

THEATER OP HET SCHERP VAN DE SNEE

Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, *Le théâtre soviétique durant le dégel: 1953-1964*, Paris, CNRS Editions, 1993, 368 p. (ISBN 2-222-04703-X)

Krijgen we, met de regelmaat van een klok, interessante studies over het theater aangeboden, al bij het openslaan van sommige vallen de kwaliteit en de zorg waarmee ze zijn samengesteld, op een dusdanige manier op, dat we niet anders kunnen dan geboeid het verhaal dat zich voor onze ogen ontvouwt te blijven volgen.

Dit maar om te zeggen dat *Le théâtre soviétique durant le dégel* meteen de aandacht trekt door — zeker met het oog op de recente politieke ontwikkelingen in de uiteengevallen Sovjetunie — de interessante keuze van het onderwerp en een nieuw licht werpt op een periode waarin nog werd geloofd in een mogelijke restauratie van de grote collectivistische droom.

Met de komst van Nikita Chroestsjov en de organisatie van het twintigste partijcongres van de communistische partij van de Sovjetunie in 1956 werd immers de periode van destalinisatie ingezet (Stalin overleed in 1953), waarin de relatie tussen humanisme en ideologie, tussen mens en macht opnieuw werd bekeken.

Centraal in deze studie staan dan ook de relatie tussen politiek, theater en moraal. Had dit ruime repercussies voor de gehele Sovjetmaatschappij, het spreekt vanzelf dat met interesse kon worden uitgezien naar de manier waarop theatermensen zouden omgaan met de nieuwe mogelijkheden die hen werden geboden.

In het eerste hoofdstuk schetst auteur Marie-Christine Autant-Mathieu kort de toestand van het Sovjettheater aan het einde van het bewind van Stalin, een periode die uitliep op een politieke, sociale, maar ook morele crisis, waarin nauwelijks ruimte overbleef voor creativiteit. De bezoekersaantallen liepen drastisch terug en enkele schuchtere pogingen na 1953 in het satirische genre (met o.a. enkele komedies van Majakovskij) konden hierin weinig verandering brengen.

Het wekt dan ook geen verwondering dat na 1956 in eerste instantie naar een glorierijker verleden werd teruggegrepen. Al evenmin verbazend is dat de voorkeur hierbij viel op die auteurs die lang taboe waren geweest: Tolstoj, Dostojevskij (door de marxistische kritiek als een 'kwaad genie' bestempeld) en Tsjechov (als gedemodeerd, vervelend en reactionair gezien). Later kwam daar ook de westerse klassieken (Shakespeare) bij. Hoewel zij hevig gecontesteerd werd, bleef de enige spelmethode die onderwezen werd deze van Stanislavskij.

Na de dood van Stalin — en dit is het thema dat in het derde hoofdstuk wordt uitgediept — werd de intelligentsia verscheurd door de compromissen die ze in de voorgaande jaren had gesloten. Aan een nieuwe kunst, los van dogma's, diende dus een pijnlijk gewetensonderzoek vooraf te gaan. Verschillende auteurs gaven aan hun zoektocht naar innerlijke integriteit vorm in producties die een reflectie wilden zijn op "het leven als geloof in de toekomst" (p. 177 e.v.): Arboezov, Volodin (*De kleine arbeidster*), Alesjin (*Alleen*) en vele anderen portretteerden eenvoudige, natuurlijke mensen, die streven naar waardigheid en getuigen van eerlijkheid en verantwoordelijkheidszin. Eenzelfde ethische bekommernis ligt aan de basis van het werk van Victor Rozov (*Geluk!*), een belangrijke figuur in het kinder- en jeugdtheater.

