

**Politiëk teater
als onderdeel
van een
strijdkultuur**

door

Bob Carlier

1. INLEIDING.

Wie persberichten en kultuurleven volgt, is stilaan tot de overtuiging gekomen dat er op het vlak van teater iets aan het gebeuren is dat niet onmiddellijk kan gelijkgesteld worden met wat reeds teatergeschiedenis geworden is : steeds weer rijzen groepen uit de grond en steeds weer brengen reeds bestaande groepen voorstellingen met uitgesproken politieke bedoelingen, meestal zelfs met niet alleen maatschappijkritische, maar met ronduit revolutionaire perspectieven. De noodzaak dringt zich dus op, na te denken over een aantal vragen die zich in verband met dit politiek strijdbaar toneel opdringen : waarover gaat het juist? hoe en vanuit welke achtergronden is het ontstaan? welke bedoelingen streeft het na? op welke wijze(n) kan het beoordeeld worden? welk publiek bereikt het en welk publiek wil het bereiken? welke zijn de politieke implicaties van dit toneel en met welke problemen heeft het af te rekenen?

Te veel vragen allicht om in het bestek van één artikel grondig en bevredigend te kunnen beantwoorden.

Het opzet van volgende beschouwingen bestaat er dan ook enkel in, uitgaande van deze voor de hand liggende vragen, na te denken (en graag ook stof tot nadenken te geven - zowel aan de groepen als aan de toeschouwers), over een aantal facetten van wat gewoonlijk politiek teater genoemd wordt. Dat hierbij allerlei beperkingen in de uitwerking optreden, ligt voor de hand (sommige aspecten komen trouwens in andere artikels van dit nummer aan bod) : het terrein is te ruim en leent zich tot bijna oeverloze uitbreiding (indien bv. op de historische voorgeschiedenis en evolutie, of op de theoretische achtergronden ingegaan werd); de indrukken werden ongeveer uitsluitend opgedaan aan de hand van wat in Vlaanderen - in mindere mate ook in Nederland - leeft (hoewel het hier om een verschijnsel gaat waarvan overal in de kapitalistische wereld uitingen te vinden zijn); de beschouwingen worden opgetekend door een buitenstaander, waarmee ik bedoel : iemand die niet tot de toneelwereld behoort (noch qua praktijk, noch qua wetenschappelijke worming), maar wel gepassioneerd is door het medium toneel en dit vanuit politiek linkse hoek bekijkt; zoals steeds wanneer men zijn onderwerp in de levende actualiteit kiest, zijn de bronnen andere dan bij zogenaamd exakt wetenschappelijk onderzoek : hier zijn het vooral de opvoeringen en de soms lange discussies achteraf, gesprekken en groepsbesprekingen, dokumentatieverzamelingen en krantenknipsels die inspirerend gewerkt hebben. (1)

(1) : Stimulerend waren ook de voorbereidende vergaderingen en gesprekken voor het samenstellen van dit nummer van het V.M.T. (met o.m. Lilliane Brabans, Koen Calliauw, Guy Cooreman, Willy Courteaux en Kris Vanderhawaert).

2. ONTSTAAN EN ACHTERGRONDEN.

2.1. Toneel en engagement.

Al stelt de traditionele teatergeschiedenis (meestal als onderdeel van literatuurgeschiedenis) veelal de "universele" en "eeuwige" thema's in het licht, niemand loochent nog volledig het tijdgebonden karakter van elk toneelgebeuren. Wie teater dan nog meer als een sociologisch te bestuderen verschijnsel dan als alleen maar literatuur bekijkt, en dus naast tekst en auteur ook publiek, opvoering, schouwburg, toneelapparaat, regie en acteurs, bedoelingen en weerslag onder ogen neemt, kan niet anders dan de verankering van elk toneelstuk in zijn tijd sterk beseffen. In die zin is vanzelfsprekend elk kunstwerk - en a fortiori elk toneelwerk (denk aan de sterke wisselwerking met het publiek) - geëngageerd; bij sommige werken komt bij dit objectief gegeven nog een subjectief element : de wens in te grijpen op de maatschappelijke werkelijkheid. Over politiek toneel kan dus zeker gesproken worden in verband met Aischulos, met Shakespeare, met Molière, met Ibsen en met Sartre.

Wertheim (2) wijst in "Evolutie en revolutie" (Amsterdam, 1971) voortdurend op het bestaan van ongelooflijk verscheiden en steeds wisselende vormen waarin revolutionair protest zich in toestanden van repressie voordoet en uiting geeft aan tegenwaarden, die als een soort kontrapunt tegenover het heersende waardensysteem kunnen gezien worden. Hij hecht hierbij ook belang aan literaire en teatrale uitingen, en wijst trouwens op het gevaar dat ze - als ze niet aan een directe repressie en censuur blootstaan - soms door de machthebbers getolereerd worden als geïnstitutionaliseerde uitlaatkleppen die verdergaand protest kunnen voorkomen of temperen.

Toch zal hier niet ingegaan worden op deze lange voorgeschiedenis van het huidig politiek teater die de klassenstrijd als het ware altijd begeleid heeft. Het gaat hier wel degelijk om een nieuwer fenomeen, dat zich vooral in de zeventiger jaren situeert : er wordt misschien minder spontaan, maar ongetwijfeld met meer

(2) : W.F. Wertheim : jurist, socioloog en hoogleraar aan de Universiteit van Amsterdam (afdeling Zuidoost-Azië van het Antropologisch-Sociologisch Centrum). Belangrijk door zijn stimulerende werking op medewerkers en studenten, door zijn kontakten met de Derde Wereld (van Indonesië over gans Zuidoost-Azië en China tot de gehele Derde Wereld), en door zijn publikaties, o.m. de twee recente belangrijke werken : "Evolutie en revolutie. De golfslag der emancipatie" (1971) en "Elite en massa. Een bijdrage tot ontmaskering van de elitewaan" (1975).

systematiek op de aktualiteit ingespeeld. Enerzijds is nooit met dergelijke konsekwentie kritiek uitgebracht op het heersende burgerlijk teater, anderzijds hebben een aantal maatschappelijke gebeurtenissen een vernieuwende schok in de toneelwereld teweeggebracht. Het zal dan ook niet verwonderen dat we bij alle initiatieven en bij alle groepen twee stromingen - soms gemengd - waarnemen : de enen zijn politiek bewust en radikaler geworden omdat zij een ander toneel wilden brengen en hun kritiek op het bestaande toneel (qua inhoud, vorm en organisatie) in algemene en vaak revolutionaire maatschappijkritiek uitmondde; de anderen zijn tot het toneel gekomen omdat zij hierin een bruikbaar instrument zagen om hun politieke overtuiging uit te dragen en zo efficiënt mogelijk tot resultaten willen komen.

