

THEATER ALS OPPOSITIEMEDIUM EN DE UITDAGINGEN VAN DE NIEUWE MEDIA

Anke SABBE

Sinds enkele maanden staat de Arabische wereld opnieuw in vuur en vlam ondanks de goede vooruitzichten tijdens de Arabische Lente van de vorige jaren. Verschillende landen proberen via revoluties hun totalitaire regimes van zich af te schudden, wat niet altijd zo gemakkelijk blijkt te gaan als men aanvankelijk had gehoopt. Om de revoluties te organiseren wordt gezocht naar een bepaalde spreekbuis, en in de huidige tijd vindt men die in de sociale media. De revolutie in Egypte wordt wel eens de Facebook-revolutie genoemd. De vraag rijst echter wat de relatie is tussen media en revoluties. Het antwoord op deze vraag is bijzonder complex en daarom is het interessant een blik te werpen op de val van het communisme in Polen en Tsjechië in 1989. Daar werd – vooral in Tsjechië – de doorslaggevende rol van het theatercircuit tijdens het omverwerpen van het totalitaire regime zeker niet over het hoofd gezien, meer zelfs, er werd door sommigen (o.a. Olga F. Chtiguel) geclaimd dat zonder theater de fluwelen revolutie niet gewonnen kon zijn. Dit is wel een heel sterke bewering die dus om meer onderzoek vraagt. Daarnaast rijst de vraag of theater in de hedendaagse wereld misschien een te verouderd medium is en men daarom in de huidige revoluties eerder grijpt naar een vlottere spreekbuis, zoals de nieuwe media.

In dit artikel wordt eerst dieper ingegaan op de situatie in Polen en Tsjechië tijdens de ontmanteling van het communisme. Voor Tsjechië is er gekozen om specifiek de Fluwelen Revolutie in '89 te belichten. Voor Polen daarentegen is geopteerd voor de periode onder de 'Staat van Beleg' in 1981-82. Dit mag dan wel een periode zijn die niet rechtstreeks leidde tot de val van het communisme in dit land, het is toch een relevante periode wanneer gesproken wordt over theater als oppositiemedium. Na deze twee case studies volgt een korte vergelijking van beide gevallen om een meer algemeen beeld te vormen van theater als medium om een (totalitaire) staat omver te werpen. Uiteindelijk doen de nieuwe media hun intrede in het verhaal en wordt nagegaan in welke mate ze de rol van theater al dan niet overnemen.

Theater tijdens de Fluwelen Revolutie in Tsjechië

De eigenlijke Fluwelen Revolutie situeerde zich in de laatste twee maanden van 1989, maar er ging al een lange periode van verzet aan vooraf. Reeds vanaf de Praagse Lente van '68 waren theatermakers en schrijvers belangrijk geworden in

de politieke wereld. Hoewel het vooral de studenten waren die op straat kwamen, waren het de schrijvers die de intellectuele achterban vormden. De studenten uit '68 zullen de leiders worden in de Fluwelen Revolutie. Zij zijn dan geen studenten meer, maar geoefende critici en artistiek leiders. Het stond voor hen toen al vast dat het corrupte communisme niet eeuwig kon heersen, want zij hadden kunnen studeren in een relatief vrij milieu. Uiteindelijk kwam er pas echt schot in de zaak in januari '86 met het schrijven van een open brief door verschillende mensen uit het alternatieve theatercircuit.¹ In deze brief vraagt men vrijheid van meningsuiting, zowel in de pers als in de artistieke wereld. Er zat voor de Communistische Partij niet veel anders op dan toe te laten dat deze brief gepubliceerd werd, omdat ze de dreiging van de drang naar vrijheid als een hete adem in de nek voelde. In april en mei van datzelfde jaar werd deze brief voor het theater concreet uitgewerkt in een model voor een vrij theaternetwerk. Vele petities, open brieven en opvoeringen later barstte de Fluwelen Revolutie uiteindelijk echt los op 17 november '89.

Op deze dag was een vreedzame betoging gepland ter nagedachtenis van Jan Opletal. De betoging werd echter, net nadat de demonstranten het gebouw van het Nationaal Theater gepasseerd waren, brutaal uiteen gerukt. De politie viel verschillende studenten zeer gewelddadig aan zonder dat ze ook maar op één of andere manier geprovoceerd werd. Er bleven plassen bloed achter op de straat rond het Nationaal theater. Hierna zetten de studenten onmiddellijk koers naar het Wenceslasplein en het *Realistické divadlo* dat op de weg lag. De bebloede studenten stonden in schril contrast met de mooi geklede mensen die net klaar waren om het theater binnen te gaan. Ergens anders in Praag werd op dat moment *Rozrazil 1/88* opgevoerd in het *Junior Klub Na Chmelnici*. Het stuk was op zich al een aanklacht tegen het onderdrukkende regime, maar toen een bebloede student het podium opliep in het tweede deel van het stuk was het hek helemaal van de dam. De volgende dag was het dan ook duidelijk dat er grootse dingen stonden te gebeuren in Tsjechië.²

*It was impossible to go on acting while blood was being shed in the streets. It was impossible to go on acting in a country where all divergent views were brutally suppressed. It was impossible to go on acting in the dark.*³

