

HET POSTBRECHTIAANSE THEATERLANDSCHAP IN VLAANDEREN

Christoph DE BOECK

In dit artikel wil ik kort enkele aspecten van de recente Vlaamse theatergeschiedenis belichten met de theaterspots van Bertolt Brecht tot mijn beschikking. Wat heeft het Vlaamse avant-gardetheater uit de jaren tachtig en negentig - gemeenzaam de 'Vlaamse Golf' genoemd - onthouden van de theatertheoretische omwentelingen van het epische theater in de eerste helft van deze eeuw? Zowel op dramaturgisch en ideologisch als op stilistisch vlak zijn er structurele overeenkomsten te duiden tussen Brecht en een groot aantal vernieuwers van de laatste jaren. Ik zal enkel het werk van tg STAN uitgebreid behandelen, omdat zij als een typische exponent van Brechts erfenis beschouwd kunnen worden. Ironie, vervreemding en gestus zijn de begrippen die voorkomen in een beschrijving van hun stijlidioom. De verwantschap met Brecht ligt hier dan ook meer aan de oppervlakte dan bij andere theatermakers.

STAN

De opvallendste stijlkenmerken van STAN zijn ook de grootste clichés geworden die zich in de pers verspreid hebben sinds hun oprichting in 1989. De stijl van tg STAN staat geboekstaafd als ironisch en gedistantieerd, nonchalant en authentiek. En inderdaad, uit deze begrippen blijkt de grondhouding van hun belangrijkste voorstellingen, hoewel ze nooit het volledige arsenaal van STANs theatrale technieken kunnen dekken of vatten. Een mooi voorbeeld van wat zo 'typisch STAN' is: de huishoudster in *Heartbreak House* die gespeeld wordt door de spichtige Frank Vercruyssen in onderbroek en met een voorschoot voorgebonden; het snelle ratelen van de acteurs waarmee ze hun tekst erdoorjagen, vol spot en met een bittere toon jegens het personage wiens woorden ze spreken; het vermelden van handelingen die niet uitgevoerd worden of objecten die op de scène staan, enz. Loskoppeling van tekst en beeld, van woord en daad, staat centraal. De acteurs laten merken wat ze van de personages vinden en dat is niet veel fraais. Hun toon, hun fysieke houding en de begeleidende gestische taal van armen en handen verraden een kritiek op de vermoeide, passieve figuren in stukken als *The Importance of Being Earnest* (Wilde), *De Laatste* (Gorki) en *Heartbreak House* (Shaw). De semiotische ontkoppeling van woord en daad krijgt bij STAN dus ook een symptomatische betekenis: het individu van de jaren negentig praat maar door als een op hol geslagen ritmebox, maar tot enige zinvolle actie komt het niet.

Dat demonstrerende gebaar - de objectivering van een kritische houding tegen-

over dat wat je als acteur over de lippen moet krijgen - is uiteraard een rechtstreekse toepassing van wat Bertolt Brecht verstond onder het *Verfremdungseffekt*. De spelers van tg STAN wendten die zogenaamde distantiatie voornamelijk aan in een socio-politiek kader, zoals ook Brecht dat deed. Daarom hoeven de materie (de tekst) of het onderwerp van een stuk nog geen expliciete bomlading te dragen, STAN zorgt er wel voor dat aan de hand van haast uitsluitend brechtiaanse stijltechnieken het beschermlaagje van de repertoirestukken geschrapt wordt. Zo gaan die teksten functioneren als filters die de maatschappijkritische dynamiek van drama uit het begin van deze eeuw of zelfs uit de vorige actualiseren door de juiste metaforen door te laten sijpelen in een hedendaagse theatercontext.

Dialectiek

In se is dat een zuiver staaltje van dialectiek. Brecht herdoopte zijn 'epische theater' later ook niet zonder reden tot 'dialectisch theater'. Voor hem was het ensceneren van klassiekers een schoolvoorbeeld van het ideaal dat hem voor ogen stond. De oude teksten kon je immers *inschrijven* in de actuele werkelijkheid, d.w.z. er commentaar op leveren tijdens de uitvoering ervan, hetzij in de vormgeving, hetzij in het spel, hetzij in muziek, enz. De tekst stamt uit een ander tijdperk en heeft zijn letterlijke betekenis verloren. Er moet dus metaforisch te werk gegaan worden om de tekst te revaloriseren, hem te strippen van alle overbodige ballast. In verschillende interviews wijzen de leden van STAN erop dat deze kaalslag noodzakelijk is. Door de anekdotiek weg te snijden die in een historische context vervat zit, hou je een geraamte over dat universeel is, dat een structuur toont die macht en retoriek misbruikt om meerderheden te manipuleren en minderheden te onderdrukken. De dialectiek bestaat erin dat er eigenlijk een grote voetnoot toegevoegd wordt aan het stuk die als een lichtbron over de oorspronkelijke tekst gaat hangen. De hedendaagse bewerking levert een commentaar op de oude woorden. Ze zet er een betekenis overheen die verwijst naar een actuele context en brengt op die manier een hegeliaanse synthese tot stand van verleden en heden, tekst en opvoering, abstractum en concreetum. Het concrete wordt geabstraheerd en vice versa.

