

De vrijheid van de toeschouwer

Zeven jaar na het wegvallen van het ijzeren gordijn
manifesteren zich nieuwe bewegingen in

het theaterleven in Moskou

De verhouding tot de toeschouwer wordt herzien,
een andere dramaturgie baant zich een weg.

Natalia Jakoubova, redactrice bij The Moscow Observer,

volgt de sporen van de hoofdstedelijke avant-garde

en traceert eigenzinnige figuren als

Vasiljev, Zjenovatsj, Klim

en Joechanov.

Het innovatieve theater kan onmogelijk los gezien worden van de gevestigde scène in Moskou. Hier zijn nog stukken te zien van Anatoli Efros, Joeri Ljoebimov of Mark Zacharov, kunstenaars die tien, twintig of zelfs dertig jaar geleden naam verwierven. Het systeem van het repertoiretheater houdt ze op de theateraffiche van een stad, die elf miljoen permanente bewoners en ongeveer twee miljoen dagelijkse bezoekers telt. Vanuit historisch oogpunt zou het zonde zijn deze werken aan te passen, want aan de hand ervan kan men de voornaamste kenmerken van de 'gouden eeuw' van ons theater reconstrueren. De opvoeringen geven een accuraat beeld van de mentaliteit van de toenmalige intelligentsia. Haar theater is dat van de regisseur die bekwaam en op overtuigende wijze nieuwe accenten weet te leggen in de dramatische tekst. De verwezenlijkingen van die periode worden tot vandaag nog bijgeschaafd door de overgangsgeneratie van onder meer Valerij Fokin, Genrieta Janovska, Kama Ginkas, Joeri Erjomin. Al deze regisseurs hebben hetzelfde doel voor ogen. Ze streven geen totaalbeeld van de werkelijkheid na maar concentreren zich op een welbepaald aspect, dat ze de toeschouwer grondig in een esthetische verpakking gewikkeld aanbieden. Opmerkelijk in dit verband zijn de laatste successen van Fokin (*Een hotelkamer in de stad NN* en *De Karamazovs en de hel*) en Ginkas (*Katerina Ivanovna* – op basis van *Schuld en boete*).

Alle voorstellingen kwamen tot stand op basis van proza – het recht om proza te bewerken is één van de verwezenlijkingen van de jaren '70 en '80 –, maar hun helden worden uit de romanstructuur gelicht. De toeschouwers

van *Een Hotelkamer...* worden bijvoorbeeld samen met de hoofdfiguur uit Gogols *Dode zielen* in een kamertje gepropt. Daar worden ze getuige van de eenzaamheid van het hoofdpersonage, van zijn onpersoonlijke bestaan enerzijds en zijn door nachtmerries geplaagde slaap, waarin het collectieve onbewuste van het volk tot uiting komt, anderzijds. Al even fantastisch is het gezichtspunt dat de toeschouwer wordt aangeboden in de vervormde encenering van *De gebroeders Karamazov*. De roman van Dostojevski wordt herleid tot een moreel proces: één voor één worden de leden van de familie Karamazov door de toeschouwer naar hun daden beoordeeld. Door een personage op deze wijze uit de gekende verhaallijn te rukken wil de regisseur het bewustzijn van de toeschouwer prikkelen. In de praktijk echter sorteert dit eerder een tegenovergesteld effect voor het publiek, dat een passieve waarnemer van reeds voltrokken en geordende gebeurtenissen wordt. Zo is het ook interessant om zien hoe Ginkas in *Katerina Ivanovna* een uiterlijke vorm imiteert. De toeschouwer wordt door Katerina, een tweederangspersonage uit *Schuld en boete*, uitgenodigd op de maaltijd na de begrafenis van haar man. De structuur van dit stuk veronderstelt geen enkel contact met de toeschouwer, maar lijkt eerder ontworpen om de onmogelijkheid van dit contact te benadrukken. Wanneer de actrice een man uit

het publiek haalt om de rol van Raskolnikov te vertolken, levert dit hem geen existentiële ervaring op maar slechts een vermakelijk voorval.