De ochtend van de daaropvolgende dag kwamen theater- en filmstudenten van de Academy of Performing Arts samen om de volgende stappen te bespreken. Ze besloten een eigen staking aan te kondigen en riepen ook op tot een algemene staking. De studenten waren zeer belangrijk, maar hun aandeel wordt door de publieke opinie vaak overschat. Volgens Dennis C. Beck is dit te wijten aan een nostalgische terugblik op de revoluties van '68 waar studenten in Tsjechië –

maar ook in veel andere landen – centraal stonden.⁴ Later die dag werd officieel aangekondigd op het Wenceslasplein, door een student van de Academy of Performing Arts, dat de studenten en de theaters aan een algemene staking begonnen waren. De overheid probeerde nog in een wanhopige poging om de staking te verbieden, maar dit had geen resultaat. De stakingsgolf verspreidde zich vanuit Praag naar de rest van het land. Vooral in de steden waar geen universiteiten waren – en waar bijvoorbeeld de Praagse Lente minder was doorgedrongen – stonden de theaters centraal.⁵

De dag die daarop volgde, 19 november, kwamen in de *Činoherní studio* een aantal mensen samen onder leiding van Havel en richtten er het *Občanské forum* op. Dit werd het centrale orgaan voor de Fluwelen revolutie. Het was de bedoeling om van hieruit de rest van de revolutie te coördineren. De hoofdplek van waaruit het *Občanské forum* zou opereren was de Laterna Magika, vooral omdat het een zeer grote ruimte was en centraal gelegen in de stad. Van hier werd het nieuws verspreid over Praag en het ganse land.⁶

Hoewel de theaterhuizen in staking waren, bleven de deuren helemaal niet gesloten. De avonden in de verschillende theaterhuizen zagen er overal anders uit. Opvallend was wel dat mensen die in een normale maatschappij helemaal niet geïnteresseerd zouden zijn in theater nu toch, in de vrieskou, in lange rijen stonden aan te schuiven om ergens binnen te raken. De zalen zaten dan ook meestal overvol en tot op straat stonden mensen te luisteren naar de luidsprekers.⁷ Naast de avondprogramma's werden er vanaf 21 tot 27 november ook massabetogingen georganiseerd in Praag. Hier kwamen mensen samen met een enorme diversiteit. Elke volgende betoging was groter dan die daarvoor tot de Communistische Partij uiteindelijk niet anders kon dan toegeven aan de massa. Voor de demonstraties schreef het *Občanské forum* als het ware een echt scenario uit.⁸

We prepared all demonstrations as great theatre performances. If we needed to come to quick agreement, we used theatre jargon. We treated the tribune for the great demonstrations on the Letna parade ground as a stage. We sketched out the staging, worked out a scenario, used our dramaturgical sense to decide which political speech should follow which, when a representative of workers should appear, when a well-known actor should speak, when a song would be sung. We divided responsibilities just as in theatre.⁹

We kunnen dus besluiten dat theater wel degelijk een zeer belangrijke rol speelde voor en tijdens de Fluwelen Revolutie. De taak van de mensen uit het theater was drievoudig. Allereerst is de revolutie begonnen in het theater met

de algemene stakingen die door hen en de studenten werden aangekondigd. Ten tweede zorgden ze ervoor dat er een plek was voor mensen die wilden samenkomen. Een plek waar men min of meer in vrijheid kon zeggen wat men dacht, hoewel men natuurlijk wist dat de geheime politie ook constant op de loer lag. Ten slotte waren zij de organisatoren van alle grote massabetogingen. Ze zorgden ervoor dat er een zekere structuur zat in deze demonstraties en dat het niet één grote warboel was. De revolutie is begonnen in het theater en is er ook geëindigd toen Havel tot president verkozen werd.

*Without the actors' intense activities, the Czech revolution could not have been won. After 42 years of brainwashing and propaganda, the words spoken from the stage did move the masses and changed the course of history.*¹⁰

In de omgeving van een afgesloten zaal hadden de mensen meer het gevoel dat ze konden zijn en zeggen wat ze wilden. Ook al wisten de meesten wel dat de geheime politie steeds op de uitkijk stond, toch heerste er in de theaterzalen een gevoel van vrijheid van meningsuiting. Dit is natuurlijk zeer belangrijk. Men was niet meer – of toch veel minder – bang voor het corrupte en onderdrukkende regime. Men kreeg eindelijk het gevoel dat men kon zeggen wat men wilde. Zonder dit gevoel was de revolutie niet mogelijk geweest. *“No successful reform movement in an established Communist system can be set in motion before important parts of the society overcome that fear.”*¹¹ De belangrijkste leiders in het theaterlandschap hadden deze angst nu overwonnen en geleidelijk aan kon ook de rest van het volk afscheid nemen van deze allesoverheersende angst. In de theaterzalen was het mogelijk om stap voor stap over dit gevoel van angst heen te raken en tegen het einde van de revolutie had dan ook bijna iedereen de kracht van de vrijheid die in een theater heerste ontdekt.