Zo wordt aan de cynische onverschilligheid van de figuren in *Heartbreak House* treffend vormgegeven in een reusachtig uitvergroot romantisch schilderij dat op een doek van tien bij tien meter het toneelbeeld domineert. De oorlog barst los in de buitenwereld (WO I in het stuk), maar de notabelen merken de storm nauwelijks op, verblind door het imponerende scherm dat er hangt. Voor STAN verwees deze historische situatie naar de gelatenheid waarmee ambtenaren, intellectuelen en ministers discussieerden over de Balkancrisis enige tijd geleden. De Joegoslavische oorlog vond plaats in Europa en iedereen maakte zich druk om details terwijl de

genocide om zich heen greep. Die bureaucratische gewichtigheid werd vertaald in een gechargeerde speelstijl: de personages in *Heartbreak House* tieren en maaien met hun armen in het rond om futiliteiten. Stoelen en zetels zijn een constante in het werk van tg STAN. In verscheidene voorstellingen is de scène overladen met aftandse en versleten zitmeubels - waaronder de Chesterfield-fauteuils in *De Laatsten* -, vaak zijn ze zelfs de enige voorwerpen die op de scène staan. Een referentie aan de vergane glorie van de bourgeoisie, maar ook een verbeelding van de passieve sfeer in het voorname Westen, d.w.z.: blijven zitten en geen poot uitsteken. Daarvoor is de massale aanwezigheid van stoelen natuurlijk een mooie metafoor.

Zowel voor Brecht als voor STAN draait de dramaturgie voor het grootste deel om *helderheid*. Bij Brecht heette dat nog *hanteerbaarheid* (*Handelbarkeit*), een term die vaak terugkeert in Brechts theatertheoretische geschriften. Door middel van de metafoor wordt een gegeven, historische setting overgeheveld naar een abstracter niveau dat de politieke context van vandaag representeert. De stoelen, het gigantische schilderdoek en de overstuurde gebarentaal zijn een voorbeeld van die metaforische techniek. Op die manier wordt een bestofte dramaturgie ontdaan van haar overtolligheid en wordt zij doorzichtig: deze helderheid, waarnaar verwezen wordt in haast elke recensie van het werk van STAN, biedt een venster op de sociale werkelijkheid. Dat is ook de hanteerbaarheid van tekst en wereld die Bertolt Brecht voor ogen had. Een dialectisch theater kan immers bij uitstek op parallellen wijzen met het verleden en deze kentrekken in de synthese van een kunstwerk, een theatervoorstelling, schetsen als de krachtlijnen van een maatschappij. Ik gebruik niet toevallig het woord 'schetsen', want ook dat was voor Brecht een vereiste voor zijn 'politieke' theater. Het theater van STAN is altijd onaf, is altijd schetsmatig. De acteurs zitten soms zes weken rond de tafel en gaan pas enkele dagen voor de première op de planken staan. Er is nauwelijks repetitie in de strikte zin van het woord en de spelers spelen op elkaar in bij een confrontatie met het publiek. Ook dat draagt bij tot het losrukken van de dingen uit hun evidente kader. Het frisse en ongedwongen spel van het STAN-collectief maakt het vertrouwde los uit zijn omgeving. Als de actuele drijfveren van een samenleving hun natuurlijkheid kwijtraken, schrijft Brecht, dan worden ze 'hanteerbaar'.¹ De dialectiek tussen het ons bekende en een commentaar op dat vertrouwde ligt aan de grondslag van de historisering van het actuele en de actualisering van het historische. Dat geldt dus zowel voor b.v. *Leben des Galilei* van Brecht, alsook zijn allegorie op het kapitalisme in *Mutter Courage*, als voor STAN die Shaw, Wilde, Gorki, Büchner en Ibsen laten spreken over 1998. Politiek drama als een muziekstuk dat geregeerd wordt door de metronoom die van het ene historische uiteinde naar het andere zwiept.

