

GORKI / STRAUSS : ONOVERBRUGBARE NABIJHEID

Erwin JANS

1. Gorki (1868-1936): "Datschniki" (1904)

Maxim Gorki, wat zoveel betekent als Maxim de Bittere, begint zijn loopbaan als schrijver in een periode waarin Rusland gekenmerkt wordt door zich uitbreidende industrialisatie, bevolkingsaan groei, grote hongersnood en massale verpaupering. Het is de periode van beginnende sociale onlusten, van de radicalisering en organisatie van de onderste lagen van de bevolking met hulp van linkse intellectuelen. Socialistische en marxistische ideeën verspreiden zich ondanks de terreur en repressie van de overheid. De jonge Gorki zoekt toenadering tot anarchistische en marxistische groeperingen en neemt actief deel aan manifestaties. Het werk dat hij publiceert getuigt van een sterke sociale betrokkenheid met het lot van het proletariaat. Zelf autodidact houdt Gorki zich intens bezig met de rol van de Russische intelligentsia in een maatschappij die uit haar eeuwenoude voegen aan het barsten is. In journalistieke pamfletten keert hij zich tegen wat hij 'de verziekte psyche' van de kleinburgerij noemt. In de periode voor en na de mislukte opstand van 1905 (in de Russische geschiedenis geboekstaafd als "Bloedige Zondag") schrijft Gorki een dramacyclus waarin hij zich expliciet bezighoudt met een analyse van deze verziekte bourgeoisie: *Zomergasten* (1904), *Kinderen van de zon* (1905) en *Barbaren* (1906). Het is tegen de achtergrond van harde repressie en onderdrukking en hoop op een nieuwe en definitieve revolutie dat deze stukken moeten gelezen worden. Want ondanks zijn hevige aanvallen tegen de burgerij is Gorki steeds blijven geloven in de vooraanstaande rol die zij zou kunnen spelen in de revolutie en de uitbouw van een betere wereld. Deze haat/liefde-verhouding t.o.v. de Russische intelligentsia vormt de interne dynamiek van het eerste deel van de dramacyclus: *Zomergasten*.

De titel *Zomergasten* (Datschniki) verwijst naar de gewoonte van de Russische burgerij om zich tijdens de zomermaanden terug te trekken op hun landgoed om van daaruit hun werkzaamheden verder te zetten. In één van zijn brieven merkt Gorki over de 'zomergast' op:

Der Sommergast ist der nutzloseste und sogar der schädlichste Mensch auf der Erde. Er kommt auf die Datscha, überhäuft sie mit Müll und fährt weg.

De 'zomergast' is een metafoor voor een bepaalde mentaliteit, voor een ma-

nier van leven die vervreemd is van haar oorsprong: het volk, die grote collectieve ziel van de wereld, zoals Gorki haar noemt. Doordat het individu afgescheiden is van die levensgevende energie wordt hij op zijn eigen rusteloosheid teruggeworpen. In zijn journalistiek stuk "Zerstörung der Persönlichkeit" beschrijft Gorki de innerlijke wereld van de moderne individualist:

Geistig verarmt, verirrt im Dunkel von Widersprüchen, immer lächerlich und kläglich in ihren Versuchen, ein behagliches Eckchen zu finden und sich darin zu verbergen, fährt die Persönlichkeit ständig fort, sich zu zersplittern, und wird psychisch immer unbedeutender.

In *Zomergasten* brengt Gorki een aantal kleinburgers samen die dit met elkaar gemeen hebben dat ze zich bewust of onbewust geconfronteerd zien met een samenleving die in beweging is en waarvan de nieuwe waarden niet meer de hunne zijn. Eén van de hoofdpersonages gebruikt voor dit maatschappelijk losgeslagen zijn het beeld van de 'zomergast':

Die Intelligenz? Das sind nicht wir! Wir sind etwas anderes. Wir sind Sommergäste in unserem Land ... wir gehören nirgendwohin ... wir rennen hin und her und jagen überall kleinen Erfolgen nach ... wir tun nichts, wir reden nur entzetzlich viel.