2.2. Kritiek op het burgerlijk teater.

De golf van kritiek die in de zestiger jaren tegen alle gevestigde machten aanbeukt (zie ook 2.3.), spaarde ook het artistiek establishment niet (zie ook acties in de wereld van de beeldende kunsten en van de muziek). De verwijten die tegen de traditionele en gesubsidieerde wijze van toneelbeoefening uitgebracht werden, situeren zich op verschillende vlakken. Organisatorisch werd vooral de verstarring in het licht gesteld : vedettenkultus, programmering in functie van enkele auteurs, spelers of regisseurs, maar geen grote opties en een vreemd stilzwijgen omtrent de bedoelingen van de groep of schouwburg; individualistische werkwijze (zeer aparte functies voor directeur, dramaturg, regisseur, acteur, technisch personeel). Steeds weer duikt de vaststelling op dat slechts een 5% van de bevolking bereikt wordt, terwijl nooit ernstig nagedacht wordt over de mogelijkheid van uitbreiding (soms wordt wel eens aan propaganda en reclame gedacht, maar nooit gaat men na grondige analyse de oorzaken zelf aanpakken). Deze beide verwijten wijzen reeds in de richting van het zeer vrijblijvend soort toneel dat hier beoefend wordt : geen duidelijk omschreven doelstellingen, re-creatieve functie voor een elite.

Het kan dan ook niet verwonderen, dat het burgerlijk teater - ook qua inhoud - gezien wordt als een uiting van burgerlijke cultuur, m.a.w. de waarden van de burgerlijke maatschappij bevestigt en haar belangen dient (individualisme, gebrek aan stellingname die tot mobilisatie zou kunnen leiden, vrijblijvendheid).

Bij nader toezien gelden deze vaststellingen ook voor het zogenaamd experimenteel toneel, dat hoofdzakelijk op vormgebied experimenteert - wat zeker aan een noodzaak beantwoordt -, maar toch ook inhoudelijk tegen een aantal taboes aanschopt (seksualiteit, minderheidsproblematiek, ziekte en dood, geweld). De ver-

nieuwende impuls die van deze experimenten uitgaat en in enkele gevallen tot uitgesproken engagement kan leiden, mag zeker niet geloofchend of onderschat worden (Franz Marijnen bv. is met zijn "Prometheus" al duidelijk in maatschappijkritische en misschien politieke richting aan het evolueren). Toch vervult dit teater, dat zich tot nog kleinere groepen richt, allicht geen andere rol dan uiting geven aan een onbehagen binnen de burgerlijke cultuur, en kan het dus gerekend worden bij wat Wertheim "Ventilsitten" (3) noemt, o.m. wegens de enorme afstand tot de maatschappelijke realiteit of wegens de te uitsluitende aandacht voor alleen maar deelaspekten ervan.

Tegen de achtergrond van deze kritiek op het burgerlijk teater kunnen allerlei - vaak ludieke of shockerende - akties in de kunstwereld gesitueerd worden. Bekend zijn o.m. de Aktie Tomaat in Nederland (oktober 1969) en de gebeurtenissen rondom de Werkgemeenschap van de Beursschouwburg te Brussel (1968-69), waaruit trouwens heel wat figuren de stap naar het strijdteater zullen zetten. (4)

2.3. Maatschappelijke achtergronden.

De overtuiging dat alle kulturele verschijnselen moeten gezien worden tegen hun sociaal-ekonomische achtergrond - zonder daarom in een te mechanistische visie te vervallen -, zou eigenlijk een beschrijving en ontleding van de maatschappij(en) waar strijdtoneel ontstaat, nodig maken, die in het bestek van dit artikel niet mogelijk is. Er kan dus enkele gewezen worden op het geheel van gebeurtenissen die gewoonlijk aangeduid worden met "mei 68" (de oudste van de tans nog aktieve groepen, Het Trojaanse Paard, ontstond in 1970). Zolang deze veelzijdige revolte - met enkele revolutionaire kiemen - zich beperkte tot de kringen

(3) : Met "Ventilsitten" bedoelt Wertheim protestgedrag dat door de overheid met opzet toegestaan wordt als een soort ongevaarlijke uitlaatklep voor ontevredenheid.

(4) : De "Werkgemeenschap Toneel van de Beursschouwburg" te Brussel was een poging tot teaterkollektief die o.m. betere kommunikatie met het publiek nastreefde. Het konflikt tussen enerzijds overheid en raad van beheer, anderzijds het kollektief, leidde tot een hardhandig politie optreden op 13.12.1969 en tot ontslag van alle leden in januari 1970. "Aktie Tomaat" was een verzamelnaam voor allerlei protestakties die in de herfst van 1969 in Nederlandse schouwburgen gehouden werden om ongenoegen met het bestaande teater tot uitdrukking te brengen (rookbommetjes, tomaten, onderbrekingen, publieke diskussies, enz...).

van studenten en kunstenaars, bleef de kulturele weerslag vaak in een niet-politiek stadium steken : er was veel sprake van tegenkultuur of alternatieve cultuur. Zwak was hierin het vaak elitaire karakter, de soms uitsluitende aandacht voor vormproblemen en het gebrek aan contact met de echte politieke strijd (ook indien vaak lippendienst bewezen werd aan "de revolutie" en indien de inhoud soms politiek geëngageerd was) ; positief kan toch gewaardeerd worden dat hier een steeds algemener wordend protest ontstond tegen de traditionele cultuur - in een aantal gevallen ook tegen de machten die door haar vertegenwoordigd worden.