Authenticiteit

Aan het begin van deze eeuw vonden vele esthetische revoluties plaats, ook in het theater. Voor Brecht waren die zogenaamde vernieuwingen vaak niet veel meer dan 'culinaire nieuwigheden'. Het is niet het standpunt dat je bepaalt *tegenover* het maatschappelijke systeem dat telt, het komt neer op de positie die je inneemt *binnen* dat systeem. Een werkelijke revolutie heeft te maken met het theaterbedrijf zelf. De houding van de theaterproducent moet worden hervormd eer theater maatschappelijk iets kan betekenen.² Vormelijke revoluties worden toch maar ingepalmd door het burgerlijke systeem. Zo bevraagt ook STAN de functie van theater. De stijl is een uiting van een mentaliteit en is niet louter formeel. Met hun ongepolijste speelstijl laten ze het toeval toe in hun voorstellingen, m.a.w. de fouten, de imperfecties die de mens kenmerken als een gebrekkig wezen dat er toch niet in slaagt om een geheel volmaakt af te ronden. En net als bij Brecht staat de dialoog met het publiek voorop. De leden van STAN laten in interviews vallen dat ze 'de knuppel in het hoenderhok willen smijten', mensen willen doen nadenken over het al te vanzelfsprekende. Het is de echo van Brechts wens om via de vervreemding de toeschouwers zelfstandig een mening te laten vormen over het getoonde. Om ze een quasi-wetenschappelijke houding te laten aankweken, vanwaaruit het sociale gedrag van anderen (op de scène) geobserveerd kon worden.³ Heel veel stukken zijn ook de hele tijd door frontaal gespeeld door de acteurs van STAN. Ze dialogeren als het ware met het publiek, kijken voortdurend de toeschouwers aan als ze spreken, in plaats van hun tegenspelers. Daarin bestaat de veranderde functie van theater, voor Brecht en voor STAN. De Duitse theatervernieuwer neemt ook de term 'documentair karakter' in de mond om zijn 'episch theater' te beschrijven. STAN heeft alvast één erg documentaire voorstelling gemaakt - *One 2 Life*, met de brieven van George Jackson, een zwarte activist die in de jaren zestig in de gevangenis vermoord is - en heeft nog een andere doorspekt met een serie audiosamples uit de Amerikaanse verslaggeving over de Golfoorlog. Een belangrijk *verschil* ligt natuurlijk in Brechts gekende ideologische overtuiging, het marxisme. Voor de spelers van STAN is het belangrijk dat ze geen antwoorden geven, maar vragen oproepen. Zo trachten ze de ideologische valkuil te ontlopen. Om niet te hervallen in een ontvoogdingsstrijd voor de arbeider, is de dramaturgie veel abstracter gemaakt dan bij Brecht. Maar daarover later meer.

De aanpak en stijl van de mensen van STAN getuigen van een grote 'authenticiteit', een begrip dat eveneens in zovele artikels over hun werk aan bod komt. Die 'eerlijkheid' komt in verschillende gedaanten aan de oppervlakte. Ze gaan altijd uit van de originele tekst die ze vaak in zes weken durende sessies gezamenlijk vertalen en de kale en koele inscenering vloeit voort vanuit de weigering te veel decoratie,

te veel franjes toe te laten. *Het is nieuwe maan en het wordt aanzienlijk frisser...* is echter dé productie die geroemd wordt om haar zogenaamde authenticiteit. Frank Verduyssen heeft een mix gemaakt van fragmenten van Büchner en Bernhard om revolutie, om zo de machteloosheid aan te tonen van het individu om zijn positie tegenover de Golfoorlog te bepalen. Volgens een recensent werden door die fragmentarische opbouw zijn keuze en zijn manipulatie van het materiaal duidelijk. Krachtig was de ventilering van een persoonlijke woede en wanhoop over de actualiteit door middel van teksten die de ontgoocheling van Büchner over de Franse Revolutie van 1789 uitdrukten.

Wat in de *live* montage van korte fragmenten uit *Gulf War reports* op audiotape vooral duidelijk werd, was hoe de vertegenwoordigers van de Verenigde Staten de ware toedracht van een oorlog - uiteengereten lijken, burgerslachtoffers, verkeerde doelwitten - in een Amerikaans jasje goten. Door de gewichtige woorden van een generaal op een overdreven manier mee te lippen, gaf de acteur ironisch de lege pathos aan en kwam de retoriek van een ideologie te voorschijn. Ook zijn kostuum ontmaskerde de mediatieke verslaggeving van de Iraakse hel: onder zijn keurige vest volgde geen geklede broek, maar enkel een kleine herenslip. Alsof Verduyssen ons onder de tafel van de tv-persoonlijkheid liet gluren en ons confronteerde met de leegte van een machtsdiscours, de naakte woestijn onder de gekleurde informatie die je hoort in de media.

Dat is, bij uitbreiding, één van de principiële strategieën die veel producties van STAN drijven. Ze tonen aan hoe retorische mechanismen de waarheid maskeren, de waarheid construeren. Elke spreker kiest de woorden en dus de waarheid die hem goed uitkomt. Ook *JDX: A Public Enemy*, een bewerking van Ibsens *Een vijand van het volk*, onthult de openbare verkoop van de waarheid door de 'overtuigende' gestiek van een redenaar door te drijven tot in het absurde, wat ook in *Heartbreak House* gebeurt. STAN levert niet alleen producties af die hoofdzakelijk in een sociaal-politiek kader gezet worden. Er zijn ook een hele reeks intiemere dingen op de planken gezet: dialogen van b.v. Willy Thomas, Gerardjan Rijnders en Sam Shepard. Een constante is nu net die klemtoon op de retorische functie van taal. Aan een flink tempo razen Sarah De Roo en Guy Dermul door *Pick-up* van Rijnders. We zien twee minnaars die elkaar bekampen door middel van de taal. Deze keer maakt STAN duidelijk welke taalbarrières en retorische strategieën het individu opwerpt tegen andere individuen, of ruimer nog de buitenwereld. Niet om een eigendom te beschermen, maar wel het eigen ik.

