij nodig hebben om niet, zoals de oude Egyptenaren, op een gegeven ogenblik te worden vergeten. Deze doelen zou theater kunnen waarmaken, als men ze serieus neemt. Het blijft een uitgelezen mogelijkheid om over belangrijke vragen te debatteren.

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny was tijdens het interbellum een van de gloriestukken van Bertolt Brecht en componist Kurt Weill. Deze opera gaat over de arrogante manier waarop West-Europeanen zich meester maakten van Amerika, enkel gedreven door een materiële zucht naar rijkdom. Voor Peter Konwitschny, die dit werk regisseerde aan de Hamburgse Staatsopera, is het verhaal een spiegel voor onze tijd. In zijn encenering zien we vakantie houdende en bierdrinkende mannen op het toneel. Het liederlijke leven op een camping. Van enige beschaving lijkt nauwelijks meer sprake.

Van een geheel andere orde was Konwitschny's versie van *Wozzeck* van Alban Berg, een werk dat rond de Eerste Wereldoorlog ontstond. Ook deze productie kwam tot stand in Hamburg. *Wozzeck*, gebaseerd op een toneelstuk van Georg Büchner, is een directe sociale aanklacht tegen armoede, uitbuiting en existentiële eenzaamheid. Een kolfje naar de hand van Konwitschny, zou men denken. Maar in plaats van een armoe-dige soldaat Wozzeck op toneel te zetten, toonde de regisseur een heer in rokkostuum, die in

een regen van bankbiljetten stond. Volgens Konwitschny werkt het beeld van een grauw geschminkte en in lompen gestoken operazanger niet meer om het publiek bewust te maken van de schrijnende situatie van soldaat Wozzeck. Daarom loopt hij in rokkostuum, een spiegel voor het publiek, en zijn armoede is niet materieel, maar geestelijk.

Konwitschny is eigenlijk een aartsoptimist, die haast tegen beter weten in vasthoudt aan de maatschappelijke functie van theater. De kritische houding die hij in de DDR-tijd had, heeft hij regelrecht overgeplaatst naar de nieuwe tijd en de nieuwe omstandigheden. Hij erkent wel dat theater altijd een weerslag is van de samenleving waarin het totstandkomt. Daarom is zijn 'kapitalistische' *Wozzeck* een andere dan zijn 'socialistische' zou zijn geweest. Hij reageert met zijn werk direct op de wereld om hem heen. Zo herkent hij in de huidige Verenigde Staten exact dezelfde verdringingsmechanismen als die van de voormalige DDR. En in ons Europa is het eigenlijk al niet veel beter gesteld. Er valt volgens hem nog veel genezend theaterwerk te verrichten.

Dubbel spel

Net zoals Konwitschny met zijn ensceneringen een duidelijke speelruimte had in de DDR, zo blijkt ook in de Baltische staten, toen zelfs onderdeel van de Sovjet-Unie, het theater een vrijplaats voor afwijkende ideeën te zijn geweest. Theater was er vroeger een vrije zone, waarin men betrekkelijk vrij kon denken en waarin men het sovjetregime kon ontvluchten. Het was echter altijd een dubbel spel. Enerzijds

Regisseurs waren in de sovjettijd priesters; ze zijn nu clowns geworden, maar dan wel heilige clowns

was er het toezicht, waar men op anticipeerde als maker. Anderzijds nam men de vrijheid om te spelen wat men wilde, tot en met westerse modernisten als Beckett, die officieel als decadent te boek stonden. Dubbelzinnigheid en artistieke gelaagdheid kenmerkten de stukken en de ensceneringen, vooral om de vrije speelruimte zo lang mogelijk te kunnen handhaven.