In de context van het voorgaande is het nuttig om de visie van Ivo Osolsobe uit de doeken te doen. Hij had het genoeg om in het begin van de jaren '80 gedurende enkele jaren in Nederland les te geven waar hij vele heftige discussies had met collega's omtrent de idee dat theater kon zorgen voor een concrete verandering in een maatschappij. Na de gebeurtenissen van november '89 was hij natuurlijk verplicht om zijn visie bij te schaven. Hij vergelijkt het belang van theater in de Fluwelen Revolutie met het kind in het verhaaltje *De nieuwe kleren van de keizer* door Hans Christian Andersen. Het theater speelt eenzelfde rol in het omverwerpen van het communistische regime. Niemand had het tot dan toe ooit gedurfd om uit te komen voor wat hij dacht. Nadat in het theater steeds meer geroepen werd, volgde ook hier een stilte. Mensen wisten niet wat te doen, ze wisten natuurlijk wel dat wat in het theater gezegd werd waar was. Ze wisten ook

wel dat het communistische systeem niet werkte en dat ze enkel leefden onder een corrupte schijnheilige regering, maar toch durfden ze niet onmiddellijk mee te roepen met het kind - het theater. Uiteindelijk beseffen ze toch dat er nood is aan verandering en begint iedereen zijn stem te verheffen. Dit was de Fluwelen Revolutie.¹²

Een idee dat bij heel wat mensen naar boven komt bij het lezen van stukken over theater in deze revolutie is dat het niet écht het theater was dat deze rol heeft gespeeld, maar wel de meest belangrijke artistieke leiders van die periode. Dit is een nuance die zeker nuttig kan zijn om te bespreken. Vooral in België staat de manier waarop theater belangrijk was in de onafhankelijkheidsstrijd van 1831 in contrast met de rol in Tsjechië. In België was *De stomme van Portici* hoofdzakelijk een katalysator die de ganse revolutie op gang heeft gebracht. In Tsjechië daarentegen hebben mensen uit de theaterwereld de revolutie geleid en vorm gegeven. Het voorbeeld van België geeft een geromantiseerd beeld van hoe theater een revolutionaire kracht kan hebben. In Tsjechië was het belang van theater heel anders. Er was niet één bepaald stuk dat de revolutie in gang heeft gezet, het was een reeks van gebeurtenissen die de geschiedenis vorm hebben gegeven. Theater in een revolutie mogen we dan ook nooit enkel begrijpen als één stuk dat alles verandert.

Wat theater vooral belangrijk maakte in deze revolutie is dat het er vast en zeker voor zorgde dat de Fluwelen revolutie ook echt fluweel – dus met weinig geweld – kon verlopen. Hoewel er wel degelijk geweld is gepleegd tijdens de laatste maanden van '89 – het is tenslotte begonnen met het bloedbad op 17 november – toch is het geweld in veel mindere mate aanwezig geweest dan in andere ex-communistische landen. In Roemenië bijvoorbeeld kwam de verandering er enkel met extreem geweld en dit wilde men in Tsjechië absoluut vermijden.

Het is aangewezen dit deel af te sluiten met een citaat van Helena Albertová dat veel genuanceerder is dan de titel van het artikel van Chtiguel “*Without theatre, the Czechoslovak revolution could not have been won*”¹³. Het is veel correcter te stellen dat: “*The Velvet Revolution without the theatre people would not have been so velvet.*”¹⁴

Theater tijdens de ‘Staat van Beleg’ in Polen: Een boycot en heropleving van informatiekkanalen

Op het einde van de jaren '70 was het belang van theater in Polen nagenoeg nihil geworden. De gezelschappen die nog overeind bleven focusten zich hoofdzakelijk

op vormelijke elementen en durfden -al dan niet bewust- de realiteit niet onder ogen zien. Daardoor is het des te verwonderlijker dat toen, in de nacht van 12 op 13 december 1981 de 'Staat van Beleg' werd afgekondigd, de ganse theaterwereld werd opgeschud en in actie schoot.

Toen de 'Staat van Beleg' werd afgekondigd begon de regering Jaruzelski onmiddellijk aan een propaganda-offensief waarbij mensen massaal werden aangespoord -via omkoping en chantage- om op televisie en in kranten hun liefde voor het regime te verkondigen. Ze slaagden er dan ook in om velen hiertoe te overtuigen, maar het werd niet in dank afgenomen bij het volk. Auteurs of acteurs die op het scherm verschenen konden erop rekenen dat de dag na hun verschijning er allerlei vernielde, bekladde of verbrande boeken op hun drempel zouden liggen. Daarnaast werden alle nieuwslezers en prominente figuren consequent ingeruild voor mensen in legeruniform. In tegenstelling tot de omgekochte kleine garnalen besloten alle grote acteurs om niet te getuigen voor televisie. Als deze al op de buis verschenen dan was dit in programma's die reeds lange tijd geleden waren opgenomen. Het regime was hierbij dan wel zo slim om de productiedatum niet te vermelden. Toch konden ze er niet omheen dat het zwijgen van de theaterwereld een enorme impact had. Daarom werd twee maanden nadat Jaruzelski aan de macht kwam besloten om alle officieren van het scherm te halen en de rechtmatige eigenaars van het medium terug op hun plaats te installeren. Toen dit niet vlotjes genoeg gebeurde trachtte men opnieuw door middel van illegale praktijken mensen aan te sporen om de draad van hun televisiecarrières opnieuw op te pikken, maar dit lukte niet. De theater- en acteerwereld bleef zwijgen. De boycot van de massamedia bleef gedurende het ganse jaar '82 staan als een betonnen burcht, maar viel nadien geleidelijk aan steeds meer in elkaar. De mensen raakten vermoeid, bezweken aan de druk of hadden eenvoudigweg geld nodig om te kunnen overleven. Toch bleven de grote namen van het scherm tot in '85 toen er in het land een algemene dooi aanbrak.¹⁵