Er moet worden gezegd dat je STAN niet in een hoekje kan duwen met begrippen als minimalisme en ironische onderkoeling. Breedspakerigheid wordt gekopieerd,

getransponeerd en vervolgens zo overstuurd dat de holle leegte achter de dikke, wollige woorden tastbaar wordt. Beide technieken, *under-* én *overstatement*, zijn prominent aanwezig in *JDX*; beide echter met hetzelfde doel: het inhoudsloze tateren van machtsbeoefenaars aan de kaak stellen en dit niet zonder gevoel voor humor. Het bedekte wordt onthuld, ontluisterd, ontmythologiseerd.

Een citaat van het personage Hushabye uit *Heartbreak House* illustreert dit STAN-thema passend: "In dit huis nemen we voortdurend poses aan. Het spelletje bestaat erin de mens achter de poses te vinden." Of dat huis nu Vlaanderen, Europa of de Verenigde Naties heet, STAN dringt binnen langs de achterdeur en speelt de schertsvertoning na die het wereldtoneel beheerst: corruptie van ambtenaren en hogere officiëlen, inertie en immobilisme bij de burgerbevolking en de autoriteiten van het Westen, gebrek aan verantwoordelijkheid of laffe lethargie van linkse intellectuelen en schaamteloze retorische afweermechanismen en ontwijkmanoeuvres om de werkelijkheid niet in de ogen te moeten zien. STAN speelt de hoofdrollen in dit bedrijf na in een op hol geslagen tempo, met grotesk in de verf gezette personages; of voert deze figuren op in een onderkoelde setting, de tekst achteloos afgedreund, om het kille, harteloze cynisme van een overgeïnformatiseerd individu, beladen door eeuwen van revolutionaire geschiedenis en post-revolutionaire katers, bijtend te verbeelden.

STAN blijft echter niet bij de spreekwoordelijke pakken zitten en cynisme en sarcasme zijn eerder 'means to an end' dan een in zichzelf gekeerde verlamming. Het beeld van een uitgebluste generatie intellectuelen en machtsverantwoordelijken wordt gebruikt om de toeschouwer te shockeren, om hem ertoe te bewegen over de heersende condities na te denken. STAN gaat uit van de idee van veranderbaarheid, een concept dat even essentieel was voor Brecht.⁴ De vastgeroeste structuren blootstellen aan een fris daglicht heft de betovering op die de stagnatie bewerkstelligt. Deze kunst stelt zich daarmee tegenover een kunst die het subject in vervoering brengt met het componeren van een harmonische, esthetische in-vitro wereld.

Techniek

Na enkele structurele overeenkomsten met de grote Duitse dramaturg te hebben aangegeven, kunnen we een overzicht geven van enkele technische details die de mensen van STAN zo uit het grote Brechtboek lijken te hebben geplukt. In *Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt*⁵ somt Brecht een aantal richtlijnen op die toneelspelers kunnen helpen bij het bereiken van het gewenste distantieëringseffect. We merken dat we wat bij Brecht bedoeld waren als prescriptieve aanwijzingen, kunnen hanteren als descrip-

tieve categorieën in het onderzoek naar een corpus van stijltechnieken bij STAN.

In één en hetzelfde artikel haalt Brecht volgende mogelijkheden aan. Ten eerste is het van het grootste belang meer leesrepetities te houden dan normaal. De spelers van STAN houden haast uitsluitend lees- en vertaalsessies. Het lijkt ook of ze zelf verbaasd zijn over hun rol; niet zelden steekt iemand een monoloog af met gefronste wenkbrauwen, terwijl hij/zij de woorden laat rollen zonder veel adempauzes. Ook Brecht verwijst naar het verwonderd zijn over het eigen personage. Zoals hij ook aanraadt zich rechtstreeks tot het publiek te richten, wat STAN veelvuldig doet. Er wordt zo gespeeld dat blijkt dat er altijd nog een alternatief is, een mogelijkheid het anders te spelen. De tekst moet eerder als een citaat dan als een improvisatie behandeld worden. Brechttechnieken als het overzetten van de tekst in derde persoon of in de verleden tijd laten zich voelen bij het Antwerpse gezelschap in de nuchtere verteltoon waarmee emotionele passages afgehaspeld worden. Brecht noemde ook het hardop uitspreken van spelaanwijzingen en regiecommentaren als een middel om de naden van de scènes zichtbaar te maken, om het fragmentarische en het artificiële van het medium te benadrukken. In *JDX: A Public Enemy* zit Annette Kouwenhoven het hele stuk door aan een tafeltje de regietekst te schreeu-