Theater van de verbondenheid

De ontwikkeling van het hedendaagse theater wortelt in het tijdperk van het totalitaire denken. Niet dat het officiële standpunt in het theater vertolkt werd. Neen, hoewel vandaag ook blijkt dat het theater vaak van dezelfde middelen gebruik maakte, verwierf het integendeel naam vanwege zijn verzet tegen het totalitarisme. Het juk van de censuur verplichtte de regisseurs een podiumtaal te ontwikkelen die duidelijk hun positie weergaf, zelfs als de schrijver van het stuk er een tegenovergestelde of meerduidige visie op nahield. Het theater drong de toeschouwer in zekere zin een bepaalde visie op, ware het niet dat het tegelijk rekende op een onvoorwaardelijke band met het publiek. Deze band kwam voort uit het gezamenlijke verzet tegen de macht. Dit was bovendien niet alleen het geval in het politieke theater, aangezien het verzet zich niet alleen tegen het geldende regime richtte maar ook betrekking had op fundamentele tegenstellingen als die tussen vrijheid en onvrijheid, dood en leven, individualiteit en onpersoonlijkheid.

Het totalitaire denken – natuurlijk een relatief begrip – blijft voortleven in de wens van hedendaagse theatervormen om het bewustzijn van de toeschouwer maximaal te programmeren, op voorhand zijn standpunt in te schatten en zijn fantasie te controleren. Ook de wens om het theater te commercialiseren speelt hier vanzelfsprekend een rol, nu het zijn publiek niet langer kan riskeren. De realisatie

van één of andere wereldbeschouwing en het verzet tegen wat zich afspeelt 'achter de muren' is tegenwoordig evenwel niet langer aan de orde. Die taak stelt het hedendaags theater zich haast niet meer. Kenmerkend in dit licht is de evolutie van het kamertoneel. Vroeger werd dit enkel gezien als een alternatief voor het officiële theater. Het maakte ofwel deel uit van het amateurtoneel ofwel hoorde het thuis in het circuit van de zogenaamde 'kleine podia'. Die verschaften onderdak aan de meest gewaagde stukken waarvan de vertoning op de grote podia niet mogelijk zou zijn geweest – en dit niet enkel om esthetische redenen. Het kamertoneel was een extreem voorbeeld

van wat wij 'het theater van de verbondenheid' noemden. De toeschouwers, die terechtkwamen in 'de kelders' van het alternatieve theater of op de 'kleine podia', ondervonden een sterk gevoel van samenhang. In beide gevallen vroeg het al een zekere inspanning om aanwezig te zijn, men moest er al bij horen.

Vandaag is het kamertoneel in de meeste gevallen evengoed een officieel cultuurverschijnsel. Het theaterbezoek verloor zijn existentiële betekenis en werd één van de vele exclusieve vormen van vermaak. Nu worden stukken enkel om esthetische redenen in niet-traditionele ruimten vertoond, als een culturele mode, een manier om de aandacht van de

toeschouwer te trekken en hem op een kunstmatige wijze zijn verloren gevoel van verbondenheid terug te geven. Dit alles vereist natuurlijk groot vakmanschap, maar aan vakmensen is er in Moskou geen gebrek. Bij de besten moet zeker Pjotr Fomenko geteld worden. Uitgerekend op de kleine podia heeft hij twee van de meest geslaagde producties van de laatste jaren geregisseerd, te weten *Schuldig zonder schuld* van Ostrovski en *Le cocu magnifique* van Crommelynck.

Objectiviteit

In tegenstelling tot al het vorige betekenen de nieuwe, aan de gang zijnde ontwikkelingen

Oompjes droom. De lezing van het stuk - Anatoli Vasiljev, Theater van de dramaschool, 1995 / Olga Tsjoematsjenko



