

STANISLAWSKI: NIEUWE ASPECTEN EN PERSPECTIEVEN

Günter Ahrends (Ed.), *Konstantin Stanislawski. Neue Aspekte und Perspektiven*. Tübingen: Günter Narr Verlag, 1992, 160pp. (Forum Modernes Theater Bd. 9) (ISBN: 3-8233-4029-8)

Het Russisch theater kende een fundamentele vernieuwing in de periode tussen de beide revoluties van 1905 en 1917. Voordien had Stanislawski het naturalisme naar zijn hoogtepunt geleid, nadien werd de theaterpraktijk in Rusland geconfronteerd met nieuwe sociale realiteiten, ideologieën, esthetische opvattingen en een volkomen gewijzigd publiek. De tegenstellingen (en mislukte synthesepogingen) tussen de systemen en opvattingen van Konstantin Stanislawski en Vsevolod Meyerhold bepaalden essentiële innovaties in het Russisch, Europees en Westers theater. Nochtans werd Stanislawski - door sommigen opgehemeld - steeds meer tot een controversieel theatermaker, zijn "systemen" en ensceneringspraktijken werden voortdurend tot op heden op hun esthetische en theaterpedagogische waarde, geldigheid en bruikbaarheid afgetast.

In 1953 werd in het toenmalige Oost-Berlijn een groots opgezet Stanislawski-congres georganiseerd, in 1988 was het de beurt aan Parijs, in 1991 aan Essen waarbij het onderzoekscentrum voor Rhetorica en Renaissance nauw samenwerkte met het Instituut voor theater-, film- en TV-wetenschap van de Ruhruniversiteit Bochum. Op dit laatste congres, waarvan de handelingen nu gepubliceerd werden, belichtten vertegenwoordigers van de theaterwetenschap en de theaterpedagogiek uit de toenmalige Sovjet-Unie, Nederland, Zwitserland en de toenmalige Bondsrepubliek Duitsland nieuwe ontwikkelingen in het Stanislawski-onderzoek: het resultaat biedt een uitermate kritische (soms ronduit sceptische) evaluatie.

Historisch gericht onderzoek (D. Hoffmeier, K. Jansen) stelt de vraag of het traditioneel aanvaard onderscheid tussen de "vroeg" en de "late" Stanislawski wel gerechtvaardigd is of veeleer hoofdzakelijk als produkt van de Sovjet-cultuurpropaganda moet beschouwd worden, die de latere invloed van een materialistische esthetica eenzijdig heeft beklemtoond. Een onderzoek van de vroegste regieboeken toont aan hoe Stanislawski zich reeds in de beginperiode gedeeltelijk verwijderde van de naturalistische traditie: sinds 1899 ontstonden ontwerpen voor een "ethiek van de acteur", die de basis zullen vormen voor de latere regie-opvattingen en niet uitsluitend op de psychische motiveringen van de personae dramatis gefixeerd bleven. Ook de interdependentie van psycho-fysiologische processen en hun noodzaak bij de rolcompositie van de acteur zouden in de vroege fase van het "systeem van de fysieke handeling" reeds een belangrijke functie verkregen hebben.

Daarentegen leggen andere bijdragen (Kl. Lazarowick, M. Kesting) de nadruk op meer omvattende cultuurhistorische breuklijnen. De breuk binnen de evolutie van het "systeem van de fysieke handeling" wordt uiterst kritisch en genuanceerd benaderd als de vervanging van spontaneïteit door "drill en training". Verklaard wordt dit essentieel aspect van Stanislawski's systeem door zijn afwijzing van beide elementen die het toenmalige Russisch theater kenmerkten: dilettantisme en geroutineerde virtuositeit. M. Kesting gaat in een opmerkelijke bijdrage eveneens uit van Stanislawski's reactie tegen het stersysteem, belicht de complexe verhouding tot Meyerhold en de latere afkeer van virtuositeit en acrobatie zoals die in het futurisme en het Bauhaustheater hoogtij vierden. Vanuit deze perspectieven ontstaat een genuanceerd beeld van Stanislawski's dubbelzinnig avantgardisme.

Stellen deze bijdragen reeds de vraag naar Stanislawski's verhouding tot de theatertraditie, dan wordt deze problematiek uitvoerig behandeld door Herta Schmid. Een gedetailleerde vergelijking met Meyerhold bepaalt de breuk tussen symbolisme en constructivisme resp. biomechanica en verwijst Stanislawski naar een eindfase van de burgerlijke theatertraditie in de samenhang van een psychische mimesis. Bij Meyerhold daarentegen worden inhoudselementen enkel opgevat als middelen om de formele mogelijkheden van kunst te ontwikkelen: in de zin van het avantgardisme ontgint theater hier een eigen formele wereld die in de buiten-esthetische (ook psychische) werkelijkheid geen equivalenties bezit. Ook de bijdrage van J. Fiebach ziet Stanislawski als een late fase in de ontwikkeling van een theatertraditie sinds de Renaissance; nochtans beklemtoont hij - enigszins aarzelend - de actualiteit met verwijzingen naar Grotowski en het theater uit de jaren 60 en 70.

Hoewel theaterpedagogen (J. Jenisch, F. Rellstab, W. Stankewitz, A. Smeljanskij, V. Koljazin) de "openheid" van Stanislawski's systeem en de invloed op de Amerikaanse school van Lee Strasberg belichten, klinkt ook hun evaluatie eerder negatief. De confrontatie met een vitale (lichamelijke) evidentie, het functioneren van interiorisering, de opvattingen over "emotion partners" en met Brechts theorie (en praktijk) van het vervreemdingseffect verwijzen Stanislawski's identificerend beleven (en zijn psychische uitwerking op de acteur) opnieuw naar de eindfase van een burgerlijk theater met zijn traditionele opvattingen over mimesis en natuurlijkheid. De geboden alternatieven tonen Stanislawski's systeem als "pedagogisch wel belangrijk, esthetisch eerder waardeloos" (W. Stankewitz, p. 135). Ten slotte behandelen twee Russische bijdragen de complexe verhouding van Stanislawski tot het stalinisme en de mogelijke impulsen bij de vernieuwing van het theater in het licht van de perestrojka.

Luc LAMBERECHTS