De figuur waarin Gorki zijn ontgoocheling over de houding van de intelligentia het scherpst heeft uitgeschreven is de schrijver Sjalimov. Warwara, één van de vrouwelijke hoofdpersonages, heeft sinds haar jeugd het beeld met zich meegedragen van een voordracht van de schrijver en in hem heeft zij haar hoop gelegd om uit de lethargie van haar dagelijkse bestaan te breken. De ontmoeting tussen Warwara en Sjalimov loopt uit op een ontgoocheling voor Warwarra. De schrijver heeft zijn geloof in zijn opdracht verloren en zich afgekeerd van de mensen. De figuur die het dichtst aanleunt bij de levensbeschouwing van Gorki is de vrouwelijke dokter Marja Lwowna. Tegenover het cynisch individualisme van een aantal zomergasten stelt zij een terugkeer tot de oorsprong van alle maatschappelijke energie: het volk. Zij is het die de latente agressie binnen het gezelschap doet barsten en de groep in twee kampen scheurt. Op het einde van het stuk zullen enkele zomergasten onder haar leiding de groep verlaten om zich elders in te zetten voor een humanere wereld.

2. Schaubühne: "Sommergäste nach Gorki" (1974)

Eind 1974 brengt het Berlijnse gezelschap "Schaubühne am Halleschen Ufer"

een encenering van Gorki's stuk in een regie van Peter Stein en een dramaturgie van Botho Strauss. Het is de laatste van vier dramaturgies die Strauss in het begin van de jaren zeventig bij de Schaubühne doet. Waarom Gorki op dat ogenblik? Wat maakt hem zo "nabij" voor de moderne toeschouwer, ondanks de historische afstand? De intellectuele en morele inzichten van Gorki's personages zijn achterhaald en zelfs hun meest radicale politieke opvattingen klinken ons dweperig en idealistisch sentimenteel in de oren. Op een aantal punten heeft de Stein/Strauss-bewerking gepoogd de scherpe tegenstelling tussen de twee maatschappelijke standpunten (burgerlijk individualisme vs "communisme") in Gorki's stuk af te zwakken. Zo worden die personages geschrapt waarin Gorki al te zeer zijn ideaal van een nieuwe mens belichaamd wilde zien, en krijgt de schrijver die zich vragen stelt bij zijn maatschappelijke functie meer krediet. Ondanks deze aanpassingen, en misschien precies daardoor, staat Gorki's stuk tussen aanhalingstekens en blijft het een citaat uit een politiek en sociaal verleden dat geen andere dan historische relevantie heeft. Het klimaat van het midden van de jaren zeventig heeft nog maar weinig behoefte meer aan extreme politieke statements: het maatschappelijk optimisme van de jaren zestig is langzaam aan het kantelen in zijn keerzijde. De aandacht voor de buitenwereld slaat naar binnen. Het politieke toneel in Duitsland is op dat moment uitgebloeid. Eind jaren zestig, begin jaren zeventig werden de eerste stukken van toneelauteurs als Peter Handke (*Kaspar, Ritt über den Bodensee*) en Botho Strauss (*Die Hypochonder*) nog op veel onbegrip onthaald. Het kijkgedrag dat zich het voorbije decennium gevormd had, gericht op het ontcijferen van (al dan niet complexe) politieke inhoud, wordt door deze nieuwe toneelstukken danig ontregeld. Ondanks de historische gedateerdheid van Gorki's "Zomergasten" slagen Stein/Strauss er toch in een "moderne" encenering te brengen, "modern" in de zin van "aansluitend bij de nieuwe sensibiteit van de jaren zeventig". Het is niet toevallig dat Botho Strauss in het programmaboek bij de opvoering door de Schaubühne uitvoerig ingaat op de verhouding tussen scène en publiek. Hij vertrekt van de novelle van de Argentijnse schrijver Bioy-Casares *De uitvinding van Morel* om die nieuwe manier van kijken te omschrijven. De novelle is het verslag van een schrijver die naar een verlaten eiland vlucht waar in het verleden aan onderzoek werd gedaan. Tot zijn verbazing blijkt het eiland niet onbewoond. Op een dag bevindt hij zich temidden van een groep mensen. Vruchteloos probeert hij met hen in contact te komen, totdat hij het vreselijk geheim van Morel ontdekt. Morel ontwierp een machine waarmee hij gedurende een week het doen en laten van hemzelf en een aantal vrienden in driedimensionele beelden vastlegde. Beelden die na de dood van allen door de machine op het ritme van de getijden tot in eeuwigheid zullen worden geprojecteerd ... Op dezelfde manier als de hoofdfiguur uit de novelle naar de geprojecteerde beelden kijkt, zo stelt Strauss, zo kijkt de toeschouwer naar de personages uit Gorki's stuk:

In den ersten Minuten der Aufführung von Gorkis "Sommergästen" sieht sich der Zuschauer mit einem Mal dreizehn fremden Menschen gegenüber, ziemlich in seine Nähe gerückt und doch alles ander zugewandt.

Een nabijheid die een niet te overbruggen afstand veronderstelt. Die onoverbrugbare nabijheid is niet louter een andere omschrijving voor de zgn. "vierde wand". Het gaat veel meer om een mentale verhouding tussen toeschouwer en fictie. Het is merkwaardig, en bij nader toezien toch weer niet, dat Botho Strauss een parallel trekt met ontmoetingen in het dagelijkse leven:

Die Aufführung bietet an, eine Reihe von Menschen kennenzulernen, ebenso wie man wirkliche Menschen kennenlernt in einer Gesellschaft.

Dit zich beroepen op de realiteit sluit paradoxalerwijs een terugkeer naar het psychologisch-realisme uit. Reële ontmoetingen verlopen nu eenmaal niet via de analyse van het innerlijke, maar via observaties van de buitenkant. De intersubjectiviteit wordt op die manier in vraag gesteld, alsook het feit dat het de toeschouwer van een theaterstuk zou gegeven zijn om door te dringen tot het "wezen" van de figuren die hij voor zich op de scène ziet bewegen. Kennis van de andere veronderstelt kennis van zichzelf. De mogelijkheid tot zelfkennis wordt geproblematiseerd in de moderne filosofie. De geproblematiseerde relatie tot zichzelf ligt aan de basis van de problematische relatie tot de andere. De zekerheid die het psychologisch-realisme op de scène aan de toeschouwer gaf, vervalt en verbrokkelt in een veelheid van observaties en gissingen:

Und in diesem durcheinander von Beobachtung und Einbildung entstehen bald Augenblicke der Entkräftung, in denen man jeden sicheren Wahrnehmungshalt verliert und die nächste Umgebung wie eine ferne Erscheinung empfindet.

Uitgangspunt voor zijn dramaturgie vond Strauss in Gorki's omschrijving van zijn stuk als "scènes". Scènes niet in de zin van na elkaar gespeelde fragmenten, "sondern Szenen als Synonym für ein Komplexes Gebilde der Beziehungen und Begegnungen einer Schar von Leuten auf Einem begrenzten Schauplatz". Deze interpretatie van het begrip "scènes" veronderstelt een ingreep op de opbouw van Gorki's stuk, dat zich vrij traditioneel ontwikkelt van een expositie van de karakters tot de climax op het einde. De eerste twee bedrijven werden grondig herschreven. Het hele gezelschap is van in den beginne op de scène aanwezig en verlaat die niet. Op die manier ontlenen de figuren hun identiteit aan hun onderlinge confrontaties. De scène die omzoomd is met bomen (een ontwerp van Karl-Ernst Herrmann) is gedurende het hele stuk van een soort van "huis clos" waarin de persona-

ges zich bewust worden van hun noodlot door op te botsen tegen het noodlot van anderen. De voortdurende aanwezigheid van iedereen versnipperd de blik van de toeschouwer en ontnemt hem de mogelijkheid een vast perspectief in te nemen. Strauss eindigt de korte inleidende notitie in het programmaboek met volgende omschrijving van Gorki's stuk: "ein Stück das eigentlich aus einem unablässigen Kommen und Gehen, einem einzigen grossen Stimmenwirrwarr hervorgeht." Met die omschrijving kondigt Strauss eigenlijk de *Trilogie des Wiedersehens* al aan.