The boycott has a very important moral and political meaning and impact. It is dear to the whole nation. Artists are speaking out silently, in the name of millions. The boycott restored what the theatre had lost in the '70s: the love and respect of the Polish people.¹⁶

Het ondergrondse theater – ook wel alternatief theater genoemd – kreeg in deze periode tevens meer en meer belang omwille van de eenvoudige reden dat theater bovengronds zeer moeilijk uit te voeren was. Enerzijds door het verbod op het opvoeren van performances en anderzijds door de nog steeds zeer strikte censuur. Het ondergrondse theater bestond uit twee categorieën, namelijk het theater dat in woonkamers werd opgevoerd en de voorstellingen die in kerken

plaatsvonden. Het zogenaamde *Thuis Theater* was een rechtstreekse afgeleide van een traditie die reeds bestaan had tijdens de Tweede Wereldoorlog, waarbij eveneens in woonkamers in het geheim opvoeringen werden gegeven. Zoals de naam al kan doen vermoeden bestond het publiek bij dit soort voorstellingen slechts uit enkele tientallen mensen doordat de ruimte zeer beperkt was, maar ook doordat de avonden in het geheim plaatsvonden en de reclame dus enkel van mond tot mond verspreid kon worden.¹⁷

Het *Kerk Theater* kende reeds een traditie die verder terugging in de tijd. In de Middeleeuwen was het reeds de gewoonte geweest om in kerken theatervoorstellingen op te voeren en dit gebruik was in beperkte mate in stand gebleven in verschillende kerken. Tijdens de 'Staat van Beleg' leefde deze traditie opnieuw sterk op doordat performances in de kerk niet onderhevig waren aan de communistische censuur. Het publiek tijdens deze voorstellingen was beduidend groter dan in de voorgaande soort. Er werd nu wel degelijk reclame gemaakt en de capaciteit van een kerk is tevens merkbaar groter dan die van een woonkamer. Het publiek kon bij *Kerk Theater* dus oplopen tot zo'n tweeduizend man. Dit was overigens veel meer dan men gewoon was in vele gevestigde theaters.¹⁸ Het repertoire bestond uit veel serieuzer werk dat vaak ook een religieuze inslag had, maar toch stond de politieke betekenis doorgaans centraal. Betreffende decor en kostuums moest men zich meestal behelpen met wat er te vinden was in de kerk zelf. De omstandigheden waren dus zeker niet optimaal om intellectueel uitdagend werk te maken, maar vele acteurs waren al lang blij dat ze toch in zekere mate weg waren van onder het juk van de communistische censuur.¹⁹ Het is hierbij belangrijk op te merken dat hoewel ze wel gedeeltelijk ontsnapten aan de communistische censuur, de kerk zeker ook bepaalde richtlijnen oplegde. In de plaats van de officiële censuur kwam nu een religieuze censuur.

Naast het ondergrondse theater trachtte men geleidelijk aan ook steeds meer en meer in het officiële discours oppositiestukken op het podium te brengen. Aangezien deze werken steeds grondig doorgelicht werden door de censor, maakte men hier vooral gebruik van metaforen en allegorieën. Een veel gebruikte methode was om werken uit de 19^{de} eeuw te herwerken tot ze een hedendaagse relevantie kregen. Soms was dit herwerken zelfs helemaal niet nodig, daar Polen reeds een lange traditie had van theater maken als onderdrukt volk. Het werd voor hen in de jaren '80 wel steeds moeilijker om nog om te gaan met het trauma van steeds proeven van de vrijheid om die dan weer afgenomen te zien worden.²⁰

Tot slot voerde het theaterinstituut oppositie door te weigeren om toe te treden tot een hervormde *Związek Artystów Scen Polskich* (ZASP, de theaterbond).

Op 16 december 1981 werd de oorspronkelijke ZASP verboden samen met menig andere organisatie. Aangezien de theaterwereld in de jaren '70 steeds zeer coöperatief was geweest met het communistische regime werden ze in juni '82 alweer toegelaten om opnieuw samen te komen met als voorwaarde dat ze de boycot op de massamedia zouden opgeven. Dit gebeurde echter niet, en op 12 januari '83 werd de ZASP opnieuw verboden. De machthebbers waren er zich echter van bewust dat dit geen goed beeld was tegenover het volk en daarom besloten ze om zelf een nieuwe en hervormde ZASP op te richten. Het was een bewuste keuze om deze te installeren onder dezelfde naam als de vroegere vrije organisatie. De oorspronkelijke ZASP had 4 555 leden gekend, terwijl deze nieuwe versie er slechts iets meer dan duizend kende.²¹ Dit was een duidelijk teken van de theaterwereld gericht aan het regime dat ze niet zomaar opnieuw inzetbaar waren voor het communistische gedachtegoed. Uiteindelijk zal in oktober 1989 de oorspronkelijke ZASP opnieuw haar plaats opeisen.²²

Het mag duidelijk zijn uit het voorgaande dat theater wel degelijk een rol speelde in het omverwerpen van het regime. De vraag is echter hoe significant deze rol is in het grotere geheel van de revolutie. Het is vooral opvallend dat het theater – dat aanvankelijk een zeer nauwe band had met het communistische regime – zich op het cruciale moment toch wist te heroriënteren. Hierbij gaat het zowel over het officiële circuit, dat zich schaamteloos liet inzetten als propagandamiddel, als het ondergrondse circuit, dat in de jaren '70 vooral met vormelijke aspecten gepreoccupeerd was en hierbij de sociale realiteit uit het oog verloor. De redenen waarom theater in Polen zo'n belangrijke rol toebedeeld kreeg, zijn veelvuldig.