Ernst (naar *The Importance of Being Earnest*) door Tg. STAN (Foto: Koen De Wael)

wen naar de acteurs toe. Ze beschrijft ook het interieur van elke scène, terwijl er op de bühne enkel wat oude tafels en stoelen staan en de ruimte verder kaal is. Deze voorstelling werd trouwens gedeeltelijk in het Antwerps gespeeld om de verbinding te maken tussen het corruptieschandaal in *Een vijand van het volk* en de vriendsjespolitiek in het plaatselijke stadhuis. Bertolt Brecht haalt eveneens deze vondst aan: het spreken van dialect om de tekst te vervreemden, wat in *JDX* dus gebeurt. Zoals gezegd, het is niet al onderzoeking wat de klok slaat en wie Brecht leest in een exclusief kader afgelijnd door ironische distantiëring, interpreteert zijn intenties verkeerd. Een kritische vorm van theatermaken kan ook door de personages niet op koele en nuchtere wijze te presenteren, maar door ze juist uit te vergroten, wat STAN vaak doet. Brecht geeft ook aan dat al het gevoelsmatige veruitwendigd kan worden, met veel plastische gebaren. Kleine burgermannetjes die hun gebaren groter maken dan ze zelf zijn en zo hun invloedssfeer retorische kracht bijzetten, zij bevolken de stukken van STAN.

Tenslotte moet de acteur het publiek de *lichtvoetige* indruk geven niet zo zwaar te tillen aan zijn eigen techniek en vooral niet te verbergen dat hij zijn tekst heeft ingestudeerd. In *Ernst* speelt Frank Vercruyssen de butler die tegelijkertijd de anderen souffleert en dat doet ook Kouwenhoven in *JDX* als iemand het even niet meer weet. STAN gaat altijd *lichtvoetig* over de tekst, het grote sérieux in het theater wordt steevast gemeden. Mee daardoor ontstaat die frisse verwondering.

Het theatrale proces

Het nonchalante spel en de vrijwillige onzorgvuldigheid van de beroepsacteurs hangen nauw samen met het onthullende karakter van de groepsstijl. De acteur maakt immers kenbaar dat hij zich ervan bewust is dat er naar hem gekeken wordt en dat er geen vierde wand bestaat. Om het observerende kijken van de toeschouwer te bevorderen, wordt hem ook een blik in de keuken van de acteur gegund. De wereld én de tekst worden *hanteerbaar* doordat het theatrale proces blootgelegd wordt. De première kon evengoed een repetitie zijn. De toeschouwers worden zich bewust van de machinaties en de constructies die de mogelijkhedenvoorwaarden scheppen voor een theaterproductie. Zodoende wordt de parallel gelegd met de onthullingsoperatie op het inhoudelijke vlak: zoals de lichtspots in *Ernst* in een tros op het midden van de scène opgesteld staan, zo wordt ook de schone schijn in haar hemdje gezet. Het gaat hem om het afpellen van de vele lagen Schoonheid en loze woorden tot er een kern aan de oppervlakte komt. Ofwel leegte, onder de retoriek, onder de decoratie.

Dat dubbele tonen - het tonen van het tonen - zit ook vervat in de vormgeving van de producties. Nu eens wordt gespeeld met niet meer dan bestofte en vergeelde

theatergordijnen, verwijzend naar het duffe gebruik van het medium door de conservatieve, gevestigde theaters, dan weer laat men het zaallicht branden terwijl de voorstelling al begonnen is. Die laatste twee voorbeelden zijn trouwens ook door Bertolt Brecht zelf gebruikt, de ingenieur van het dubbele tonen.

Vormgeving

Wat de positie van de vormgeving betreft in het werkproces van STAN, Brecht droomde van deze organisatorische werkwijze. Lichtontwerper en vormgever Thomas Walgrave zit mee aan tafel bij de leesrepetities en ontwerpt op basis van de discussies. De vorm behoudt een belangrijke mate van zelfstandigheid, dat wil zeggen: hij wordt niet geboetseerd als de ruimtelijke representatie van de regie- of tekstaanwijzingen. In tegenstelling tot het totaalkunstwerk dat het realistische of burgerlijke theater vooropstelt, levert het decorontwerp bij STAN in een even dialectische omgang met het materiaal als de dramaturgie dat doet, een kritisch commentaar op de tekst. De vormgeving heeft dus een eigen betekenis, als een onafhankelijke discipline. Brecht heeft in zijn geschriften over de toneelbouw ook het belang van die factor meermaals beklemtoond.

Daarnaast verbeelden de kale muren, het gebrek aan aankleding en de lege ruimte - evenals de nadruk op de authenticiteit van gebruikte materialen - de naaktheid en de klaarheid waar de spelers van STAN naar streven, de woorden ontdaan van hun overdadige betekenis corruptie die door het machtsdiscours gemanipuleerd wordt in het voordeel van de dominantie. Brechts strategie om de achterkant van de dingen te laten zien vertoonde een gelijkaardige tendens: ook hij toonde met opzet het kader, de toneellijst, en liet lampen en decorstukken zien als lampen en decorstukken, met 'uitsteeksels of een statief'. STAN doorprijkt in een brechtiaanse traditie het vertrouwde illusietheater als vals en ontmaskert tevens in één ruk de westerse taalgoochelaarij waarmee de gevestigde orde zich in stand houdt.