Volgens de Litouwse regisseur Oskaras Korsunovas is de lange theatertraditie in zijn land er een van cultureel en spiritueel verzet. Maar het was niet alleen verzet. Er was een specifieke atmosfeer die de mensen verenigde. Zo had het theater een bindende functie in de maatschappij. De veranderingen sinds de onafhankelijkheid van Litouwen in 1991 zijn dan ook in de kunstwereld met gemengde gevoelens ontvangen. Er was grote opluchting over het vertrek van de Russen en over de nieuw verworven vrijheden. Tegelijkertijd bracht de onafhankelijkheid ook nadelen. Zo was het voor

kunstenaren opeens enorm moeilijk om rond te komen. Alle overvloedige staatssubsidies verdwenen als sneeuw voor de zon.

Jongere generaties kunstenaars en theatermakers, die de oude geprivilegieerde situatie nooit hebben gekend, kijken natuurlijk minder terug op het verleden. Maar onder de oudere generatie is er de afgelopen jaren zelfs zoets als een nostalgie naar het grote belang van de kunsten ontstaan.

Oskaras Korsunovas, zelf allermindst nostalgisch en evenmin bereid om terug te keren naar de oude situatie, beaamt het bestaan van dat gevoel. Toen het sovjetregime viel, kreeg Litouwen zijn vrijheid. Maar na veertien jaar onafhankelijkheid kan hij niet anders dan constateren dat het theater al zijn geest- en zeggingskracht heeft verloren. Het is volgens hem volstrekt irrelevant geworden. Het huidige theater is abstract en heeft geen raakvlakken met de werkelijkheid. Het is dogmatisch en het speelt met dingen die controleerbaar zijn, die men kan vertrouwen.

Met zijn eigen theatergroep probeert hij het contact met het hier en nu te herstellen, het theater te reanimeren, essentiële en intensieve momenten op te zoeken. Elke voorstelling stelt voor hem de vraag naar dit moment. Hij streeft naar het opwekken van de doden, en hij spreekt het liefst over de dingen die men wil vermijden, over de dingen die we in onze ziel nog niet hebben ontdekt. Korsunovas maakt geen culturele fictie, maar levend theater. Hij wil het zeker geen politiek theater noemen, al moet het zich niet afzijdig houden van politiek. Een theatervoorstelling is nu eenmaal een publieke gebeurtenis. Het moet op een existentiële manier met de politiek verbonden zijn, om belangrijke dingen te onthullen.

Een korte periode, meteen na de onafhankelijkheid in 1991, ging de theaterwereld in Litouwen vrij fel tegen het sovjetverleden tekeer. Het was een antireactie. Bij Korsunovas werd deze

problematiek meteen al naar een existentiële niveau getild. Zo ging hij in een van zijn stukken in op het probleem van vaders, zonen en de verschillende generaties. Hij ontleende het verhaal aan de bijbel, maar in wezen ging het over het sovjetverleden.

Beklemmende situatie

Minder optimistisch is de Letse regisseur Alvis Hermanis, die de huidige grote en gevestigde theaters als artistiek dode plaatsen beschouwt. Vroeger was dat totaal anders. De Baltische staten waren zwaar gerussificeerd. Voor de Letse bevolking bleef alleen de taal over. In het nationale zelfbewustzijn hadden taal en theater een haast religieuze en politieke functie. Het was het domein waar de censuur het zwakste was. De Letse theaterwetenschapper Silvija Radzobe beaamt dat beeld. Volgens haar waren de regisseurs in de sovjettijd ware priesters, een positie die ze nu volledig zijn kwijtgeraakt. Ze zijn nu veel meer clowns geworden, maar dan wel heilige clowns.

Hermanis vindt dat kunst op dit moment geen impact meer in de maatschappij heeft. Je kunt er volgens hem niets meer mee veranderen. En dat is hem ook volkomen om het even. Hij is op dit moment niet zo zeer geïnteresseerd in theater, maar in het leven. Hij beschouwt zijn werk veel meer als een wetenschappelijke exploratie van de mens en van de poëzie. Het belangrijkste voor hem zijn de emoties. Verder is theater alleen maar metafysisch en daarmee volkomen nutteloos, onbruikbaar. Het is als rook.

