

BRECHT IN VLAANDEREN: WER HAT DAS GEWUSST?

Ronald GEERTS

Bertolt Brecht (1898-1956) wordt nog steeds beschouwd als een van de invloedrijkste theatermakers en -theoretici van de twintigste eeuw. Toch is het opvallend dat ongeveer alle waarnemers het erover eens zijn dat Brechts werk in Vlaanderen amper invloed heeft gehad in de periode waarover we het hier willen hebben: de jaren zestig. Op het eerste gezicht een merkwaardige vaststelling, zeker omdat Brecht op allerlei manieren wel aanwezig is: zijn stukken worden gespeeld en theatermakers kennen zijn theaterpraktijk. Luk Van den Dries vermeldt dat in die jaren zo'n tweehonderd Belgische theater- en persmensen¹ naar de DDR en Oost-Berlijn trokken om het theater daar te gaan bekijken. Of zoals Carlos Tindemans het samenvat: "Wie beroepshalve iets met theater te maken heeft, gaat vroeg of laat op bedevaart naar het Theater am Schiffbauerdamm."² Hoe komt het dan dat de sporen van Brecht, zowel van zijn theorie als zijn praktijk, zo vaag en ondiep zijn? Misschien heeft het iets te maken met of manier waarop omging met de stukken van Brecht: hoe ze geïnterpreteerd en gespeeld werden.

Eén aspect van het bredere 'politieke' theater in de jaren zestig zal hier niet aan bod kunnen komen, hoewel het vrij nauw verwant is met Brechts idee over theater: het epische, documentaire toneel van auteurs als Peter Weiss, Rolf Hochhuth of Heinar Kipphardt. Het hoeft niet te verwonderen dat Walter Tillemans, die voor de Brechtpraktijk in Vlaanderen heel belangrijk is, ook vaak opduikt in de buurt van deze namen. Met *De plaatsvervanger* (1965) botste de regisseur frontaal met de Vlaamse katholieken. Afgezien van de commotie rond die Hochhuth-enscening, zijn echter van deze lange, uitleggerige stukken weinig sporen overgebleven.

'Den enigen Duits dat een Griek is'

In een verhelderend artikel over Brecht heeft Peter Benoy berekend dat van de zeventien Brechtproducties die tussen 1956 en 1970 in Vlaanderen tot stand kwamen, er niet minder dan elf op de rol stonden bij de grote, officiële repertoiregezelschappen KNS, NTG en KVS. Al moet daarbij meteen genuanceerd worden dat Brecht hoofdzakelijk een Antwerps verschijnsel bleek.³ Gemiddeld zeker één Brechtstuk per seizoen is niet weinig, vergeleken met de periodes ervoor en erna.

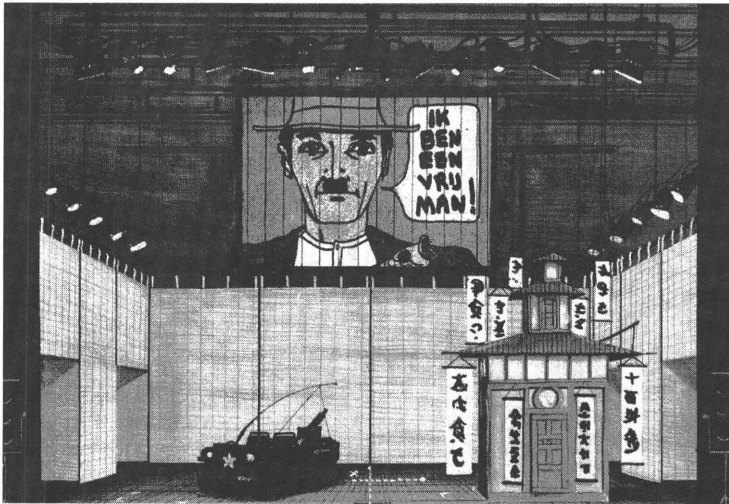
De ‘klassiekers’ kwamen het vaakst aan bod: eerst *Moeder Courage*, dan *Driestuiversopera*, *Leven van Galilei*, *De Kaukasische Krijtkring* (soms gewoon *Krijtkring* getiteld), *De goede mens van Se-Tsoean*, *Schweyk in de Tweede Wereldoorlog*, *Mijnheer Puntila en zijn knecht Matti*, *De Moeder* en een beknopte versie van *Mahagonny*.