During World War II, the Polish theater shared the fate of the whole nation. A multilayer structure of clandestine theater activities was organized throughout the country. Thousands of productions were given for Polish soldiers and civilians abroad – even in prisons and extermination camps. [...] The overwhelming majority refused to collaborate with Hitler's propaganda machine and declared a boycott of theaters licensed by the Germans.²³

Met het boycotten van de massamedia was het theatercircuit dus niet aan zijn proefstuk toe. Het theater was zich al eerder bewust van de kracht van het zwijgen. De artiesten wisten dat het regime hen nodig had om een geloofwaardig imago ten toon te spreiden en gingen hier dus opzettelijk mee aan het werk. Dit is tevens cruciaal in een totalitair regime waarbij het regime in elkaar valt van zodra er één barst in de burcht verschijnt. Totalitaire regimes zijn maar zo krachtig in zoverre ze elk aspect van het dagelijkse leven kunnen controleren. Dit is de belangrijkste reden waarom theater vanaf de 'Staat van Beleg' zo'n belangrijke rol kreeg in

Polen: het was één van de eerste aspecten van het leven dat niet langer akkoord ging met het regime en daardoor een reactie in gang zette. We kunnen hier dus wel degelijk spreken van theater als katalysator van de val van het communisme in '89. Hierbij mogen de vele stakingen van de arbeiders natuurlijk niet over het hoofd gezien worden. Deze blijven nog steeds dé grote oorzaak voor de val van het communisme in Polen. Het theatercircuit wist hierbij vooral te helpen om een barst te maken in de communistische burcht.

Het *Kerk- en Thuis Theater* speelde ook een cruciale rol. In een periode waarin het volk radeloos op zoek was naar houvast en hoop wisten deze theaters dit te bieden. De ruimtes waren behoorlijk veilige plaatsen om een relatief vrije mening te verkondigen. Het is echter wel belangrijk op te merken dat net doordat het totalitaire regime reeds zwaktes vertoonde, theater deze rol kon opnemen.

Ten slotte was theater niet enkel een katalysator, omdat het mensen deed nadenken en zo rechtstreeks hun daden en gedachtegoed beïnvloedde. Het was tevens een emulgator, omdat het het Poolse volk opnieuw verbond. In periodes van zware crisis – wat de ‘Staat van Beleg’ wel degelijk was – gaan mensen op zoek naar een medium dat hen kan verbinden. Deze verbondenheid vonden ze enerzijds op de barricades in de fabrieken, maar anderzijds ook in de theaterruimtes. Theater zorgde ervoor dat mensen zich verenigden en de kracht van een massa opnieuw ontdekten.

Van Tsjechië en Polen naar de rest van de wereld

Als de situatie in Tsjechië en Polen vergeleken wordt blijkt dat het belang van theater enerzijds aan de situatie lag, maar anderzijds ook aan het medium zelf. In wat volgt gaat de bespreking dus verder dan enkel de tot nu toe aangekaarte casussen. Hierbij is het steeds belangrijk om in acht te nemen dat één medium op zich geen regime ten val kan brengen, maar dat een samenwerking tussen alle media, bevolkingsgroepen en opinies nodig is. Er springen twee redenen in het oog wanneer op zoek wordt gegaan naar de reden waarom theater een uitstekend oppositiemedium is. Ten eerste is theater een efemeer medium dat hierdoor geen bezwarend bewijsmateriaal met zich brengt. Ten tweede is theater een uitmuntend propagandamiddel, zowel in het voordeel van totalitaire regimes als in het nadeel ervan.

Theater is dus een efemeer medium en is hierdoor beter geschikt als opstandige kunstvorm dan vele andere media. Wanneer de voorstelling voorbij is, dan hoeft

er in principe niets meer over te blijven van de avond. (Uiteraard was dit in een periode ver voor onze hedendaagse smartphone en andere opnameapparatuur). Dit was zeker het geval in Tsjechië met de theateravonden tijdens de Fluwelen Revolutie, waarbij improvisatie centraal stond. Er kwam doorgaans slechts zeer weinig voorbereiding aan te pas en hierdoor konden de autoriteiten nauwelijks weten wat er die avond op het podium gezet zou worden. In Polen vinden we dit dan weer terug in de *Kerk- en Thuis Theaters* waar zeer weinig gebruik werd gemaakt van kostuums of tekstmateriaal en het enige materiële aan de voorstelling vaak de acteurs zelf waren. Dit stelt ook Marcin Keszycycki – één van de leiders van het *Teatr Ósmego Dnia* – volgens een tekst van Marc Robinson:

*Keszycycki reminded me of theatre's intrinsic evanescence, its hit-and-run quality. This is an advantage in today's Poland, where the risk of producing a dissenting piece of art is considerably lessened if the evidence immediately disappears. Keszycycki also celebrated theatre's mutability – it is never the same from performance to performance, and this is a way around the authorities.*²⁴

Dit laatste is overigens inderdaad een belangrijk punt in landen waar totale censuur heerst. Als een stuk opgemerkt werd door de regering en er censuur werd opgelegd, dan kon men met kleine wijzigingen een 'ander' stuk voorstellen, dat intrinsiek nog steeds over hetzelfde handelde. Doordat theater zeer flexibel is, in tegenstelling tot bijvoorbeeld de beeldende kunsten, is het tevens makkelijker om ervoor te zorgen dat de werken hun relevante karakter blijven behouden. Theater is door zijn efemere karakter dus flexibel genoeg om een spreekbuis voor het volk te blijven en kritiek te uiten op het regime.