Gestus

Ik wil het hoofdstuk over STAN besluiten met een significant verschil tussen Brecht en het jonge toneelspelersgezelschap en terugkeren naar de dialectiek van de metafoer. Terwijl Brecht met zijn historiserende theater de nadruk legde op het specifieke van een context en de plaats van een mens binnen de productieverhoudingen in een bepaald tijdvak, is STAN voor een groot deel het contact verloren met het wetenschappelijke karakter van de marxistische theorie in enge zin. Dat wil zeggen, de mensen van STAN gebruiken de historische context in een erg ruime, algemene interpretatie.

Ik verklaar mij nader. Over de documentaire voorstelling *One 2 Life* zegt Frank Vercruyssen: "Jackson heeft het soms specifiek over de zwarte situatie, maar meestal spreekt hij op een universele manier over verhoudingen en wanverhoudingen in de maatschappij. (...) We zoomen in op één detail in een maatschappij als *metafoor* voor een groter geheel." Vaak gaat STAN inderdaad op zoek naar de metaforische dimensie van een bepaald geval. De groepsleden zoeken de algemene structuur en leggen die bloot door de anekdotiek en het specifiek aan één geval verbundene te schrappen. *Dantons Tod* van Büchner herwerkten ze tot een voorstelling met de titel *1794*, omdat dat jaartal verwees naar de in 1994 gehouden Europese verkiezingen (de productie werd gemaakt in 1993), die konden gelden als een metafoor voor het democratisch bestel in West-Europa, tweehonderd jaar na Dantons ontgoocheling over de revolutie die aan de wieg stond van die democratie.

Ook in *JDX* staat er een metaforisch beeld centraal: het giftige water in het sanatorium waarvoor de stad beroemd is, staat voor de verrotte samenleving vandaag, aldus een pienter criticus. Belangrijker voor de dramaturgie is echter de metaforische link tussen de hypocriete houding van de stadsbevolking in het stuk - ze willen immers de reputatie van hun water niet om zeep helpen, want dan verliezen ze hun inkomsten uit de toeristische industrie - en de volgens STAN algemene stilzwijgende - 'laissez faire laissez passer'-mentaliteit die over onze contreien hangt inzake wereldpolitiek. Op zich zijn de twee met elkaar in verband gebrachte werelden totaal verschillend in hun miljoenvoudige nuances (Noorwegen, 1882 *versus* België, 1993), alleen meent de dramaturgie van STAN een structuur te ontdekken die universeel is. Zij is universeel omdat ze via het dialectische actualiseringsproces uitvergroet is tot ze de huidige context dekt.

De mate van universaliteit gaat hand in hand met de minimalistische abstractie van de vormgeving. Het metaforische proces komt tot stand door abstrahering van details. Hoe naakter het essentiële, hoe meer algemeen geldt de abstractie. De initialen J.D.X. staan b.v. voor een samentrekking van de namen John Doe en X.: twee Engelse of Amerikaanse synoniemen voor het anonieme individu. *JDX* verwijst dan ook naar de enkeling die zich tracht te verzetten tegen de verstikkende machtsconfiguraties, zoals Dr. Stockman dat doet in Ibsens stuk. Een ander wekerend beeld door het oeuvre van STAN is dat van de zwarte en dan specifiek in een Amerikaanse context. Niet de arbeider, maar de zwarte staat symbool voor de onderdrukte in deze samenleving, zoals ook mocht blijken uit voornoemd citaat van Vercruyssen. Of nog: "Als wij met gevangenen in Amerika werken, dan krijg ik het gevoel bezig te zijn met Molenbeek. Net zoals je moet beseffen dat als je met Molenbeek werkt, je evengoed bezig bent met Amerika." Net zo wordt in vele voorstellingen een portret geschetst van de westerse postmoderne mens via de

metaforische omweg van een Russisch gezin (*De Laatste*) of een bittere Büchner of de decadente adel (*Heartbreak House* en *Ernst*).

De gestus die kenmerkend was voor Brechts theaterwerk was veel sterker gebonden aan maatschappelijke klassen. Bij STAN wordt die opdeling geabstraheerd tot retorische verdrukkingsmechanismen versus het onderdrukte individu. De brechtiaanse definitie van *gestus* komt neer op alles wat de relatie tussen mensen kenmerkt of erdoor gekenmerkt wordt of in samenhang of wisselwerking ermee tot stand komt.⁶ Gestus is de knoop tussen het esthetische en het sociale.⁷ Een geslaagd voorbeeld van gestus in een productie van STAN is het gebruik van de Nike-basketschoenen door Vercruyssen in *Nieuwe maan...* Bovenaan droeg hij een pak en helemaal onderaan had hij het schoeisel aangetrokken dat refereert aan een groot deel van de zwarte bevolkingsgroep van de Verenigde Staten, die ook onderaan de laagste trap van de sociale ladder staan. In een andere productie, *The Answering Machine* - een monoloog van de hedendaagse schrijver Finnunker over de impasse als een gevolg van teveel mogelijkheden -, deden de bewegingen en het handenspel van Vercruyssen denken aan de radeloosheid van een subject dat de weg kwijt is, maar ook aan de drukke gebaren van hiphoppers, getransponeerd naar een ander ritme. Ook het tempo en de toon van de dictie van vele voorstellingen van STAN kunnen een vertaling zijn voor de snelheid en de ingehouden woede van de Amerikaanse *rap*. Vercruyssen vergelijkt ook zijn tekstbehandeling in *Nieuwe maan...* met een mix van een dj. Een goed voorbeeld van wat gestus vandaag kan zijn, ontdaan van de beperktheid van sociale klassencategorieën.