Je zou kunnen zeggen dat de stadstheaters in die jaren de enige gezelschappen waren met voldoende acteurs voor de breed bezette stukken van Brecht (een vaak gehoord argument), maar een aannemelijker verklaring ligt in de conclusie dat Brechts werk bijna vanzelfsprekend tot het wereldrepertoire behoort en daarom moet gespeeld worden. “Omdat hij over de hele wereld geënceneerd wordt en een mijlpaal in de theatergeschiedenis vertegenwoordigt”, zoals Van den Dries vermeldt.⁴ Wel worden in de stadstheaters enkel de ‘kijkstukken’ gespeeld, terwijl de politiek en ideologisch explicietere ‘leerstukken’ buiten hun voetlicht blijven. De grote huizen selecteren precies die stukken die een strakke, weloverwogen structuur volgen. Die nauwgezette dramaturgie staat hen toe om Brechts teksten vrij makkelijk op de traditionele manier te interpreteren en te ensceneren. Zo wordt Brechts werk ironisch genoeg gereduceerd tot het ‘culinaire theater’ waartegen hij zich zelf zo verzette. Met de tekst losgekoppeld van de brechtiaans ‘vervreemdende’ theaterpraxis (en dus van de politieke intentie) en zo geplaatst in een gangbare traditionele theateropvatting, verschijnt Brecht in Vlaanderen heel lang als ‘dramatisch theater’ (volgens de definitie van theaterwetenschapper Hans-Thies Lehmann)⁵. Of zoals Herman Teirlinck ooit over Brecht gezegd zou hebben: “Dat is den enige Duits dat een Griek is.”⁶

Brechts teksten worden dan ook zo bekeken en gespeeld dat hun thematiek vrij makkelijk te reduceren valt tot de universele ‘*condition humaine*’. Volgend oordeel bevestigt dat: “Het werk *Moeder Courage* heeft om zo te zeggen niets - of toch zeer weinig - met een politieke strekking te maken. Het is zuiver algemeen-menselijk in zijn anti-militaristische uiting en zal daarom hier te lande ook beslist door velen bewonderd kunnen worden.”⁷ Vaak wordt in dit verband verwezen naar de regies van Fred Engelen, en zelfs leerling Walter Tillemans beweert dat “Brecht ideologisch en van mentaliteit eigenlijk niks voor Fred [Engelen] was. Hij heeft dat met zijn theaterfeeling goed gedaan, hoor. Maar wat daar écht gebeurde, dat had hij niet door.”⁸ Engelen had gelukkig wel door dat zowel Walter Tillemans als Rudi Van Vlaanderen brechtiaans talent hadden en hij liet zich dan ook door beiden assisteren. Een belangrijke promotor die Brecht wel écht begrepen had, is volgens Tillemans KNS-directeur Firmin Mortier. Die had zich als ongewenst Vlaamse activist een tijdje opgehouden in het Berlijn van net na de Eerste Wereldoorlog, “toen die stad bestendig in opstand was, onder de

Spartakus-opstand”⁹. Mortier gunt Tillemans zijn eerste stappen als regisseur in het Antwerpse stadsgezelschap, nadat die eerder Fred Engelen heeft bijgestaan voor *Moeder Courage* (1960) en *De Kaukasische Krijtkring* (1961).

De twee meest vooraanstaande propagandisten van de politieke Brecht in Vlaanderen zijn dus ongetwijfeld Rudi Van Vlaenderen en Walter Tillemans. De eerste ontbolsterde vanuit een meer revolutionaire en vaak amateuristische hoek, de tweede vanuit een (socialistisch machts-) centrum: het Antwerpse stadstheater KNS. Gezien de beperkte omvang van dit artikel, verwijs ik de geïnteresseerde lezer graag door naar het Kritisch Theater Lexicon voor gedetailleerde beschrijvingen van beider bemoeienissen met Brecht. Toch een paar bedenkingen. Het unieke van Van Vlaenderen ligt in de teksten die hij van Brecht koos: zowel leerstukken (*De uitzondering en de regel*, *De moeder*) als stukken die duidelijk op de historische actualiteit inhaken (zoals *De geweren van vrouw Carrar*, een minder bekend en korter werk dat Brecht schreef naar aanleiding van de Spaanse Burgeroorlog). Walter Tillemans start wat voorzichtig, door zich voor *De goede mens van Se-Tsoean* (1962) en *Leven van Galilei* (1966) nauw te baseren op Brechts modelsceneringen. Op dat vlak was de druk vanuit Berlijn groot: zo herneemt Tillemans in 1967 ook Brechts versie van Shakespeares *Coriolanus*. Maar een jaar later verwerft hij zijn plek in de moderne Vlaamse theatergeschiedenis met zijn eigen radicale actualisering van *Man is man*. Het stuk speelt zich niet langer af in het koloniale India, maar tijdens de Vietnamoorlog, zodat de