Het grote successtuk van Hermanis is *Het lange leven*, dat in Riga ontstond en dat vervolgens door Europa reisde. Voordat men de zaal kan betreden, moet het publiek door kleine gangetjes langs oude meubelstukken en koelkasten lopen en onder vochtige was door sluisen – het is een onderdeel van het decor. Het stuk gaat over de oudere generaties in Letland,

Willem Bruls

is dramaturg en publicist. Voor dit artikel maakte hij gebruik van zijn artikelen 'De heilige clowns van Riga' en 'Theater heeft zijn zeggingskracht verloren', verschenen in *TM EU-Special 2004*

de grootmoeders en grootvaders die hun hele leven in de Sovjet-Unie hebben geleefd en gewerkt. Nu, na de onafhankelijkheid, zijn ze straatarm en in een volkomen geestelijk isolement terechtgekomen. Het decor toont het interieur van vier van deze armoedige appartementen en tijdens de voorstelling ziet men – parallel – het leven van een aantal van die oudjes.

De tragiek van deze armoedzaaiers heeft Hermanis met de nodige relativerende humor doorspekt. Er zijn tragikomische capriolen, zoals een oude vrouw die haar zieke man moet wassen. Tegelijkertijd wil een andere oude man een schilderijtje ophangen en kruipt hij daarvoor op een wankel televisie. Een norse bejaarde dame gebruikt de goedkope wc-spray als deodorant onder de oksels van haar maffe oude bontjas. Het publiek voelt de beklemming van de situatie. De mensen op het toneel – overigens jonge acteurs – zouden hun eigen ouders kunnen zijn. De oudere generaties van de voormalige Oostbloklanden zijn afgeschreven en weggegooid omdat ze geen economisch nut meer zouden hebben. Dat is het offer dat deze landen in ruil voor westerse financiële ondersteuning moesten brengen.

Schijnbare extremen

Men zou zich de vraag kunnen stellen in hoeverre de situatie in West-Europa eigenlijk anders is. In de jaren zestig en zeventig en zelfs nog een deel van de jaren tachtig had theater een duidelijke functie in de westerse maatschappijen. Politiek geëngageerde groepen becommentarieerden actief de sociaal-politieke omstandigheden. Hoewel dit natuurlijk veel explicieter kon dan in het Oosten waren de drijfveren en het artistieke resultaat dezelfde: verzet tegen de gevestigde orde. In het Oosten pleitte men voor meer vrijheid, in het Westen voor meer solidariteit en rechtvaardigheid. De schijnbare extremen raakten elkaar.

In de loop van de jaren tachtig was er een ommekeer voelbaar. In het postmodernistische Westen hadden de kunsten – ook de beeldende kunsten en de literatuur – veel van hun zeggingskracht verloren. Men sprak zelfs van een crisis in de kunst. Met de val van de Muur leek daar even verandering in te komen. Het nieuwe politieke elan zou een artistieke weerslag hebben en een geestelijke hereniging mogelijk maken. Maar de murw geslagen kunsten herstellen zich maar heel langzaam. Consumentisme, commercialisering, verdringing, zelfcensuur, afgedwongen optimisme en vluchtgedrag vormen bedreigingen. Nu de economische vooruitzichten veel minder rooskleurig zijn geworden, staan de dure podiumkunsten nog meer onder druk.

Misschien dat juist deze druk tot een creativiteit zal leiden die echt toekomst heeft. Het theater overleefde de Sovjet-Unie en – tot nu toe althans – het doorgeslagen neoliberalisme. Telkens weer transformeert het zich, om te kunnen reageren op een nieuwe maatschappelijke werkelijkheid. Nu zoeken overal nieuwe groepen naar nieuwe vormen, naar een nieuwe zingeving van het theater en een nieuwe maatschappelijke relevantie. Een groot voordeel is dat we door de Europese hereniging met veel meer theatermakers tegelijkertijd kunnen zoeken. Oost en West trekken samen op, leren van elkaar en inspireren elkaar. Voor het denkwerk dat voor de zoektocht naar nieuwe vormen gericht moet worden, hebben we namelijk veel impulsen nodig: het optimisme van Konwitschny, de twijfel van Korsunovas en zelfs het pessimisme van Hermanis.