Misschien schuilt de afwijking van Brechts gebondenheid aan het marxistische erfgoed echter reeds in de brechtiaanse begrippen zelf. Hans Martin Ritter onderscheidt in het gestusconcept verschillende kwaliteiten. Naast de analytische kwaliteit, die uit een complex van relaties enkele specifieke vormen eruit haalt en hen een betekenis toewijst die past binnen een samenhang, heeft gestus een synthetische en veralgemenende kwaliteit. Verschillende verschijningsvormen worden in de creatieve verbeeldingsact samengekneden tot een doorzichtige structuur. Uit het particuliere blijkt dus het algemene⁸. STAN heeft dus de lijn die Brecht uitgezet had, doorgetrokken om binnen een brechtiaans kader een kritiek uit te werken op de postmoderne conditie.

De Vlaamse Golf

Laten we nu even een frisse neus halen en onze blik verruimen met uit te zoomen op de rest van het Vlaamse theaterlandschap, op de context waarin STAN ingebed zit. Uit diverse overzichtsartikels van de recente geschiedenis in onze streken blijkt

dat de kernbegrippen uit Brechts epische dramaturgie zich uitgezaaid hebben over het werk van zelfs de ogenschijnlijk meest a-politieke theaterkunstenaars van de jaren tachtig. Brecht is de grote invloed op de hele zogenaamde Vlaamse Golf.

Voor Walter Benjamin was het onderbreken van de actie één van de meest principiële pijlers van de vervreemding en van het episch theater. Fragmentatie is het voornaamste procédé van de meeste recente vernieuwende theatermakers. Jan Lauwers laat associatieve scènes elkaar opvolgen, zonder enig chronologisch verloop. Ook Fabre brengt op het eerste zicht onsamenhangende fragmenten van theatraliteit. Dat heeft vanzelfsprekend een grote distantie tot gevolg, zodat de Vlaamse toeschouwers zich vrij snel een kritische houding aanmaten en het theaterwerk met een observerende, analytische blik in zich opnamen.

Kunstenaars werkten met verschillende disciplines en lijfden hen niet noodzakelijk in in het theatergeheel. Video, beeldende kunst, muziekcompositie en dans behielden hun eigenheid en autonomie in multidisciplinaire performances. De gebroken structuur die deze producties ondersteunde, komt uit het hart van Brechts ideeën. Het tonen van de theatraliteit - het dubbele tonen - was in de jaren tachtig en ook nu nog zowat het hoofdthema van de postmoderne theaterscène. Een lichtspot die zogezegd 'toevallig' uit de theatertoren valt, de acteurs die op de scène blijven staan als hun personage al lang een kopje kleiner gemaakt is, de mannenrollen die door vrouwen gespeeld worden en vice versa, de repetities die geënceneerd worden, het spelen met de grenzen tussen fictie en realiteit (Fabre), het voorlezen van regie-aanwijzingen en het vooraf vertellen wat er in het volgende bedrijf gaat gebeuren (rechtstreeks terug te koppelen aan de vertellerfunctie bij Brecht en de desensationalisering via titelprojecties en pancartes); het zijn allemaal procédés die de hoofdmoot uitmaken van het stijldioom van elke theatervernieuwer van de voorbije vijftien jaar.

We hebben zonet wel een beeld geschetst van de ironische strategieën die STAN aanwendt om al dan niet klassiek drama te politiseren en er de subversieve inhoud van vrij te maken, maar bijna alle opgesomde technieken vind je ook terug bij een hedendaagse *mainstream* compagnie als de Blauwe Maandag. *Ten Oorlog* van BMC is zeker brechtiaans te noemen in zijn dialectische omgang met het historische Shakespeare-materiaal en met de conventies overschrijdende esthetica die nu zelf conventie geworden is. De actualisering van klassieke stukken door middel van het V-effect is trouwens eerder regel dan uitzondering in het contemporaine theater in Vlaanderen. Ik noem slechts De Tijd, De Roovers, Het Zuidelijk Toneel, Needcompany, Sam Bogaerts, Jan Decorte, enzovoort... Deze mensen zijn niet allemaal even politiek geëngageerd, maar het engagement is misschien wel verscho-