Met 'Sovremennik' ('De tijdgenoot') van Oleg Efremov zag in 1956 de eerste Moskouse theaterstudio, die vlug een onafhankelijk bestaan zou leiden, het licht. Op een directe manier wou Efremov inspelen op de problemen van zijn tijd; hiertoe probeerde hij — het ging om een duidelijk acteurstheater — psychologisch realisme en een meer karikaturale speelstijl te verzoenen. Kenden de aanvankelijke producties een wisselend succes, toen ook naar een nieuwe vormgeving werd getracht groeide 'De tijdgenoot' uit tot het zenuwknoppunt van het moment, de plaats voor de Moskouse intelligentsia om te zijn. Net als naar formele en dramaturgische innovaties werd door de talrijke regisseurs die er een kans kregen ook naar thematische vernieuwing en diversiteit gezocht, met o.a. werk van Hemingway — het buitenlandse contemporaine repertoire bleef traag doorsijpelen —, Simonov en altijd potentieel subversieve sprookjes (Schwartz).

In het vijfde en laatste hoofdstuk heeft de auteur het over de confrontatie tussen het epische theater van Brecht en het socialistisch realisme. Het heeft inderdaad lang geduurd voor het werk van Brecht op de Sovjetscène kwam en nog langer voor het er op enig succes kon rekenen. Brechts speelstijl leek immers haaks op die van Stanislavskij te staan en pas Joerij Ljoebimov slaagde er met *De goede mens van Sezuan* (1964) in Brecht voor het Russische publiek toegankelijk te maken: massa en individu werden tegelijk aangesproken, de toeschouwer identificeert zich niet met het personage, maar verwerft inzicht in de aangehaalde problematiek en wordt tot engagement aangespoord. Mee onder invloed van de neo-realistische Italiaanse film, die een realisme bood dat op het theater niet kon worden geëvenaard, werd uiteindelijk ook de speelstijl radicaal vernieuwd. Het theater kon weer theater zijn, de hegemonie van Stanislavskij uiteindelijk worden doorbroken. Zo werd opnieuw aangeknoopt met het ideeëngoed van Meyerhold, Tajrov en Vachtangov en werd ook de pantomime herontdekt. Akimov (met o.a. een *De vrolijke vrouwtjes van Windsor*, waarbij het carnaval tot in de pauze doorliep), Efremov (beïnvloed door Jean Vilar, die met zijn Théâtre National Populaire in 1964 door de Sovjetunie

toerde), Efros, Ljoebimov, Simonov (vooral acteur) en Tovstonogov (in Leningrad), de belangrijkste regisseurs van deze periode, gingen elk eigen wegen op.

Uit dit alles kan worden besloten dat alhoewel het Sovjettheater ten tijde van de dooi er niet in slaagde de inventiviteit en de kracht van de jaren twintig te evenaren, het toch een zeker dynamisme terugvond, dat het beste laat hopen voor de toekomst.

Dat deze ganse studie op een hoog niveau staat komt nogmaals tot uiting in een uitgebreid aantal bijlagen, waarin behalve een lijst met de gespeelde stukken, ook heel wat bio- en bibliografische informatie is verwerkt. Interessant zijn bovendien zeer zeker de tabellen waarin culturele, politieke en wetenschappelijke gebeurtenissen met elkaar worden geconfronteerd. Vermeldenswaard zijn nog de talrijke foto's in zwart-wit en kleur die een duidelijke kijk geven op acteerstijlen, mise-en-scène en theaterarchitectuur.

Kan men door de veelheid aan details enigszins overdonderd raken, een negatief punt wellicht is een zeker gebrek aan onoverzichtelijkheid, mee als gevolg van het ontbreken van elke nummering. Een lancune is wel dat met geen woord over de financiële situatie van de theaters wordt gerept, noch over hun contacten met de overheid. Ook is alles wat te veel rond Moskou en Leningrad gecentraliseerd.

Waarin M.-C. Autant-Mathieu echter vooral slaagt is ons duidelijk te maken wat in de periode onder discussie leefde, welke ideeën er aan het gisten waren en tot welke confrontaties ze leidden, met andere woorden, hoe onlosmakelijk verbonden theater en maatschappij wel zijn.

Theatergeschiedenis dus op zijn best en het zoveelste bewijs ervan dat het theater de uitdagingen waarvoor het op politiek, sociaal en esthetisch vlak wordt geplaatst, in elke omgeving en op elk tijdstip steeds weer verschillend beantwoorden kan en zal.

Annick POPPE