De banden met de arbeidersbeweging, die eerst meestal slechts verbaal bepleit werden, zouden in de volgende jaren wel enkele keren werkelijkheid worden (men denke ook aan de groeiende kontakten tussen vrouwenstrijd en arbeidersstrijd). Dit gebeurde o.m. naar aanleiding van grote sociale schokken (mijnwerkersstakingen in 1971, dokstakingen in 1973) en van nieuwe aktietema's (aankoop van nieuwe geveschtvliegtuigen, Chili, Angola) en onder invloed van het veranderde sociale klimaat in de jaren '70 : de inflatie, de werkloosheid die steeds nieuwe groepen trof (jongeren, intellektuelen), de proletarisatie van groepen intellektuelen (rekrutering uit de arbeidersklasse, gebrek aan goede werkgelegenheid, ideologische kontradikties), de radikaliserende van de kleinburgerij (waarvan een deel ook in het rechtse kamp terecht komt). De behoefte aan theorie om de praktijk te schragen, leidde tot vernieuwde belangstelling voor de studie van de verschillende stromingen binnen het anarchisme en het marxisme. Opvallend is daarbij dat weer meer belang gehecht wordt aan de problemen i.v.m. de samenhang tussen infrastructuur en bovenbouw, en aan de eigen dynamiek van de bovenbouw (belangstelling voor de kulturele revolutie in China en voor figuren als Wilhelm Reich, Antonio Gramsci en Herbert Marcuse).

2.4. Invloeden.

Tegen de achtergrond van de in 2.2. en 2.3. geschetste stromingen, kunnen nu een reeks invloeden vermeld worden die alle meegespeeld hebben als direkte of indirecte voorbereiding van het huidige strijdtoneel. Onvermijdelijk is dergelijke opsomming - bespreking van elk van die invloeden zou inderdaad te ver leiden - al te schematisch en onvolledig.

Een direkte voorgeschiedenis op teatergebied kent Vlaanderen zo goed als niet, daar de vroegere vormen van bewust geëngageerd toneel hoofdzakelijk naar Vlaams-nationalistische doelstellingen uitgingen en zeker niet revolutionair bedoeld waren. Bij het Fronttoneel (Eerste Wereldoorlog) en het Vlaams Volkstoneel (van-

af 1920) werden de positieve trekjes - satire en gemeenschapsgevoel - overwoekerd door de nationalistische en meestal ook religieuze idealen. (5)

Een direkte breuk met het teater van onmiddellijk voor 1968 - al verdient dit nog wel de karakterisering : burgerlijk - mag niet geponeerd worden, ten hoogste een "kwalitatieve sprong" : inderdaad, in het overal uit de grond rijzende kamertoneel, in de activiteiten van groepen als Fakkelteater, Arcateater, E.W.T., de Nevelvlek, ... in de pogingen tot satirischer en zelfs politiek kabaret, waren kiemen aanwezig van wat strijdcultuur kon worden (geen toeval dus dat heel wat mensen uit het huidige politiek teater daar gevormd werden). De ganse nederlandse provobeweging met o.m. haar happenings - en ook haar minder geïnspireerde, soms politieke gekleurde weerslag in Vlaanderen - liet sporen na. Hier en daar werd aansluiting gezocht met het naturalistisch toneel (waarvan vooral Buysse "Gezin van Paemel" steeds weer indruk bleef maken), al werd hieraan verweten dat het - nogal deterministisch - toestanden beschrijft, maar geen alternatieven voorhoudt, en dus ook niet mobiliserend kan werken.

Inspirerend werkte ook de evolutie die zich voordeed bij het toneel voor kinderen : door dichter te willen aansluiten bij de reële belevingswereld van de kinderen en door hen zoveel mogelijk bij het spektakel te betrekken, kwamen sommige groepen ertoe, ook tot politieke analyse en stellingname aan te zetten ("Neus en Ko op zoek naar het verzwegen nieuws", dat door Proloog ontworpen werd en tans door de vlaamse groep De Lont aangepast doorgespeeld wordt, is een duidelijk voorbeeld van dergelijke evolutie).

De ganse "pop-kultuur" - hoe kommercieel ook in oorsprong en bedoelingen - mag niet onderschat worden als voedingsbodem : het feit dat bv. heel wat jongeren een instrument konden bespelen, gaf hun de mogelijkheid om in groepen te gaan participeren.

(5) : Het Fronttoneel was tijdens Wereldoorlog I in de loopgraven ontstaan onder impuls van Oscar De Gruyter als reactie van de voortdurend gediskrimineerde Vlaamse soldaten. In 1920 werd het omgevormd tot reizend gezelschap : Het Vlaamse Volkstoneel. De vernieuwing, die van toneel weer gemeenschapskunst wou maken (mede onder invloed van russische en duitse regisseurs en van het expressionisme) ging vooral uit van regisseur Johan De Meester.

Naast deze nogal toevallig na elkaar gestelde invloeden, waarvan het juiste gewicht niet precies te achterhalen valt, hebben echter enkele inspiratiebronnen veel meer belang gehad. Er is het contact met de theoretische geschriften en met het toneelwerk van Bertolt Brecht (en in mindere mate Erwin Piscator (6)) : zowel een aantal technische aspecten als de ongeëvenaard konsekvente poging om toneel in dienst te stellen van zijn revolutionaire optiek (tonen, analyseren, onthullen, verwondering en afwijzing wekken, aanzetten tot denken en handelen). Vooral langs de Internationale Nieuwe Scene om is de invloed van Dario Fo (7) en van regisseur Arturo Corso doorslaggevend geweest : zowel op het stuk van de inhoud als op het stuk van werkwijze (militant rondreizend teaterkollektief) staan we hier al midden in het huidige politiek teater. Het is dan ook langs Fo om dat de Commedia dell'Arte met haar soms uitgesproken beklemtoning van klasseverschillen in vaste types enkele keren inspiratie bracht. Toch getuigde het van een diepgaander inzicht, terug te keren niet naar het Italiaanse voorbeeld, maar naar de eigen volkskultuur (stap die een Jean Vilar (8) met zijn Théâtre National Populaire nooit gedaan had). Als de eigen geschiedenis en de eigen cultuur bekeken worden vanuit het standpunt van Brechts "lezende arbeider", en als door deze studie de "tegenwaarden" (Wertheim) duidelijk naar voren komen als tegenkrachten tegen het heersende systeem - in schilderkunst, kerkversiering en spotprenten, in oude rekeningen

(6) : E. Piscator (1893-1966), die in zijn theoretische geschriften de maatschappelijke invloed van het teater bestudeerd heeft, is een van de grondleggers van het epische en documentaire teater. Reeds op het einde van de jaren '20 produceerde hij "totaalteater", gebruik makend van allerlei machinerieën en van filmprojecties.