een wezenlijk keerpunt in het denken over theater. Samengevat streven deze ontwikkelingen een grote objectiviteit na bij de presentatie van een tekst. Die wordt gezien als een op zichzelf staande realiteit die men slechts de mogelijkheid moet geven zich te ontplooien. Typerend is in dit verband de evolutie in het werk van regisseur Sergei Zjenovatsj. Deze leerling van Fomenko debuteerde in de tweede helft van de jaren tachtig en werd dadelijk uitgeroepen tot de meestbelovende regisseur van een nieuwe generatie. Zjenovatsj begon met stilistische studies in het studietheater De Mens. De bewegingen van de helden uit Corneilles *L'illusion comique* leken een onzichtbaar abstract patroon te weven en hun woorden spraken zij zo vervreemdend uit, dat de betekenis ervan haast verloren ging. De structuur van *Panotsjka* naar Gogol straalde dan weer de slordige, geïmproviseerde atmosfeer van het kamertoneel uit. Onlangs nog, maar dan in het theater op de Malaja Bronaja, waagde Zjenovatsj zich aan een virtuoze stijl-oefening. Hier vermengde hij A.N. Ostrovski's zedenschets *Poetsjina* met bedrijven uit het melodrama van Ducanges *Trente ans ou la vie d'un joueur*. Het hoogtepunt van zijn kunnen bereikte Zjenovatsj in *Vladimir van de derde stand*. Dit eerste, onvoltooide stuk van Gogol werd door Zjenovatsj en zijn leerlingen als het ware gereconstrueerd. Met succes: het feit dat de 'reconstructie' in duigen viel, omdat de personages geen van hun verhaallijnen konden afmaken, werd volledig ingepast in Gogols 'esthetiek van het onmogelijke'. Deze voorbeelden tonen aan hoe belangrijk het is voor de regisseur om op een actieve manier een eigen dramaturgische taal te ontwikkelen. Hierdoor verschilt hij grondig van diegenen die teksten gebruiken die al voor toneel zijn bewerkt.

Nu is het ook wel zo dat Zjenovatsj in zijn laatste stukken, *The sound and the fury* naar Faulkner en een trilogie naar *De idioot* van Dostojevski, een bewust passieve, onderdanige positie inneemt ten opzichte van de tekst. Hij weigert het proza op enige manier te bewerken voor de scène (of beter: hij creëert de illusie dat de roman zo op de scène verschijnt als hij is geschreven). Waar haast alle interpretaties van proza een voorkennis van de tekst veronderstellen, gaat Zjenovatsj tegenwoordig uit van de positie van de naïeve kijker. Dit is de toeschouwer die voor het eerst kennis maakt met de roman, die hoofd- nog niet van bijzaak kan onderscheiden en die doorgaans ook niet weet hoe de roman eindigt. Hem rest niets anders dan zijn weg te vinden in de verhaalruimte, alleen, zonder opdringerige aanwijzingen. Zo blijft de als een reeks gedachtenstromen

van verschillende personages opgevatte romanstructuur van *The Sound and the fury* volledig behouden, hoe strijdig dit ook is met de principes van het theater. Het stuk naar *De idioot* duurt drie avonden. Geen van de personages wordt overgeslagen. Zjenovatsj kiest er zelfs voor de 'stream of consciousness' tot leven te wekken door de helden uit de talrijke verhalen van de personages in levende lijve op scène te brengen. De regisseur vreest als het ware dat de personages elkaar al te snel zullen veroordelen: ieder van hen moet het publiek in eigen naam aanspreken.

De zichtbare resultaten van deze grote ommekeer in het oeuvre van Zjenovatsj worden vandaag alleszins nog betwist. In *De idioot* verwordt de grote vrijheid die de toeschouwer gegund wordt door hem te confronteren met niet becommentarieerd materiaal hoe dan ook tot een routine die het stuk verwarrend maakt. Zjenovatsj wenst geen rekening te houden met de traditonale dramaturgische taal, maar hij biedt ook geen alternatieven. De acteurs zitten bijgevolg met enorme brokken tekst, die ze niet de baas kunnen.