Man is Man (1968) in regie van Walter Tillemans

© Onbekend

thematiek van Galy Gay die, omdat hij geen neen kan zeggen, verwordt tot moordend soldaat, brandend actueel inslaat bij pers en publiek. De voorstelling sluit bovendien nauw aan bij wat op dat moment in het buitenland aan geëngageerd theater gecreëerd wordt (*US* van Peter Brook bijvoorbeeld). Walter Tillemans, een beetje de Vlaamse Brecht? Wel...

Theorie en praktijk

Wie nu naar videofragmenten van het *Leven van Galileï* kijkt, met Luc Philips in de rol van Galileï, ziet een 'realistische' vertolking. Ook al "leek het beeld van de in een pelsmantel gehulde Galileï van de KNS-voorstelling als twee druppels water op de Berliner Ensemble-Galileï van Ekkehard Schall"¹⁰, toch was Philips' speelstijl niet echt brechtiaans te noemen. Nochtans was Brechts afstandelijke speelstijl genoegzaam bekend bij die vele Vlaamse DDR-bedevaarders. Reeds in 1938 was een van de bekendste Brechtvertolkers, Ernst Busch (1900-1980), de *Driestuiversopera* komen regisseren in de Koninklijke Nederlandse Schouwburg. In een speciaal Brechtnummer van het Nederlandse theatertijdschrift *Het toneel/teatraal* van 1966 (Brecht was toen precies tien jaar dood) getuigde Joris Diels over die voorstelling: "Voor het eerst werd ik geconfronteerd met de stijl van Brecht. [...] In Ernst Busch zag ik [het 'Verfremdungseffekt'] gedemonstreerd, lang voor het begrip en de term mij vertrouwd waren." En hij vervolgt met een scherpe beschrijving van Busch' brechtiaanse acteerstijl:

Daar stond hij, de kommunist Busch - geen beweging, geen gebaar, en toch ontspannen; het gezicht, een masker zonder uitdrukking, behalve in de staalgrijze ogen, iets als het licht van een glimlach. (Wat Shaw moet hebben bedoeld, toen hij het had over de marxistische glimlach). En hij zong, met een harde tenorstem, zonder nuances, scherp articulerend, geen aandacht vragend voor zichzelf, alleen voor de tekst.¹¹

En toch blijkt de relatie theorie-praktijk niet helemaal verdoemd. In de Vlaamse Brechtpraktijk die eind jaren vijftig, begin jaren zestig een aanvang neemt, vind je de kiem van een belangrijke evolutie: de voorbereiding van de voorstelling. Dramaturgie en dramaturg krijgen hier hun meer hedendaagse betekenis. Van Brecht leert Walter Tillemans dat een tekst vele lagen bevat en dat je die naar boven moet halen door je te documenteren. Een tekst op de scène brengen vraagt analyse, zelfs wetenschappelijke analyse. (Brecht zelf vond al dat kunst en wetenschap *partners in crime* waren.) Ook Luc Philips, door velen vandaag nog steeds - en toen ook al - gekend als een komisch acteur in het lichtere

genre, getuigt dat het instuderen van zijn rol van Galileï zijn visie op theater en theater spelen grondig omgooide: “Dat stuk heeft iets in mijn manier van denken veranderd.” En hij verduidelijkt: “Ik speelde niet meer puur op talent, het werd analyseren tot op het bot, en ik ben voor dit stuk Descartes, Copernicus en Newton gaan lezen. Waar tot dan toe de opportuniteit de boventoon voerde, kreeg nu de diepere kennis het accent.” Hij stelt ons echter gerust: “Pas op, dat is een persoonlijke gewaarwording *waar het publiek niets van gemerkt heeft*.”¹² Door die laatste observatie schuift Philips Brecht natuurlijk terug naar af, want zegt hijzelf niet over de beroemde Galileï-vertolking van Charles Laughton dat “de toneelspeler in twee gedaanten op het toneel staat, als Laughton en als Galileï, dat de demonstrerende Laughton niet opgaat in de gedemonstreerde Galileï, hetgeen deze manier van spelen ook de naam van ‘epiese’ speelwijze heeft gegeven [...]”¹³