(7) : Dario Fo : toneelschrijver die na een periode van werk voor het officieel teater in 1968 de "Nuova Scena" oprichtte en in 1970 - na zijn verwijdering van de Italiaanse K.P. - "Il Collettivo Teatrale la Comune", een teaterkollektief met eigen circuit. Zijn militant teater gebruikt o.m. heel wat materiaal uit de Italiaanse volkskultuur en uit de commedia dell'arte. Regisseur Arturo Corso kan zowat als zijn vertegenwoordiger bij andere groepen (o.a. Internationale Nieuwe Scene) beschouwd worden.

(8) : J. Vilar (1912-1971), in 1947 initiatiefnemer van het Festival d'Art Dramatique in Avignon en van 1951 tot 1963 directeur van het Théâtre National Populaire in Parijs, waar hij zich inspande om klassiek toneel te brengen op zulke wijze dat een zo groot mogelijk publiek bereikt werd (ook door praktische akkomodatie). Hij heeft steeds getracht de kloof tussen avant-garde teater en teater voor het groot publiek te overbruggen.

en kronieken, in liederen en kluchten ligt zeker nog een schat aan materiaal hiervoor - , kan de schakel met het verleden aktiverend werken voor een ontleding van de huidige maatschappij.

3. BEDOELINGEN EN INHOUD.

3.1. Namen en tendenzen.

De veelheid van namen waarmee het teater, waarover hier gesproken wordt, zich aandient, kan wel eens verwarrend werken. Ze wijst op verschillende oorsprong, verschillende doeleinden, verschillende aksentuering van prioriteiten, vaak ook op een evolutie binnen de groepering zelf (Loek Zonnevelds artikel bij het tienjarig bestaan van Proloog in "De Groene Amsterdammer" van 20.11.1974 heet betekenisvol : "Van lokroep naar de schouwburg tot oproep voor politieke strijd").

De meestgebruikte term politiek teater zegt eigenlijk niet over welke politiek het gaat, terwijl in de praktijk de groepen waarover hier sprake is, ondubbelzinnig partij kiezen voor de verdrukten en zich dus links en meestal ook revolutionair opstellen; daarbij komt dat met enig recht kan beweerd worden dat alle toneel een politieke dimensie inhoudt (zie 2.1.). De vroeger vaak voorkomende benaming proletarisch teater leidt wel enigszins af van de militante anti-houding die dit teater binnen een kapitalistisch systeem moet innemen, en schijnt de mogelijkheid van een aparte proletariaatscultuur in een kapitalistische maatschappij te poneren als gegeven, terwijl over dit twistprobleem toch wel veel discussie bestaat. Bij "aktiverend teater" worden de doelstellingen, - eerder dan de richting ervan - reeds duidelijker aangegeven. Hierdoor komt men in de omtrek van het edukatief of vormingstoneel, een vooral in Nederland nogal geladen begrip, vermits het hier oorspronkelijk ging om - vaak van hogerhand gestimuleerde en gesubsidieerde - pogingen om tot geografische en vertikale (d.w.z. naar andere klassen toe) spreiding van toneelvoorstellingen te komen, waarbij de fictie opgehouden werd van alleen maar persoonlijkheidsvorming en van neutrale, apolitieke betekenis van het begrip vorming.

Vele groepen zijn dan ook - zowel vanuit een evolutie binnen de groep zelf als door de konfrontatie met de toeschouwers - geëvolueerd naar politiek vormings-teater. Over Proloog, Sater, GLTwee, Diskus, het Trojaanse Paard en de Internationale Nieuwe Scene zegt Zonneveld in het reeds geciteerde artikel : "Theater organiseert geen strijd, koördineert geen maatschappelijk verzet, maar toont de noodzaak daarvan aan en roept soms op tot het aangaan van die strijd op een bepaalde plek en op een bepaald moment. Dit alles doet dat theater door het be-

vorderen van politieke vormings'processen', door het geven van voorstellingen met daaraan gekoppeld uitgebreide discussies met het publiek, door het verstrekken van begeleiding vooraf en achteraf, op schrift zowel als door als toneelgroep nog eens terug te komen. Het politiek vormingstheater stelt zijn middel in dienst van de vorming tot actief maatschappelijk en politiek bewustzijn."

Dit proces kwam vooral op gang door een solidariteit die ontstond met de groepen voor wie men speelde en van wie men de konkrete problemen als vertrekpunt wilde nemen. Wegens hun oppositie tegen het heersende waarden- en belangenpatroon verkiezen sommige groepen dan ook als strijdteater, onderdeel van een ganse strijdkultuur, gekarakteriseerd te worden. Naargelang de situatie waarin de voorstelling plaatsgrijpt zal het stuk ook meer didaktisch, meer propagandistisch of meer agitatorisch willen werken, waarbij zelfs soms een tegenstelling kan ontstaan tussen deze verschillende bedoelingen (in een aantal gevallen wordt het nodig geacht de ganse kontekst met alle mechnismen van de klassenstrijd weer te geven, in een aantal andere gevallen volstaat een verwijzing hiernaar - omdat het publiek er reeds mee vertrouwd is of nog niet aan een complete analyse toe is). Het is duidelijk dat verschillen in inhoud en vorm gedetermineerd worden door deze situatie : men denke bv. aan de mogelijkheden van een avondvullend stuk in vergelijking met straattoneel, of aan een voorstelling bij stakende arbeiders tegenover een bij nauwelijks bewuste konsumenten (Het Konsumententoneel uit Wageningen bv. brengt zo'n stuk : "Caprice, het toetje met de nare nasmaak").

3.2. Aktiveren.

Er werd reeds op gewezen dat de hoofdbedoeling van dit teater bestaat in het aktiveren van het publiek (hier zijn raakpunten te ontdekken met de pedagogische opvattingen van Paolo Freire) : langs bewustzijn van de eigen situatie om komen tot verzet en tot ingrijpen op een nu als onaanvaardbaar ervaren werkelijkheid. Liedjes als die uit "Niks aan de hand" van Sater wenden zich duidelijk met deze bedoeling tot de toeschouwers : "Kom in beweging, verzet je, kom op voor jezelf en je klasse", of "In je eentje bereik je niets, wees actief in de vakbond, ook al is er voor jou nog 'niks aan de hand', de vakbond is geen verzekeringsmaatschappij".