Rituelen

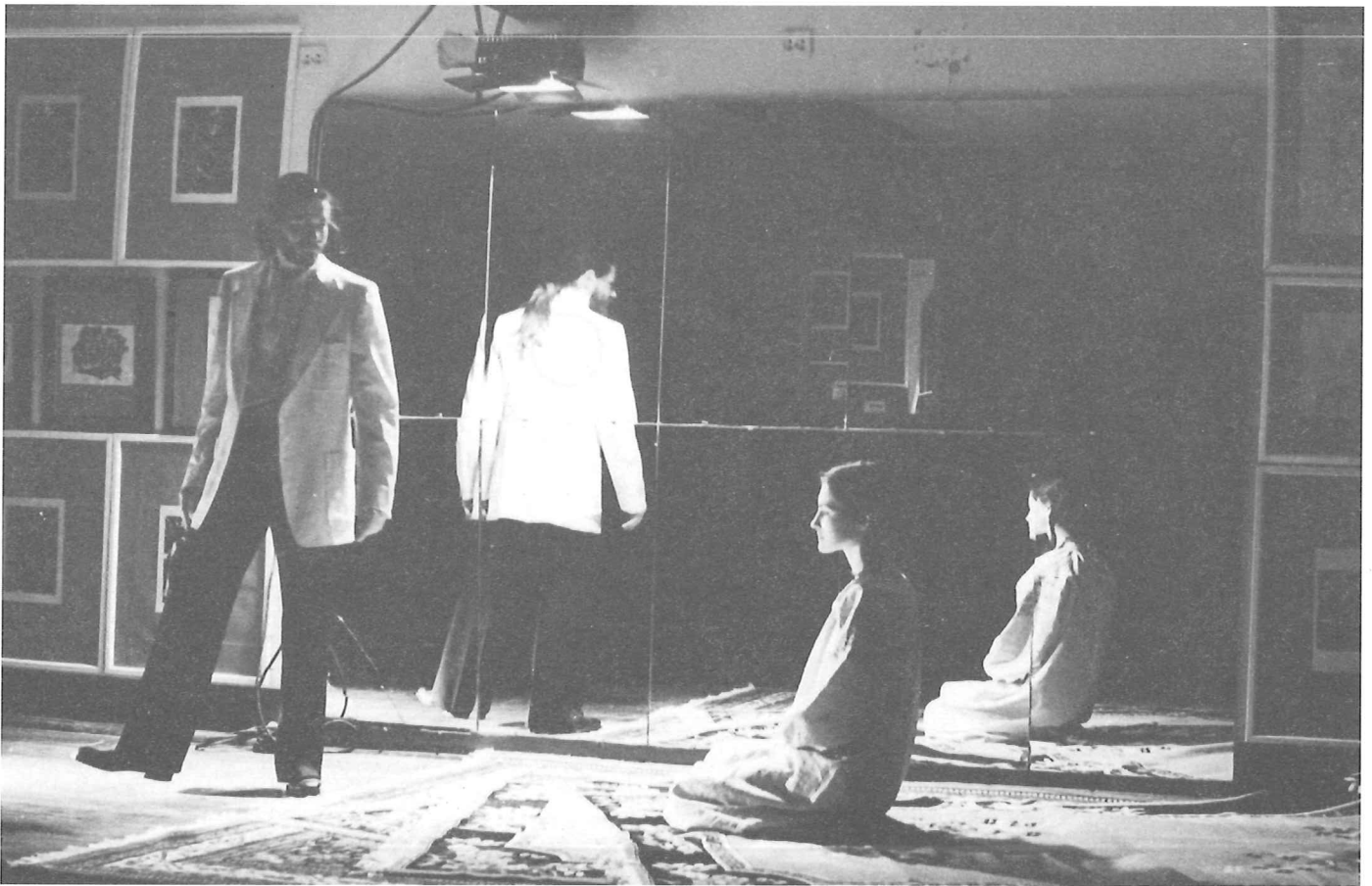
Het probleem van de nieuwe dramatiek is verder uitgewerkt bij Anatoli Vasiljev en diens leerlingen, de regisseurs Klim (Vladimir Klimenko) en Boris Joechanov. Vasiljev, die in de jaren '70 en '80 faam verwierf met stukken waarin hij het systeem van Stanislavski herinterpreteerde, beschikt sinds 1987 over een eigen theater, Het Theater van de Dramaschool. Het is eerder een laboratorium, waar de aard van het theater wordt onderzocht, dan een theater in de gewone betekenis van het woord. Het eerste – en voor vele jaren laatste – stuk waarmee De School uitpakte, was het bekende *Zes personages op zoek naar een auteur* van Pirandello. Daarna volgde een lange sabbatperiode, wat bij de meeste voormalige bewonderaars van Vasiljev eerder scepsis opwekte. Vasiljev zette zich aan een hoop teksten (de *Dialogen* van Plato, *Fiorenza* en *Joseph en zijn broeders* van Mann, fragmenten van Dostojevski, een essay van Wilde, *La Tour de Nesle* van Dumas), maar kwam nooit verder dan het stadium van de werktekst. In de onwil of de onkunde om iets af te werken, begon men de neurose te zien van een kunstenaar bezeten door de perfectie. Nu noemt Vasiljev deze periode de tijd van de 'vernietigde of geïmproviseerde structuur' en beschouwt hij deze als beëindigd. Met de vertoning van een aantal belangrijke nieuwe stukken (*Acht dialogen uit de komedie Amphytrion* naar Molière (1994) en *Oompjes droom – De lezing van het stuk* naar Dostojevski (1985)) en de publikatie van

enkele theoretische verhandelingen lijkt voor Vasiljev de tijd aangebroken om een balans op te maken.