Conclusie: voorbij de jaren zestig

Het leek vanzelfsprekend om naast Grotowski en Artaud ook Brecht te beschouwen in dit overzicht van het Vlaamse theater in de jaren zestig. Maar het mag intussen duidelijk zijn dat zijn receptie een problematisch gegeven is. Brecht werd fout benaderd en behandeld, en de uitzonderingen Van Vlaenderen en Tillemans zijn geïsoleerde figuren. Kortom, wat men in Vlaenderen van Brecht geleerd heeft, is niet zozeer hoe je politiek theater zou moeten maken, maar wel hoe je een encenering voorbereidt: “Met de enceneringen van Tillemans deed een dramaturgisch bewustzijn zijn intrede.”¹⁴ Dat bewustzijn zal tot bloei komen in het Vlaamse theater vanaf de jaren zeventig en zich consolideren in de jaren tachtig: de dramaturg heeft dan zijn plek in het theatrale proces verworven.

Toch stelt Hans Van Maanen vast dat Brecht net in de periode van het vormingstheater “opvallend afwezig” is.¹⁵ Een straffe uitspraak voorwaar, en het klopt zeker dat zijn stukken niet of nauwelijks aan bod kwamen. Toch bevat het veel vaker opgevoerde epische theater van Dario Fo wel een brechtiaanse onderlaag van wetenschappelijke analyse, mee gestut door het veelvuldig gebruik van de historische parallel: een typisch brechtiaans dramaturgisch procédé dat verschillende historische periodes (vroeger en nu) naast elkaar plaatst ter verrijking van het inzicht. Zo merk je, hoewel ook hier de enceneringsmodellen (nu van Dario Fo) trouw gevolgd worden, een toenemende actualisering ten aanzien van de Vlaamse maatschappelijke context van dat moment (cfr. de mijnstakingen in *Mistero Buffo*). De strategie om humor (Dario Fo) en emotie/katharsis (Augusto Boal) in te zetten lijkt af te wijken van het strenge, rationele karakter van de

Brecht-benadering. En dat is toch nog steeds hoe we Brecht vaak zien: als de strenge rationalist... Luk Van den Dries wijst desalniettemin op enkele sporen van Brechts denken in intentieverklaringen van toenmalige toneelmakers.¹⁶

Je moet ook vaststellen dat Brecht zijn stempel pas echt op het Vlaamse theater begint te drukken op het moment dat ook de theaterwetenschap brechtiaanse methodes als ‘vervreemding’ of ‘epische structuur’ voor het voetlicht plaatst. Zo heeft een VUB-onderzoek naar politiek theater, eind jaren zeventig opgestart onder leiding van Dina Hellemans, het discours van dat politieke theater voor een deel mee beïnvloed. Het toonde ook aan dat de systematische kritische lezing van de canon door de nieuwe golf Vlaamse theatermakers van de jaren tachtig, net een doorwerking vormde van en geen breuk met het ‘oude’ politieke theater. Was het doorlichten van de canon geen bezigheid die ook de oude Brecht al erg interesseerde?

Samen met deze doorlichting van de canon ontstaat een vorm van acteren die balanceert tussen het personage en de acteur. Beiden zijn zichtbaar (dialectisch) aanwezig op scène (zoals Brecht het zou willen), maar meer nog lijken ze soms met elkaar in dialoog te gaan. De acteur als persoon wordt even belangrijk als het personage. Daarbij gaat de psychologische uitdieping van het personage vaak ten koste van het ‘doen’, het uitvoeren van handelingen. Marianne Van Kerkhoven beschrijft deze acteerstrategie dan ook als de ‘derde’ variant: “Naast ‘de Stanislavski-acteur’ wiens werk op inleving in het personage gebaseerd is en ‘de Brecht-acteur’ die zijn personage toont aan het publiek, wil ‘de derde variant acteur’ vooral zichzelf tonen, al dan niet *doorheen* een personage.”¹⁷ Heel terecht noemt ze dat de ‘performance-lijn’ van acteren. In Vlaanderen vertegenwoordigen vooral collectieven als tgSTAN en De Roovers die tendens. Ontlening aan populair theater, revue en cabaret, een vertrouwde Brechttechniek (denk aan de beschrijving van Busch’ zangstijl door Diels), vind je dan weer herkenbaar terug in het werk van Arne Sierens (niet voor niets werd tien jaar geleden een colloquium gehouden met de titel ‘Van Brecht tot Bernadetje’).