Belangrijk is echter dat dergelijke oproepen niet uit het niets zouden weerklinken, maar duidelijk voorafgegaan zouden worden door een bewustwordingsproces. Daarom is het absoluut noodzakelijk, dat elk stuk genoeg HERKENNINGSELEMENTEN zou bevatten van de eigen realiteit. "Zo gaat het bij ons (ook), en nu be-

grijp ik het beter, en nu neem ik het niet langer", moet de reactie zijn van de toeschouwers.

Dit vergt natuurlijk een voorafgaandelijk onderzoek van de ganse problematiek die voor hen reëel en levend is (gezin, school, werk, vrije tijd), liefst ook samenwerking bij de opbouw van het stuk en de nodige veranderingen achteraf.

Kunst wordt op dit ogenblik kritiek : ze doorbreekt de versluiering waarmee het kapitalisme zich gaarne omhult. Dit in tegenstelling tot zeer veel kunstuitingen die veeleer verdoezelend en mistifiërend werken, en aldus een systeembestendiging inhouden. Indien echter uitgegaan wordt van een goed herkenbare situatie van onderdrukten en langs bewustmaking en ontsluiting om tot aktiviteit kan aangezet worden, mondt deze vorm van kritiek uit in een socialistisch perspectief.

Niet alle groepen vermijden hierbij het gevaar - zeker in een beginfase - direkt van dit perspectief te willen uitgaan : ze zijn zelf, o.m. soms na theoretische scholing, tot bepaalde maatschappelijke inzichten gekomen en willen die ook overhaast en overtuigd aan hun publiek opdringen. Het is belangrijk dat het getoonde zo KONKREET mogelijk zou blijven en zou aansluiten bij aktualiteit en beleavingswereld van de toeschouwers (dit sluit vanzelfsprekend geen historische gegevens uit : het herkenningsmoment is van tel.)

Een toneelstuk over arbeidsongevallen kan duidelijker inzicht verschaffen in onze maatschappij dan een soort toneelbewerking van "Das Kapital". Proloogmedewerker Keesmaat drukt dit uit als volgt : "Als je in elk stuk het totale maatschappelijk beeld wilt uitleggen, dan gaat alles erg op elkaar lijken... Nu nemen we één ding en gaan dat goed uitwerken, en daar betrekken we nu ook de subjektieve elementen in. Vroeger lag je ervan wakker : ik heb alles niet gezegd, er is van alles onbesproken gebleven. Nu denk je dan : dan bespreekt een ander dat wel. Wij hoeven niet in ons eentje het leed van de wereld op onze schouders te torsen".

Dergelijk vertrekpunt schept de kans om van zeer verschillende tema's uit te gaan (zie hierover ook 3.1.), waarbij nog verschillende mogelijkheden openblijven : de werkelijkheid schetsen en een aantal vragen openlaten zodat het publiek kan of moet nadenken (op verschillende niveaus trouwens : probleem stellen, analyseren van de oorzaken, zoeken naar oplossingen); ofwel een voorbeeld of voorbeelden van oplossing voorhouden, of ten minste hoop op verwezenlijking van maatschappijverandering in socialistische zin uitdrukken (het realisme-debat en de discussies over de positieve held komen hier dus meer opduiken). Van evengroot belang is het onderzoek naar het hoe en waarom een evolutie verkeerd gelopen is (Arena-productie van "De boerderij der dieren").

4. ESTETISCHE WAARDERING.


Brecht heeft steeds beklemtoond, dat toneel met politieke bedoelingen ook goed toneel moest zijn. Heel wat voorstellingen ontgoochelen omdat het toneel ondergeschikt gemaakt wordt aan de politieke les, of omdat de tekortkomingen van de tekst of acteurs al te zeer het genoeg doen dat het publiek eraan zou kunnen beleven, in de weg staan (al bekritiseert Brecht het alleen maar rekreatief, "kulinair" karakter van het burgerlijk teater, toch komen enkele konstanten steeds weer bij zijn eigen eisen terug : "Unterhaltung", "Vergnügung", "Spas").

Naast de behoefte aan efficiëntie, schijnen dus ook nog esthetische normen nodig te zijn om teater te beoordelen; vooral waar het om vormgeving gaat, zullen deze steeds weer ter sprake komen (het is zeker niet de bedoeling hier vorm en inhoud afzonderlijk te willen bespreken; vormaspecten moeten trouwens steeds gezien worden in functie van inhoud en bedoeling; meer hierover in de tekst van Herwig De Weerd). Een zeer belangrijk probleem kan hier jammer genoeg alleen maar gesteld worden : welke esthetische normen dan nog gelden (naast nut en efficiëntie) en in welke mate deze al dan niet uit de burgerlijke kunst van vroegere periodes afkomstig zijn. Zelfs indien men ervan overtuigd is dat de smaak van het publiek grondig geperverteerd is (al zou moeten uitgemaakt worden van welk criterium uit dit oordeel geveld wordt), vooral met commerciële bedoelingen, dan nog dient met die smaak rekening gehouden te worden, indien men niet elke voeling wil verliezen met ditzelfde publiek dat men toch in zo groot mogelijk aantal wil bereiken (groepen als Vuile Mong en Bots bv. gaan konsekwent van deze smaak uit om een andere inhoud te brengen, anderen distanciëren er zich scherper van). Erstelt zich hier een probleem van tactiek allicht : hoever gaat men in toegevingen aan een smaak die men niet deelt, en hoever kan men gaan in vernieuwing, vermits nieuwe inhouden ook nieuwe vormen zullen scheppen.