Een tweede reden waarom theater uitermate geschikt is om een totalitaire burcht te slopen is dat theater in de geschiedenis vaak werd ingezet als propagandamiddel. Wanneer dit medium zich tegen een ideologie gaat verzetten, dan behoudt het tegenover het volk nog steeds zijn geloofwaardigheid, maar kan het een heel ander verhaal vertellen. Door de liveness van theater is het tevens een medium dat uitermate goed in staat is om mensen actief op straat te krijgen. Dit is iets wat we wel degelijk zien in de betogingen op het Wenceslasplein in Praag tijdens de Fluwelen Revolutie of in de vele betogingen van arbeiders in Polen tijdens het communistische regime. In tegenstelling tot andere media die misschien eerder passief een revolutie teweeg kunnen brengen, kan theater er door zijn realiteitswaarde in slagen om een actieve revolutie teweeg te brengen die het omverwerpen van een regime tot gevolg heeft.

De nieuwe media doen hun intrede

Vooraleer over te gaan tot een analyse is een definiëring van nieuwe media in een revolutionaire context nodig. In dit artikel wordt gebruik gemaakt van de definitie zoals voorgesteld door Leah Lievrouw. Het belangrijkste hierbij is dat de new media steeds een sociale relevantie hebben en in steeds wijzigende hybride vormen voorkomen. Vandaar dat new media doorgaans onder één noemer geplaatst worden als social media. Dit verklaart onmiddellijk ook waarom het zo moeilijk is om een definitie op te stellen die alle vormen van new media omvat. Zo komt Lievrouw tot de volgende omschrijving van activist new media:

*[...] activist new media employ or modify the communication artifacts, practices, and social arrangements of new information and communication technologies to challenge or alter dominant, expected, or accepted ways of doing society, culture and politics.*²⁵

Er zijn in de afgelopen jaren reeds verschillende voorbeelden aan te wijzen van hoe new media een helpende hand kunnen zijn tijdens revoluties, maar het meest sprekende voorbeeld is de impact die Facebook had tijdens de Arabische Lente in Egypte in 2011. De revolutie werd voor een groot deel getrokken door wat wel eens de Generatie 2.0 wordt genoemd, omdat zij zeer veel gebruik maakt van het Web 2.0. In Egypte had Facebook een ongekennde invloed op de verspreiding van informatie doorheen het land. De oproep voor een ‘Dag van Woede’ op 25 januari werd verspreid via Facebook en doorheen de revolutie kende het medium een enorm belang. Vaak werden hier ook symbolische acties gedaan, zoals de Facebookgroep ‘We are all Khaled Said’, in navolging van de jonge man die overleed nadat hij opgepakt werd door de Egyptische politie. Vele jongeren ruilden hun eigen profielfoto in voor die van Said. Het regime van Hosni Mubarak was zich maar al te zeer bewust van de kracht die de new media hadden en het is dan ook niet verwonderlijk dat enkele dagen na de ‘Dag van de Woede’ het internet in het land werd platgelegd. Toen het internet opnieuw online kwam, waren veel van de Said-foto’s verdwenen en ingeruild voor foto’s die de dictator prezen. Dit was uiteraard een manier van het regime om het volk het zwijgen op te leggen.²⁶ Toch mag men de macht van Facebook in deze revolutie niet overwaarden, op eenzelfde manier als dat theater de val van het communisme niet eigenhandig voor elkaar heeft gekregen. Linda Herrera stelt dan ook terecht:

Is this (de Arabische lente) a ‘Facebook Revolution’? It is high time to put that question to rest and insist that political and social movements belong to people and not to communication tools and technologies. Facebook, like cell

*phones, the internet, and Twitter, do not have agency, moral universe, and are not predisposed to any particular ideological or political orientation.*²⁷

Net zoals theater ingezet kan worden als propagandamiddel voor een regime en evenzeer om datzelfde regime omver te werpen, zo ook kunnen new media zowel in het voordeel als in het nadeel van een bepaald regime werken. Media – waaronder dus zowel new media als theater zitten – zijn slechts een manier om iets te verkondigen en kunnen op zichzelf nooit een revolutie tot stand brengen. Ze kunnen deze enkel helpen begeleiden en aangezien het geweldloze media zijn, kunnen ze in de eerste plaats ook trachten om een revolutie zo vredig mogelijk te laten verlopen. In wat volgt worden de voor- en nadelen van theater en new media als oppositiemedium uiteengezet.