Vandaag worden Brechts stukken zelf nog hoogst zelden opgevoerd, zelfs niet als ‘canon’. Symptomatisch zijn de verregaande deconstructieve versies van bijvoorbeeld Jan Decorte in *Marieslijk* (2000, naar *Im Dickicht der Städte*) en van de KVS in *Als, dan* (2006, oorspronkelijk naar *Galilei*). Alleen Dirk Tanghe probeert nog trouw het oorspronkelijke model te volgen, meest recent in *De burgermansbruiloft* (1998)¹⁸. Of is het nog te vroeg voor een conclusie? Merkwaardig genoeg steekt het realisme voorzichtig weer de kop op. De Roovers’ recente versie van Arthur Millers *All my sons* werd in de pers beschre-

ven als: “meer dan ooit ontdoen ze zich van hun vertrouwde, afstandelijke Discordia-stijl [er had ‘Brecht’ kunnen staan, RG], en gaan ze waarachtig op in [Millers] emotionele rollen”, en ook nog: “De acht acteurs staan daar levensecht en kruipen werkelijk in hun personage”¹⁹. Een aanpak die toont hoe toneelmakers én publiek geëvolueerd zijn. Het is niet langer nodig om personage en acteur radicaal uit elkaar te houden. Het is niet langer nodig met het vingertje te wijzen. Het Vlaamse theater lijkt volwassen geworden... ook dankzij Brecht.

NOTEN

- 1 Luk Van den Dries, *Omtrent de opvoering*, Gent, 2001, p. 165.
- 2 Carlos Tindemans, geciteerd in Luk Van den Dries, *o.c.*, p. 165.
- 3 Peter Benoy, “Hoe meer staat, hoe meer drama. Politieke aspecten van het Vlaamse theaterrepertoire in de jaren ‘60”, in: Frans Redant en Jaak Van Schoor (reds.), *Toen theater een strijd was. Twintig jaar politiek theater in Vlaanderen. 1965-1985*, Antwerpen: Vlaams Centrum van het Internationaal Theater Instituut, 2001, p. 35.
- 4 Luk Van den Dries, *o.c.*
- 5 Lehmann beweert zelfs: ‘Mehr und mehr tritt im Licht der neuesten entwicklung hervor, daß in der Theorie des epischen Theaters eine *Erneuerung und Vollendung der Klassischen Dramaturgie* stattfand.’ Lehmanns argumentatie steunt dan vooral op het feit dat het epische, Brechtiaanse theater zeer tekstgebonden en narratief blijft. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, 1999, p. 48.
- 6 Walter Tillemans, interview voor *Toneelstof I*, 24 februari 2007, interview door Ellen De Bin, Wouter Hillaert en Bram De Vuyst.
- 7 Passage uit *Het Toneel*, 5 maart 1960, geciteerd in: Luk Van den Dries, *o.c.*, p. 167
- 8 Tillemans, *o.c.*
- 9 id.
- 10 Toon Brouwers, “1 maart 1969, een controversiële *Man is Man* in de Antwerpse KNS”, in: R.L. Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 1969, pp. 744-751.
- 11 Joris Diels, “Brecht recht laten wedervaren”, in: *Het toneeltheatraal*, (1966), nr. 4/5, pp. 118-122.
- 12 Jean-Pierre De Lamper, *Luc Philips, een mens met duizend levens*, Antwerpen, 1990, p. 103, mijn cursivering.
- 13 Bertolt Brecht, “Klein organon voor het theater”, in: Bertolt Brecht, *Teaterekperiment en politiek*, Nijmegen: SUN, 1972, p. 109.
- 14 Marianne Van Kerkhoven, *o.c.*, p. 104.
- 15 Hans Van Maanen, “Brecht: de grote onbekende in het vormingstheater”, in: Edmund Lichter en Sjaak Onderdelinden, *o.c.*, p. 136.
- 16 Luk Van den Dries, *o.c.* p. 247.

- ¹⁷ Marianne Van Kerkhoven, "De acteur", in: *Theaterschrift 7: De acteur*, Brussel: Kaaithater, 1994, pp. 9-29.
- ¹⁸ Waardoor hij zich een erfgenaam van Walter Tillemans toont. Het kan bijna geen toeval zijn dat Tanghe onlangs ook Pavel Kohouts *August August August* heeft opgezet, een stuk (en een schrijver) die eerder door Walter Tillemans werd bekend gemaakt.
- ¹⁹ Uit de recensies van respectievelijk Wouter Hillaert, "De waarheid bloot", in: *De Morgen*, 28 maart 2007 en Pol Arias, "Arthur Miller", in: *De Bond*, 6 april 2007, zoals te vinden in het online-archief van De Roovers (http://www.deroovers.be/productie_pers.jsp?id=5, geraadpleegd op 14/06/07)