Vermits het burgerlijk toneel er vaak op uit was, door psychologische uitrafeling en emotionele inleving zowat alles begrijpelijk en aanvaardbaar te maken, ook het meest onredelijke qua maatschappelijke toestanden en relaties, keert het politiek teater zich vaak resoluut tegen alle psychologische motivering. Bedoeling is immers niet meer zich gefascineerd in elk personage te kunnen inleven, maar klaar te zien in sociale verhoudingen en te oordelen. Toch is de mening dat de personages als types voor hun klassepositie moeten staan, soms gevaarlijk gebleken indien dit tot overdreven schematisering leidde. Het is niet eenvoudig een middenweg te vinden tussen realistische personages en karikaturen en clichés te vermijden, zeker in een stuk dat exemplarisch wil werken, d.w.z. binnen een beperkte tijdsduur, eigen aan het medium toneel, één voorbeeld wil

TONEELGROEP
SATER
 SPEELT

OPKOMST EN NEERGAANG

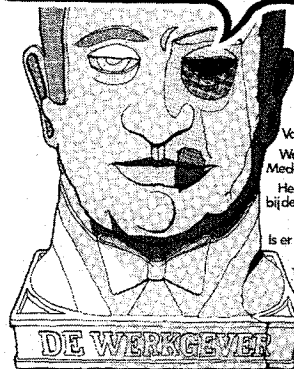


VAN EEN HOLLANDS FAMILIEBEDRIJF

Toneelgroep SATER speelt:

Ja Baas Nee Baas.

een Vrolijk Stuk
over Vakbond, Medezeggenschap
en Ondernemingsraad.



Doet de
 Vakbond wel genoeg voor u?
 Wat betekent
 Medezeggenschap in uw bedrijf?
 Heeft u baat
 bij de Ondernemingsraad?

Is er eigenlijk wel iets veranderd?

Toneelgroep SATER zoekt
een antwoord op deze vragen.

Komt u ook?



tonen dat een groter geheel vertegenwoordigt. De nodige eenvoud mag niet tot simplifikatie leiden.

Over vormgeving worden dus best geen te algemene principes opgesteld, tenzij dat het voordelen biedt als de stukken niet (of niet al te) schouwburg-gebonden zijn, en dat de middelen steeds in dienst moeten gezien worden van het doel. Deze kunnen dan zeer uiteenlopend en gevarieerd zijn; Werk in Uitvoering bv. gebruikt goocheltruks, klowns en popmuziek, wat door speler Peters als volgt gemotiveerd wordt: "Popmuziek is eigentijdse muziek, die weliswaar overgenomen wordt door de kommercie, maar de kommercie heeft die muziek niet gemaakt. Die muziek is voortgekomen uit kleine groepjes jongeren die zich tegen de bestaande kultuur afzetten, en dat zit er nog steeds in".

Aansluitend bij hun kritiek op het burgerlijk teater kiezen alle groeperingen voor een kollektieve werking bij het opstellen van een repertorium. Al dan niet uitgaande van een bestaande tekst, wordt in een workshop-situatie, waarin elke hiërarchie tussen eventuele auteur, regisseur, acteurs, technici, musici,... opgeheven is, aan een projekt gewerkt (parallelisme met wat projektonderwijs beoogt, is hier duidelijk). Proloog bv. rekent met een voorbereidingsfase (basisidee en informatie uit literatuur en uit enquêtes, en kontakten met de groepering voor wie de voorstelling gepland wordt), een opbouwfase (tekst, geluid, licht, dekors, kostuums) en een toetsfase. Geen enkele produktie kan ooit als volledig af beschouwd worden: de diskussies vooraf en achteraf, en de situatie waarin moet gespeeld worden, geven steeds aanleiding tot wijzigingen en aanpassingen. Op deze wijze wordt trouwens aangesloten bij een traditie van het toneel als genre (konkrete betrokkenheid) die grotendeels verloren gegaan was in het burgerlijk teater met zijn strenge scheiding acteurs-publiek, zoals die zich o.m. in de bouw van schouwburgzalen gekonkretiseerd heeft.

5. PUBLIEK.

De vraag, welk publiek met dit strijdteater bereikt wordt, staat centraal in de ganse problematiek van het politiek toneel, ook al is ze niet gemakkelijk te beantwoorden (er ligt werk klaar voor sociologisch onderzoek). Zowel de kritiek op het burgerlijk teater, dat zich slechts tot een zeer kleine élite richt - het 5 % publiek - als het ideologisch standpunt - keuze voor de verdrukten, de arbeiders, het proletariaat - leiden tot de noodzaak veel ruimere groepen te bereiken dan tot nog toe het geval was (lagere middenklasse, arbeiders, scholieren, werkende

jongeren...); o.a. diegenen die nu als kultuur alleen met de televisie gekonfronteerd worden. Hier stelt zich de moeilijkheid, dat echter de arbeiders - hoewel vaak aangetast door sommige en zeker niet de positiefste aspecten van de burgerlijke cultuur - traditioneel en ongeveer altijd terecht wantrouwig en vol complexen staan tegenover diezelfde burgerlijke cultuuruitingen, en vooral tegenover de plaatsen, de "heilige Hallen", waar die te beleven valt : musea, schouwburgen, concertzalen, bibliotheken..., die trouwens vaak ontworpen zijn om publiek en "kunstwerk" zoveel mogelijk te scheiden en aldus een diepe, eerbiedige kloof te scheppen (alleen de bioskoopzalen schijnen aan dit drempelvreesverwekkend effect te ontsnappen). Nu blijft strijdteater ondanks alle goede bedoelingen "toneel", en gebeuren de voorstellingen nog vaak in de traditionele cultuur-burchten, zodanig dat op een aantal gelukkige uitzonderingen na (nederlands vormingsteater, "Mistero Buffo") vaak eens te meer dezelfde "5 %" bereikt worden.

Indien de strijdgroeperingen zich niet bij dit failliet van hun bedoelingen willen neerleggen zullen ze naar wegen moeten zoeken om hiervoor een oplossing te vinden. Deze ligt zeker niet in overdreven simplificaties op scene (sommige vertoningen weerstaan niet aan deze verleiding en vervallen daardoor soms in een verderfelijke patronagestijl) : deze houden een neerkijken in op het publiek dat zij beogen en dat zij geen diensten bewijzen door het voor naïef en dom te houden; hierbij wordt trouwens voorbijgegaan aan het feit dat zij aldus niets veranderen aan de basisproblematiek waardoor de arbeiders eenvoudigweg niet komen en de zalen vol intellectuelen "van goede wil" zitten (die dan denken dat zij nu eens absoluut hun kritische zin moeten thuislaten : "'t is immers een spektakel voor de arbeiders!"). Of de discussies achteraf hier veel aan verhelpen, is eveneens twijfelachtig (ze kunnen wel belang hebben voor het omwerken van het stuk en voor de politieke implicaties, maar worden misschien best niet onmiddellijk na de voorstelling gehouden, zodat er kans gegeven wordt om het geziene te laten bezinken).