3. Botho Strauss: "Trilogie des Wiedersehens" (1976)

Strauss' derde toneelstuk *Trilogie des Wiedersehens* (1976) zou zeker de Gorki-dramaturgie ofwel helemaal niet ofwel helemaal anders geschreven zijn. De zomergasten zijn museumbezoekers geworden. Het beeld van de zomergast die verloren loopt in eigen land is vervangen door het beeld van de museumbezoeker die rusteloos en zonder houvast door een moderne tentoonstelling wandelt. Datgene wat Gorki constateerde bij een bevolkingsgroep wiens maatschappelijke rol zo goed als uitgespeeld was, is voor Strauss tot een algemeen levensaanvoelen geworden. Kon Gorki de "scheiding" historisch nog lokaliseren en overbruggen met een politiek en sociaal ideaal, bij Strauss ligt de scheiding (de "Trennung") aan de oorsprong. Zowel in zijn romanoeuvre als in zijn toneelwerk zijn de hoofdpersonages van iets essentieels afgesneden, terwijl nergens de oorspronkelijke eenheid beschreven of in het vooruitzicht wordt gesteld. De maatschappelijke context komt nauwelijks ter sprake te midden van de talrijke doeken. Het lijkt alsof die buitenwereld niet meer bestaat. Maar ook de innerlijke wereld van de personages is een wereld van scheuren en breuken. In zijn boek *De cultuur van het narcisme* (1979) schrijft Christopher Lasch over wat hij "de wereldbeschouwing der gelatenheid" noemt: "De cultus van de persoonlijke relaties, die steeds sterker wordt naarmate de verwachting van politieke oplossingen afneemt, verbergt een diepe teleurstelling in persoonlijke relaties" (79) en verder: "De cultus van de intimiteit verhult een toenemende wanhoop om deze ooit te bereiken. Persoonlijke relaties brokkelen af onder de emotionele druk waarmee ze beladen zijn" (237). Botho Strauss noteert in zijn *Paren/Passanten* (1981): "Het gevoelsleven is in onze tijd de absolute regent van onze sociale en persoonlijke banden; hoogstwaarschijnlijk wordt het met deze rol te veel belast en zal het zijn eigen faillissement te weeg brengen". De personages die Strauss' stuk bevolken zijn de versplinterde gevoelsmensen waarover Gorki het had in zijn opstel "Zerstörung der Persönlichkeit". Ze zijn allen op de een of andere manier van hun identiteit beroofd:

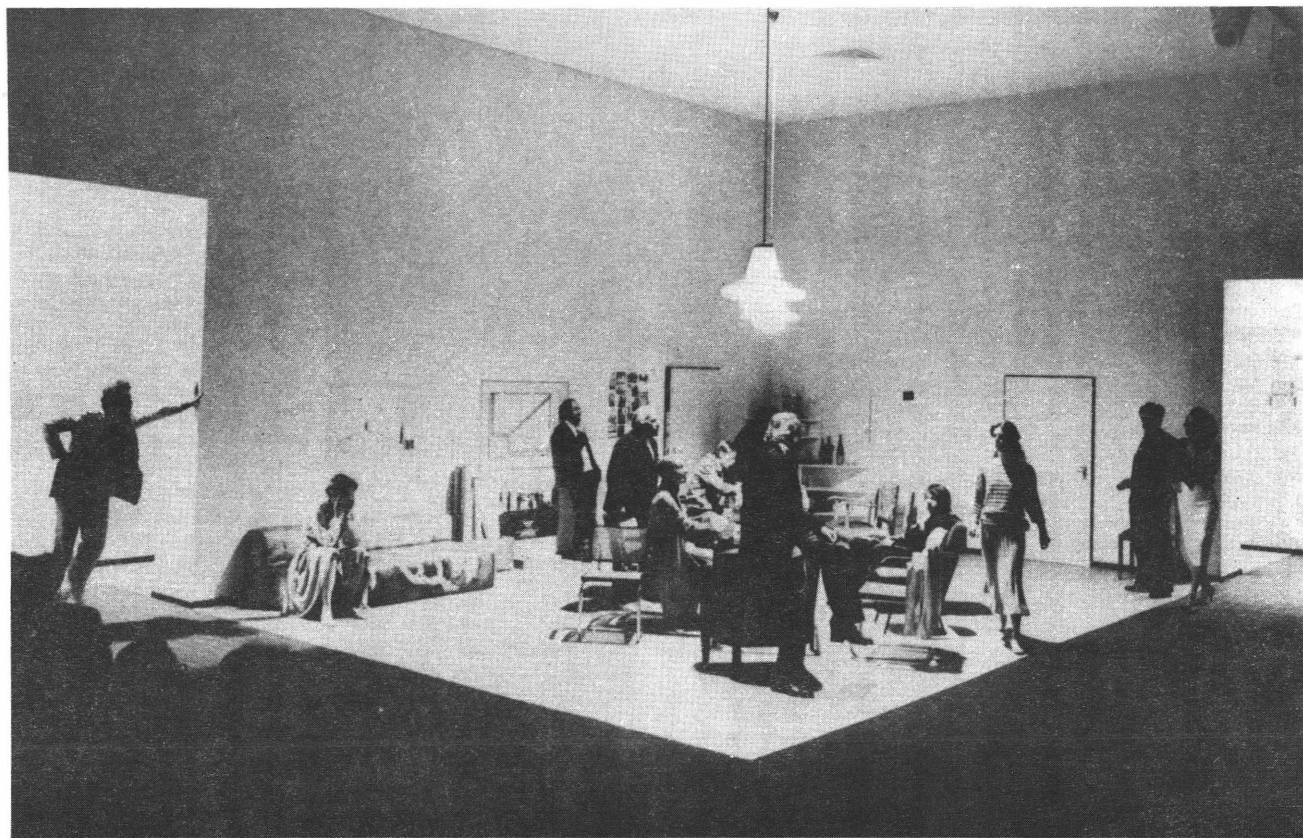
- "De meesten laten me links liggen. Omdat ik een afgehakt stuk mens ben. Een vrouw, die verlaten is door haar man wordt hier nog altijd als

een tweederangswezen behandeld." (Ruth)

- "Ik kan niet meer ... een mens met een uitgewist geheugen, een psycho-paat ... levend begraven in dat gat in zijn kop!" (Richard)

- "Niets is vreemder dan doorstane pijn, die je bijna je identiteit heeft gekost. Niets is vreemder ..." (Suzanne)

De schrijver Peter zegt op een bepaald ogenblik wanneer hij over zijn schrijverschap spreekt: "Het enige wat mij zorgen baart: dat ik misschien niet altijd zo stervensna met mijn figuren verbonden ben geweest, als ze verdienen." Ook de toeschouwer zit met die zorg. Hoe moet hij zich verhouden tot deze mensen, die nu niet zoals bij Gorki's stuk uit een "ver verleden" stammen maar omzeggens zijn "tijdgenoten" zijn? Toch zijn ze ons niet nabij. Het is de taal die hen ver van ons houdt. Het "discours" van de *Trilogie* is een complexe constructie opgebouwd uit banaliteiten, clichés, citaten, ... die tot in het bovenindividuele gestileerd is. Veel fragmenten uit Gorki liggen over de personages van de *Trilogie* versnipperd, haast onherkenbaar, eerder toevallig dan gewild. Hoe verhoudt de toeschouwer zich tot personages die een conglomeraat van personages zijn? Van identificatie die tot katharis leidt is er geen sprake, evenmin van bewustwording ten gevolge van ver-vreemdingstechnieken. Zowel de nabijheid als de onoverbrugbaarheid blijven in een onophefbare beweging naast en door elkaar bestaan.



Trilogie des Wiedersehens in de regie van Peter Stein en een decor van Karl-Ernst Herrmann. Berlijn, Schaubühne am Halleschen Ufer, 1978 (Foto : Walz)