Zijn theatermodel noemt Vasiljev tegenwoordig het 'theater zonder mensen'. Dit betekent niet dat de toeschouwer niet kan of moet aanwezig zijn bij de voorstelling. Vasiljev bedoelt enkel dat de principes van het acteren absoluut objectief moeten zijn, zonder dat er rekening gehouden wordt met de perceptie van het publiek. Aldus moet dit theater onafhankelijk blijven van de blik van de toeschouwer. Het spel vertrekt bijgevolg vanuit het centrum, niet vanuit de zaal. Bovendien is dit spel van een bijzondere aard. In zijn inleiding op *Amphytrion* schreef Vasiljev: 'Op onze Russische bodem hebben we misschien als eerste afstand gedaan van de praktijk van het psychologische realisme, we hebben het systeem van Stanislavski niet veranderd, maar wel het onderzoeksobject. Ons interesseert niet de mens, maar wel wat er achter hem schuilt, niet het lichaam en zelfs niet de ziel, maar de geest. Het verhaal is niet wat belichaamd wordt en concreet is, maar de abstractie en de conceptie.'

In functie van deze esthetiek acht Vasiljev het bijzonder belangrijk dat de acteur het stuk adequaat weergeeft. Het gaat meerbepaald om een hogere, buitenmenselijke werkelijkheid in het stuk, een wereld die de acteur enkel kan doorgronden dankzij specifieke inspanningen. Deze werkelijkheid kan wel overeenkomsten vertonen met de alledaagse, menselijke realiteit, maar in wezen is ze zuiver geestelijk en abstract. De dialoog, zoals die werd neergeschreven door Plato, Thomas Mann of Dostojevski is niet de dialoog van het menselijk wezen, maar van zijn kern. De weergave van deze realiteit is voor de regisseur het doel van de dramatische handeling. Voor de ogen van de toeschouwer leggen de acteurs dan als het ware hun toevallige, tijdelijke, typerende huid af. Dit kan bijvoorbeeld gebeuren door de overdracht van dezelfde rol van de ene acteur op de andere in de loop van eenzelfde vertoning, zodat de acteurs uiteindelijk slechts een spreekbuis van ideeën worden. Maar ook dan kunnen ze niet hopen dat dit doel voor eens en voor altijd bereikt is. De mens is niet bij machte het beoogde peil lang te handhaven, hij is gedoemd naar beneden te tuimelen, naar de realiteit van het menselijke leven.

In een uiteenzetting over Vasiljev kan Diderot niet ontbreken met zijn *Paradoxe sur le comédien*, evenals het probleem van het classicisme in het algemeen. Het door Diderot zo overtuigend beschreven gevoel van vrijheid bij de acteur, dat ontspringt uit het feit dat hij niet opgaat in het stuk, is in het theater van Vasiljev zeker aanwezig. Net zo de koude af-



Hamlet - Klim, theater Het atelier van Klim / Olga Tsjoematsjenko

standelijkheid van de 'verheven stijl' op de hoogtepunten van de voorstelling, momenten die Vasiljev als het hoogste niveau van de encenering beschouwt. Maar er is ook een belangrijk verschil. In Diderots systeem imiteert de acteur slechts de verzengende, buitenmenselijke hartstochten en hij doet dit met een zeker cynisme, bijvoorbeeld door in de pauzes de tegenspelers fluisterend te bespotten. De illusoire wereld van een voorstelling wordt enkel door de toeschouwer gecreëerd, bestaat enkel in zijn verbeelding. Vasiljev daarentegen legt de kloof tussen uitvoerder en werk én de inspanning die het kost om deze te overbruggen bloot. De acteurs moeten niet imiteren, maar daadwerkelijk de wereld van de hoogste illusie herscheppen. De inwijding in die wereld wordt als het ware het onderwerp van de theatrale handeling. Die handeling kan men in het theater van Vasiljev vergelijken met een ritueel, een echt ritueel en niet een gemaakt plechtige uitbeelding ervan; een feest in de oeroude betekenis van het woord, een feest waarin zowel vreugde als schuld en plicht vervat liggen.