Vermits passief afwachten van het gewenste publiek niets oplevert (daarvoor zitten de media, die voor reclame kunnen zorgen, ook te zeer vast in de elitetredmolen), trachten de meeste groeperingen zelf diegenen op te zoeken die ze willen bereiken. Hiervoor worden contacten gelegd met vakbonden, politieke partijen, allerlei aktiegroepen - in Nederland gaat dit wat vlotter wegens verregaander institutionalisering van het vormingswerk.

De situatie in de jaren '30 lag wel enigszins gemakkelijker, vermits de teaterexperimenten toen vaak ontstonden in het kader van de grote arbeidersbewegingen (er kan zelfs nog verder teruggegaan worden in de tijd - één voorbeeld uit vele:

de stichtingsperiode van de Gentse Multatulikring 1874-1884, of zijn opvoering van "De helden van de arbeid" in 1894). Nog steeds bestaan in heel wat regionale afdelingen van partijen en bewegingen - niet altijd vrij te pleiten van een zeker "mandarinaat" - kernen die zich met cultuur in het algemeen, vaak met toneel in het bijzonder bezighouden. Vaak is echter het strijdend karakter, conditio sine qua non binnen een kapitalistische maatschappij, helemaal of gedeeltelijk verloren gegaan, vaak is ook de aanpassing aan burgerlijke normen (qua vorm vooral, maar bijna evenzeer qua inhoud) zo ver gegaan en zo diep ingeankerd, dat ze de indruk wekken dat tientallen jaren sociale beweging en kulturele vernieuwing aan hen voorbij gegaan zijn zonder enig spoor na te laten. Het ware nochtans aangewezen ook de band met al deze organisaties terug op te nemen, opdat de roep van het strijdtoneel er geen in de woestijn zou blijven.

6. POLITIEKE IMPLIKATIES.

Gezien de ideologie die zij voorstaan en de krachten waartegen zij ten strijde trekken, dient niet herhaald te worden dat de groeperingen rondom het politiek teater zich in de klassenstrijd - botsing van belangen en waarden - links opstellen. Zelf beschrijven ze zich meestal als "heteroëen links", wat meestal aan de realiteit beantwoordt. Toch blijven ze meestal marginaal (als groepering en ook bij eventueel aanleunen bij politieke formaties) ten overstaan van de georganiseerde arbeidersbeweging - ook indien ze er soms lippendienst aan bewijzen. Dit kan verklaard worden vanuit hun ontstaan (zie 2.) en vanuit hun samenstelling : op enkele uitzonderingen na (Barst, dopperstoneel) rekruteren ze uit overwegend intellectueel milieu, soms aangevuld met de "nieuwe arbeiders" uit de jaren '70, die immers gekarakteriseerd zijn door inflatie en (jeugd)werkloosheid.

Groot gevaar is dan ook dat ze een wat geïsoleerd verschijnsel blijven, zonder enige infrastructuur en zonder vaste banden met breder verenigingsleven (de gemeente of wijk, de partij of vakbond). In Nederland zijn deze banden, zoals reeds opgemerkt in 5, wat hechter, dit zowel tengevolge van een traditie van verenigingsleven als tengevolge van de subsidiëringspolitiek. Nu is over subsidie reeds heel wat te doen geweest (het teaterdekreet maakt dezelfde problematiek aktueel in België). Terecht wordt gewezen op de gevaren van inkapseling, zodat duidelijk moet gesteld worden dat subsidiëring in geen geval tot censuur, chantage en afzwakking mag leiden (de perikelen rondom vooral Proloog, GLTwee en Werk in Uitvoering tonen overduidelijk het gevaar van een gebruik als repressiemiddel aan). Het komt er dus op aan, zeer precieze waarborgen in te

bouwen in elke subsidieregeling (geen inmenging in het inhoudelijke).

Sommigen halen het argument aan, dat een maatschappij moeilijk geld kan spenderen voor een vorm van cultuur die haar eigen bestaan niet alleen fundamenteel bekritiseert, maar haar inrichting zelfs wenst te bedreigen (al geldt hier de opmerking van Vuile Mong, dat cultuur geen maatschappij verandert). Daar kan echter tegen gesteld worden, dat subsidiëring gebeurt vanuit de door iedereen gestorte gelden (het aandeel van de arbeider zal hierin wel overwegend zijn), zodat de tans gesubsidieerde schouwburgen met hun 5 %-publiek, zeker met een onevenredig grote som gaan lopen, en zodat de strijdgezelschappen zeker recht hebben op een deel van de koek.

Het komitee "Handen af van Proloog" formuleerde deze stelling als volgt : "De subsidie-kas wordt gevuld door belastingsgeld en die voor een groot deel worden opgebracht door de arbeid en inspanningen van de werkende bevolking. Het kleine deel dat daarvan aan cultuur wordt besteed, moeten diensten staan van hen die ervoor betalen. In de werkelijkheid echter komt dit vooral ten goede aan een kleine elitaire minderheid, die daardoor een elite-cultuur in stand houdt. De kultuuruitingen daarentegen, waarin ons maatschappelijk systeem ter discussie staat en die verhelderend werken voor het maatschappelijk bewustzijn van de groepen die het dichtst bij de produktiesfeer staan, worden sterk onder-gesubsidiëerd". (De Groene Amsterdammer, 7.8.1974).