De eerste reden die in het voordeel van de new media spreekt is dat zij een veel groter bereik kennen. Vandaag is haast iedereen wel actief op het internet onder een of andere vorm, terwijl lang niet iedereen zich aangesproken voelt tot het medium theater. Hierdoor kunnen de new media veel meer mensen bereiken en dus ook gemakkelijker een bepaald gedachtegoed verspreiden. Theater heeft nog al te vaak een elitair karakter, terwijl new media communicatiemiddelen voor en door het volk zijn. Daarnaast zijn de media niet enkel alomtegenwoordig in één specifiek land, maar zijn ze dit over de hele wereld. Hierdoor raakt informatie veel makkelijker verspreid over de ganse wereld en blijft een revolutie niet enkel binnen de landsgrenzen. New media worden daarom – in tegenstelling tot theater – niet enkel ingezet om de problematiek van één bepaald land aan te kaarten, maar reiken ver daarbuiten. Het is echter wel zo dat het voor new media gemakkelijker is om een idee te verspreiden dan voor theater. Met theater gaat nog steeds een belangrijk fysiek en taalkundig aspect gepaard. Op internet daarentegen is de voertaal doorgaans Engels en zo niet is een vertaalsite nooit ver weg. Daarnaast zien we op het internet een soort van sympathie ontstaan van landen over de hele wereld met revolutionaire ideeën. Voorbeelden hiervan zijn de facebookpagina's 'Free Pussy Riot! (Putin, fear no art)' met meer dan 80 000 leden of de groep 'We are all Syria' met bijna 320 000 leden in navolging van de 'We are all Khaled Said'-pagina, die bijna 330 000 volgers heeft.

Een tweede voor de hand liggend voordeel van de new media is het feit dat ze de communicatie simpelweg een pak vlotter laten verlopen. Enerzijds hoeven de mensen niet steeds samen te komen om aan informatie te raken. Anderzijds zorgen de nieuwe media er ook voor dat de informatie gewoon eenvoudiger tot bij de mensen raakt. Waar men vroeger veel moeite moest doen om in een onderdrukt land aan bepaalde informatie te raken, ligt deze nu via het internet soms voor

het grijpen. Hoewel er natuurlijk in bepaalde landen ook heel wat censuur op het internet ligt, is dit toch anders dan in de klassieke media. Een reden waarom deze new media de communicatie vlotter laten verlopen zit reeds vervat in hun definitie, namelijk dat netwerken centraal staan. Via de new media zijn mensen in staat om immense netwerken uit te bouwen, waardoor haast iedereen met elkaar in contact staat en zo de informatie zeer verspreid raakt over de ganse wereld.

De derde reden waarom new media een streepje voor hebben op theater is het feit dat ze voor eens en voor altijd komaf maken met het monopolie dat de totalitaire staat vroeger had op de communicatie- en informatiekkanalen. Doordat iedereen die dit wil iets kan posten via de new media is dit alleenrecht onderuit gehaald. Hierdoor is het moeilijker voor een bepaald regime om de absolute censuur door te voeren, aangezien de mazen in het net veel groter geworden zijn dan vroeger. In tegenstelling tot theatervoorstellingen die zeer vaak onderuit gehaald werden door deze alles omvattende censuur, slagen de new media er in om deze censuur te ontwijken. Een reden hiervoor is dat de new media vaak zeer anoniem kunnen zijn. Hoewel mensen op Facebook doorgaans hun echte namen gebruiken, is dit helemaal geen verplichting en kan men door deze anonimiteit eenvoudiger te werk gaan.

Een laatste reden waarom de new media de verenigende en oppositionele rol van theater kunnen overnemen is het feit dat ze zeer hybride zijn. Zoals reeds eerder vermeld is theater dit uiteraard ook en was het tijdens de val van het communisme meer geschikt als oppositiemedium dan andere kunstvormen, maar de new media zijn nog meer hybride en constant onder invloed van mutaties. Wat je vandaag kunt terugvinden op het web is de dag erna mogelijks verdwenen en hierin schuilt deels de kracht van de new media. Hoewel de new media niet over de liveness beschikken die theater heeft, zijn ze soms toch even vergankelijk en kunnen hierdoor ontglippen aan de controle van de staat. Uiteraard moet deze vergankelijkheid met een korrel zout genomen worden. Wanneer autoriteiten echt willen achterhalen wie iets geplaatst heeft op het internet, dan is dit soms eenvoudiger dan verwacht. Dissidenten in new media mogen zich dus niet laten vangen door de zogenaamde anonimiteit op het internet. Als men het wil, dan komt men wel achter de identiteit van de opstandeling. Het is daarnaast nog maar de vraag of vele mensen niet al te snel ergens op klikken voor ze er daadwerkelijk mee akkoord gaan. New media zijn pas geslaagd als oppositiemedium wanneer ze er ook effectief in slagen mensen op straat te brengen, want enkel met een computer kun je geen grondige maatschappelijke verandering teweeg brengen.

Toch zijn de new media niet het pasklare antwoord voor een land dat zich in een revolutie bevindt. De revolutie valt immers niet stil wanneer de new media

dit doen en op dat moment gaan andere media deze rol overnemen. Zo viel de Arabische Lente in Egypte niet stil toen de regering het internet uitschakelde, maar werd ze er juist sterker door. Daarnaast is het zo dat hoewel de new media een nuttig middel kunnen vormen om mensen te activeren, deze mensen uiteindelijk nog steeds moeten samenkomen. De oproepen op de new media zijn vaak slechts een aanzet tot een grote betoging, die de uiteindelijke val van een regime tot gevolg kan hebben. Het liveness karakter dat theater in zich heeft, mag dus niet over het hoofd gezien worden. Het lijkt daarom alsof de new media een omweg zijn naar de werkelijke revolutie, terwijl theater deze omweg niet nodig heeft. Zowel theater als de new media zijn dus eerder een manier om een doel te bereiken dan dat ze een doel op zich zijn. Tijdens de revolutie is de uiteindelijke bestemming tenslotte belangrijker dan de weg die ertoe leidt.