ven, of zoals Marianne Van Kerkhoven het formuleert: “De ‘politieke’ werking van het theater bleek eerder te bereiken vanuit het pomen van de autonomie van de kunstenaar dan vanuit een adhesieverklaring aan de klassenstrijd.”⁹ De semiotische meerduidigheid van het theaterwerk stond nu voorop en was niet los te maken van een brechtiaanse invulling: ook de kritische houding die de Brecht-acteur ten opzichte van zijn eigen personage innam, zou immers meerduidigheid in de hand werken, in de eerste plaats om de werkelijkheid te onderzoeken met een observerende wetenschappelijke blik. Die brechtiaanse blik vertaalt zich in het postmoderne theater in een filosofische verkenning van de eigen parameters: tijd, ruimte en spel. Die metatheatrale component heeft een brechtiaanse oorsprong, met name het wetenschappelijke, analytische en synthetiserende kijken, zij het dat de sociale ruimte geabstraheerd is tot een metaforische ruimte en dat in verschillende propoerties bij de verschillende gezelschappen.

Besluit

Een besluit dringt zich op na het verlaten van de microcosmos van STAN en een korte beschouwing van het omringende veld, de macrocosmos van het grensverleggende Vlaamse theater. Wat in zijn modernistische context aan het begin van deze eeuw subversief en grensoverschrijdend was, is in de jaren negentig voor een groot stuk geïncorporeerd in de algemene esthetiek van de grote theaters, symbolisch bevestigd door de overname van de KNS door Luc Perceval van de Blauwe Maandag Compagnie. De gewenning aan avant-gardetechnieken in wat begin jaren tachtig het alternatieve theater was en vandaag de semi-mainstream, heeft een inflatie van het Brechtbegrip gesorteerd, een devaluatie van het epische theater in ruime zin. Alles is Brecht. In een maatschappelijke context waar de ‘post’ in postmodern staat voor het failliet, de absorptie en vooral de uitvlakking en recuperatie van alle subversieve, kritische en progressieve vormen van moderniteit, zo staat het *postbrechtiaanse* kader voor de neutralisatie van de politieke urgentie van een klassieke brechtiaanse opvatting.

De vraag is dan ook in hoeverre het kritische theater van STAN nog ‘gevaarlijk’ of relevant kan zijn, of het nog kan aansluiten op de context van een hedendaagse, ultrakapitalistische virtualisering van maatschappelijke gegevens. Welke vorm moet het commentaar vandaag aannemen? Ik stel dan ook, samen met Hans-Thies Lehmann, vast dat er nood is aan de herijking van het politieke, een herformulering van de brechtiaanse begrippen en van de vervreemding *tout court*.

NOTEN

- ¹ "Solche Abbilder erfordern freilich eine Spielweise, die den beobachtenden Geist frei und beweglich erhält. Er muss sozusagen laufend fiktive Montagen an unserm Bau vornehmen können, indem er die gesellschaftlichen Triebkräfte in Gedanken abschaltet oder durch andere ersetzt, durch welches Verfahren ein aktuelles Verhalten etwas *Unnatürliches* bekommt, wodurch die aktuellen Triebkräfte ihrerseits ihre Natürlichkeit einbüßen und handelbar werden." Uit Bertolt Brecht: "Kleines Organon für das Theater", in: *Gesammelte Werke, VII, Schriften I, Zum Theater*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967, p. 680.
- ² Vergelijk onder andere met "Über eine neue Dramatik" in: Brecht, *Gesammelte Werke, VII*, pp. 169-175.
- ³ Vergelijk onder andere met "Notizen über die dialektische dramatik", in: Brecht, *Gesammelte Werke, VII*, pp. 211-225.
- ⁴ 'Die alten V-Effekte entziehen das Abgebildete dem Eingriff des Zuschauers gänzlich, machen es zu etwas Unabänderlichem; die neuen haben nichts Bizarres an sich, es ist der unwissenschaftliche Blick, der das Fremde als bizarr stempelt. Die neuen Verfremdungen sollten nur den gesellschaftlich beeinflussbaren Vorgängen den Stempel des Vertrauten wegnehmen, der sie heute vor dem Eingriff bewahrt. [...] Das lange nicht Geänderte nämlich scheint unänderbar. Allenthalben treffen wir auf etwas, das zu selbstverständlich ist, als dass wir uns bemühen müssten, es zu verstehen.' Uit Brecht: "Kleines Organon für das Theater", in: *Gesammelte Werke, VII*, p. 681.
- ⁵ In: *Gesammelte Werke, VII*, pp. 341-357.
- ⁶ Vergelijk met Hans Martin Ritter: *Das Gestische Prinzip bei Bertolt Brecht*, Köln: Prometh, 1986, p. 7.
- ⁷ *Ibid.*, p. 8.
- ⁸ *Ibid.*, p. 16.
- ⁹ Uit Marianne Van Kerkhoven, "Op zoek naar een actualiteit van Brecht", in: Edmund Licher en Sjaak Onderdelinden (red.), *Het gevoel heeft verstand gekregen*, Rotterdam: Aristos, 1998, pp. 101-115.