Het kon niet anders dan dat groepen die ideologisch dicht bij elkaar staan en dezelfde doeleinden nastreven, de mogelijkheid van samenbundeling zouden overwegen, zeker als ze zich in een bedreigde situatie voelen, b.v. op het stuk van subsidiëring en voortbestaan. Mede onder invloed van de moeilijkheden in verband met de bedreigde groep Proloog werd op 31 augustus 1974 het KULTUREEL FRONT opgericht, als "kulturele organisatie met een anti-kapitalistisch standpunt : een kulturele organisatie die de cultuur ziet als middel en niet als doel in zichzelf." Naast de koördinatie van de optredens van de aangesloten groepen, ligt in de plannen van het Front ook de organisatie van bijeenkomsten met het oog op bestudering van bepaalde thema's (b.v. het weekend van 15.11.1975 over de functie van de strijdkultuur in de klassenstrijd), ter verdediging van bedreigde groepen ("Proloog moet blijven" op 30.11.1974 te Utrecht) of gewoon als kollektieve manifestatie (b.v. 31.1.1976 te Utrecht). Doorheen dit Kultureel Front en zijn tijdschrift, en naar aanleiding van de manifestaties, bleek duidelijk dat politiek teater verweven is met andere strijdbare vernieuwingen van kunst en cultuur (kritische filmers, muziek- en koorgezelschappen, werkgroepen voor beeldende kunsten, jongerencentra, onderwijsgroepen) en zowat overal ter wereld bestaat (Troupe Z, Théâtre du Soleil, Teatro Adoque, Theatre Group 7/84, Teatro Popular Chileno, El Teatro Campesi-

no, Die Rote Rübe, Dortmunder Lehrlingstheater).

Indien de groeperingen waar willen maken wat zij als ideaal propageren, kunnen zij niet anders dan naar binnen en naar buiten aan enkele voorwaarden voldoen. Naar binnen toe is zelfbeheer van de groep, met inachtneming van gelijkwaardigheid van alle betrokkenen, een absolute voorwaarde. Algemeen gezien wordt hieraan wel voldaan (b.v. in de regeling der wedden). Naar buiten toe mag het contact met de arbeidersbeweging niet verloren gaan, zoniet vervalt men in een steriel gauchisme, of gaat men op paternalistische wijze aan de arbeiders de les lezen hoe zij moeten denken en de revolutie voorbereiden. Het is duidelijk dat dit punt voor de meeste groepen nogal problematisch blijft. Steeds weer duikt de vraag op die van Maanen tijdens het weekend van 15.11.1975 stelde: "Hoe verbind ik mijn werk met de aktuele strijd van de arbeidersklasse, hoe kan ik met mijn werk als middel het kulturele doel dienen, zodat het een steeds sterker wapen wordt, kortweg, hoe verbindt de anti-kapitalistische kultuur zich met de klassenstrijd, om zo tot strijdekultuur te worden?"

Grosso modo zijn er twee tendensen vast te stellen in de antwoorden op deze vraag: in elk geval wordt gepleit voor een betere kennis en beleving van de aktuele problematiek van het beoogde publiek (wat dus een ernstige voorbereiding veronderstelt - bij het Têâtre du Soleil b.v. een paar jaar - en hoofdzakelijk zijn neerslag krijgt in de inhoud van de stukken); anderen willen hieraan ook organisatorische banden met partijen, vakbonden, aktiegroepen, buurtkomitees ... verbinden. Het werken rondom zeer konkrete projekten, waarvoor in 3. gepleit wordt, opent zeker kansen voor inhoudelijk kontakt. De vraag naar verdergaande banden moet allicht open blijven, vermits elke groep hierop zal moeten antwoorden naargelang de gekozen strategie, de algemene kontekst van de politieke toestand en de eigen situatie.

7. ENKELE HIPOTEZEN ALS BESLUIT.

Er werd in de voorafgaande beschouwingen een poging gedaan om het verschijnsel "politiek teater" te situeren, te verklaren, te beschrijven en te evalueren. Het gaat ongetwijfeld om een belangrijk - zij het nog steeds wat marginaal - kultureel fenomeen, ook als de realisaties niet altijd zeer entoesiast stemmen en als een reeks vragen nog open blijven, zoals uit het vorige zal gebleken zijn (vooral over het "hoe" heerst nog grote onbeslistheid en onduidelijkheid). Een stuk ontgoocheling ligt wel aan degenen die van kulturele manifestaties al te veel verwachten. Uiteindelijk gaat het hier slechts om één

faktor uit de subjektieve sfeer (bewustmaking) die - hoe goed ook gemaakt soms - slechts enig resultaat kan opleveren indien verschillende factoren samenwerken en indien ook de oobjectieve factoren de nodige voedingsbodem leveren. Politiek toneel biedt een interessant vertrekpunt om na te denken over de verbanden tussen bovenbouw en onderbouw in de maatschappij. Ondertussen blijft de eis bestaan, dat dit teater ook "goed" moet zijn en dat de makers erachter moeten staan.

De kritiek die tegen bepaalde aspecten werd uitgebracht, moet steeds gezien worden vanuit de overtuiging dat dit teater belangrijker is dan wat in 99 % van de gevallen op de planken van officiële en amateursgezelschappen gebracht wordt. Juist daarom moeten strenge eisen van degelijkheid gesteld worden : een mislukking in het burgerlijk teater breekt geen potten, het politiek teater kan zich geen mislukkingen permitteren. In "Kultureel Front 7", pleit Hancké ervoor alle kritiek au sérieux te nemen, die vertrekt vanuit een solidariteit met de strijd van de onderdrukten; hij wijst vooral op de roep om kwaliteit, om goede uitbeelding, om politieke inhoudelijkheid ten overstaan van kreten ("strijdkultuur is te kreterig") en beaamt de "kritische strijd tegen clichématigheid, tegen oppervlakkige veralgemening, tegen onnauwkeurige uitvoering, voor subtiele analyse, voor het leggen van verbanden tussen dagelijkse ervaringen van de arbeidersklasse en het algemeen kapitalistisch kader". Het gebrek aan contact met degenen voor wie men opkomt en voor wie men beweert te spelen, verklaart heel wat onvolkomenheden en zwakheden.

Toch mag de kritiek zich ook wel even in de richting van de arbeidersbeweging zelf keren. Men zou soms de neiging hebben om van "kultuurblindheid" van links te spreken, als men vaststelt dat - op enkele schaarse uitzonderingen na - noch de grote organisaties, noch de kleinere groepen een eigen cultuurpolitiek hebben die in staat is een alternatief en een verweer te bieden tegen de wel bestaande rechtse stromingen op dit vlak en tegen de veralgemeende konsumptiekultuur, die zeker de bewustwording en strijdbaarheid niet in de hand werkt. Dit verklaart dat elke discussie over politiek teater uiteindelijk ook een discussie is over het socialisme : omschrijving van de arbeidersklasse en haar noden, betekenis van de klassenstrijd, verband tussen onderbouw en bovenbouw, ontmoediging en uitzichtloosheid of hoop en revolutionair perspectief.

Bob CARLIER
oktober 1976.