Anders verwoord wil Vasiljev het gekozen stuk vrijwaren van voorafgaandelijke interpretaties. Om die reden beschouwt hij de op-

voering ervan als een op zichzelf staande werkelijkheid, een wereld die bovendien van een bijzondere soort is. Enkel met behulp van een buitengewone geestelijke vaardigheid – en dus niet door 'uitbeelding' of door de tekst 'tot leven te wekken' – kan men ertoe doordringen. Vasiljev neemt bijgevolg aan dat de acteur het werk niet efficiënt kan weergeven. De voorstelling wordt dan ook een reis door of rond het werk. Dit alles brengt een nieuwe invulling van het begrip ritueel met zich mee, doordat het accent verschuift van het eindresultaat naar de structurele eigenschappen van de rituele praktijk. Waar de acteurs in het traditionele theater de tekst beheersen, geven de deelnemers aan het ritueel zich aan de heilige tekst over en doen ze tijdelijk afstand van hun menselijke essentie. Hierbij speelt de hernieuwing van de poging om in de tekst door te dringen een grote rol: geen enkele van de pogingen kan als definitief beschouwd worden. Die pretentie heeft het toneel-ritueel ook niet; het wil enkel de gedachte als een vuur brandend houden in de altijd evoluerende tekst.

Tuinwezens

Hoewel ze al vele jaren volslagen onafhankelijk werken en het in veel oneens zijn met

hun leraar, blijven de leerlingen van Vasiljev, met name Klim en Joechanov, toch in grote lijnen trouw aan de principes van hun leermeester. Het onderscheid ligt voornamelijk in de voorstelling van de gezochte waarheid van het stuk en de techniek waarmee ze die hopen te doorgronden. Het toneel van Vasiljev neigt naar zuiver klassieke declamatie. Als gevolg van een speciale techniek klinkt ieder woord precies en afgemeten, alsof het een betekenis op zich bezit, zonder context. Niets van die aard bij Klim en Joechanov. Ook zij wenden weliswaar middelen aan die erop gericht zijn de objectieve betekenis van de woorden bloot te leggen. Maar waar het theater van Vasiljev tracht de naakte structuur van het werk, de ondeelbare kern bloot te leggen, gebruiken zij in hun zoektocht naar de mythe in een tekst verschillende technieken.

Klim wordt geïnspireerd door de mogelijkheid een stuk te benaderen via aloude mythes en rituelen. Een esthetische vormgeving ziet hij als een tussenstap, een bepaald punt in een eindeloze ontwikkeling. Het hedendaagse theater is eveneens zo'n punt, niet meer dan dat. Daarom zijn de stukken van Klim doorgaans eclecticisch. Een authentieke rituele techniek wordt gecombineerd met vrije interpre-

taties van folkloristische werken en de meest diverse theatrale stijlen, tot en met de opzettelijke vormeloosheid van het kamertoneel.

De laatste jaren werkte Klim aan zijn zogenoemd Indo-europees project, *Trap-boom*. Dit project is gewijd aan de studie van opeenvolgende culturen: het noorden (*Het verhaal van het regiment van Igorjev*), het zuiden (*de Perzen*), het oosten (*Oepanishadi*) en het westen (*Hamlet*). Het laatst gerealiseerde deel was *Hamlet*, in 1994. Bij dit stuk krijgt het publiek het gevoel dat het de tekst vergeten was of hem tot dusver slecht had gelezen. In feite gaat het om een vertaling of navertelling die de toeschouwer dwingt alle andere hem bekende vertalingen voor de geest te halen. Treplev drukte het als volgt uit: 'Men zou kunnen zeggen dat Klim *Hamlet* niet regisseert zoals het geschreven is of zoals hij vindt dat het zou moeten geschreven zijn, maar zoals *Hamlet* leeft in onze dromen. Deze droom veronderstelt echter voorkennis van alle mogelijke Hamlets, gelezene en geziene. Men zou kunnen zeggen dat het veld waarop het spel zich ontvouwt de kloof is tussen de oorspronkelijke tekst en de tekst die op de scène ontstaat.' Spijtig genoeg moest Klims Atelier onlangs zijn activiteiten staken omwille van een volledig gebrek aan middelen.