Conclusie: Mensen maken revoluties, niet de media

Theater speelde in Polen en vooral in Tsjechië de rol van een medium dat mensen verenigde en hen een veilige thuishaven bood in een woelige periode van maatschappelijke onzekerheid. Theater bood mensen een plek waar ze hun mening konden verkondigen of waar ze gelijkgestemden tegen het lijf konden lopen. Dat theater deze rol kon vervullen in beide landen vond vooral zijn oorsprong in hun verleden. Zowel Polen als Tsjechië waren voorheen al bezet geweest en hadden zich toen ook kranig weten te houden door een uitlaatklep te vinden in theater en tijdens de communistische periode was dit dus niet anders. Dankzij theater kon men een massa mensen bereiken en door de liveness van het medium was er steeds mogelijkheid tot improvisatie en aanpassingen op het moment zelf en naargelang de gebeurtenissen wijzigden. In beide landen is het duidelijk dat het medium theater niet op zichzelf de revoluties ontketende, maar eerder een soort van katalysator was om het volk op straat te krijgen. In Tsjechië vervulde de theaterwereld tijdens de massaprotesten nog steeds een zeer grote rol, terwijl in Polen de arbeiders het voortouw namen.

Op het eerste zicht lijkt het alsof new media de rol van verenigende uitlaatklep in onze huidige wereld zouden overnemen, maar hier dienen toch ook enkele kanttekeningen bij gemaakt te worden. Enerzijds kennen new media een groter bereik, zijn ze tot op zeker niveau nog meer hybride dan theater en ondermijnen ze het staatsmonopolie op de informatiestroom volledig. Anderzijds zijn ze slechts een medium en geen doel, ze zijn veeleer een tool dan dat ze een strategie zijn. Het medium theater is misschien meer rigide dan de new media, maar hierdoor straalt het een standvastigheid en eensgezindheid uit die we niet steeds kunnen terug vinden bij de new media.

We mogen dus besluiten dat de new media de rol van theater bij de val van een totalitair regime zeker niet volledig kunnen overnemen. Veeleer kunnen beide hand in hand gaan om een hoger doel te bereiken. Beide zijn ze op hun manier in staat om een krachtig signaal te geven naar een volk dat het juk van een regime van zich af wil werpen. Daarnaast is het ook belangrijk dat de new media en theater geen losstaande entiteiten zijn, maar dat ze net gevoed worden door de mensen zelf. Beide zijn uiteindelijk slechts media en staan in dienst van wat een volk wil communiceren.

NOTEN

- 1 OSŁZŁY, Petr, "On stage with the Velvet Revolution", *TDR* 34, nr. 3 (1990), p.102
- 2 CHTIGUEL, Olga F., "Czechoslovak theatre during the velvet revolution", *Slavic and Eastern European Performance* 10, nr. 2 (1996), p. 22
- 3 OSŁZŁY, "On Stage", p.104
- 4 BECK, Dennis C., "Setting the stage for revolution: the efficacy of Czech theatres, 1975-1989", *Theatre Survey* 44, nr2. (2003), p. 202
- 5 CHTIGUEL, "Czechoslovak theatre", p. 22
- 6 Ibid, p.23
- 7 Ibid, p.23-24
- 8 BECK, "Setting the stage for revolution", p.204
- 9 OSŁZŁY, "On Stage", p.107
- 10 CHTIGUEL, Olga F., "Without Theatre, the Czechoslovak revolution could not have been won." *TDR* 34, nr. 3 (1990), p. 94
- 11 HOCHMAN, Jirí in een interview net voor de gebeurtenissen van '89, zoals vermeld in: Beck. "Setting the stage for revolution", p.205
- 12 OSOLSOBE, Ivo, "The role of theatre in the velvet revolution", *O teatro e interpelação do real* (1990), p.80-84
- 13 CHTIGUEL, "Without Theatre", p.88-96
- 14 ALBERTOVÁ, Helena in een interview, zoals vermeld in: Dennis C. Beck. "Setting the stage for revolution", p.205
- 15 TYMICKI, Jerzy en NIEZGODA, Andrzej, "New Dignity: The Polish Theatre 1970-1985" in *The Drama review* 30, nr. 3 (1986), p.32-33
- 16 Ibid, p. 33
- 17 CIOFFI, Kathleen M. , *Alternative Theatre in Poland: 1954-1989*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers GmbH (1996), p.149
- 18 BRAUN, Kazimierz, *A history of polish theater: 1939-1989*. Londen: Greenwood Press 1996), p. 107-8

- 19 TYMICKI en NIEZGODA, "New Dignity", p. 42
- 20 FILIPOWICZ, Halina, "Textualizing trauma: From Valesa to Kościuszko in Polish Theatre of the 1980s" in *Theatre Journal* 48 nr. 4 (1996), p.443-44
- 21 BRAUN, *A history of Polish theatre*, p. 104
- 22 Ibid, p. 105
- 23 Ibid, p. 25-26
- 24 ROBINSON, Marc, "We won, therefore we exist" in *The Drama Review* 30 nr. 3 (1986), p.74
- 25 LIEVROUW, Leah A., *Alternative and activist new media*. Cambridge: Polity Press, 2011
- p. 19
- 26 HERRERA, Linda "Egypt's Revolution 2.0: The Facebook Factor," in *The dawn of the Arab uprisings: end of an old order?*, red. Bassam Haddad, Rosie Bsheer en Ziad Abu-Rish (Londen: Pluto Press, 2012), p. 91-112
- 27 Ibid, p. 91