Een bijzondere weg koos Boris Joechanov. Als hoofd van het Atelier van de Individuele Regie werkt hij sinds 1990 aan een groot project: *De Tuin*. Het belangrijkste deel bestaat uit *De Kersentuin* van Tsjechov. Joechanovs werk was vroeger schatplichtig aan het postmodernisme, maar tegenwoordig tracht hij de basis te leggen voor een volslagen nieuwe houding tegenover cultuur. Hij gebruikt geen oude, bekende modellen maar tracht de individuele mythe van de bewerkte tekst bloot te leggen. Slechts één axioma geldt: de tekst is oorspronkelijk mythologisch en bezit geen enkel aspect dat geen deel uitmaakt van de allesomvattende mythe. Zo ontstaat bijvoorbeeld de veronderstelling dat alle helden van *De Kersentuin* zogenoemde tuinwezens zijn, die zich slechts als mensen voordoen. Deze opvatting werkt bevreemdend, alsof *De Kersentuin* gelezen wordt door een buitenaards wezen voor wie alle aan bod komende menselijke factoren een raadsel zijn. (Dit creëert overigens een aan Vasiljev herinnerende soort objectiviteit, een zekere afstand tussen de acteur en de tekst.) Behalve het 'doen alsof ze echt zijn' verrichten 'de wezens' ook 'tuinrituelen': het koffiedrinken, het toevoegen van het bezittelijk voornaamwoord 'mijn' aan elk substantief ('mijn kast', 'mijn tafeltje'), het ritueel van het raden naar het lot van de tuin, enzovoort. Het is overigens niet uitgesloten dat uit zo'n onderzoek blijkt dat

de mythe van de tekst gedeeltelijk appelleert aan een reeds gekende mythe. Zo ontdekte Joechanov op een bepaald moment dat de tuin met zijn bewoners de slachtofferrol vertolkt en op die manier de geschiedenis herhaalt van Orsmund, Osiris of Christus, de geschiedenis van dood en herrijzenis.

De activiteiten van Joechanov (evenals zijn theorieën, met verdachte termen als 'fundamenteel idiotisme' of 'mysterie-attractie') zijn ongetwijfeld rebels. Niet zonder reden beschouwen velen hem als een charlatan, temeer daar zijn jarenlange werk aan *De Tuin* pas recentelijk vruchten begint af te werpen. Vanzelfsprekend had Joechanov sneller resultaten kunnen boeken als hij een opleiding had gevolgd, maar dat idee doet hij af als één van de instrumenten van de 'autoritaire hersengymnastiek'. In de ogen van zijn volgelingen weet hij een bijzondere interpretatie van het begrip 'kunst' te ontwikkelen. Ongetwijfeld ligt ook hierin de betekenis van zijn werk. Wie vandaag naar Joechanovs *Kersentuin* gaat kijken bevindt zich inderdaad in een mythologische tuin, een onvergelykbare werkelijkheid, die er al was voor de voorstelling, die zal voortbestaan na de voorstelling en die nog vele tientallen interessante tochten belooft.

De bekommernis om de echte vrijheid van de toeschouwer vormt niet alleen de drijfveer van het uiterst experimentele theater van Vasiljev, Klim of Joechanov. Er zijn nog vele anderen. Dit streven is bijvoorbeeld ook aanwezig in één van de meest succesrijke stukken van het laatste seizoen, *Katerina Ivanovna* in een regie van Svetlana Vragova. Deze voorstelling beoogt geen vernieuwing op acteergebied, maar wel is de opbouw ervan uiterst ongewoon. De toeschouwer krijgt in zekere zin twee stukken te zien: enerzijds de tekst die de modernist Leonid Andrejev schreef in het begin van deze eeuw, een flamboyant melodrama, en anderzijds het symbolische drama dat hij had kunnen schrijven als hij meer artistieke moed had gehad. Beide versies bestaan volledig gelijkwaardig, alsof het ene door het andere schemert. De groei van het 'nieuwe drama' uit het oude is door Vragova uiterst delicaat in beeld gebracht; in feite hangt het van de toeschouwer af welke vertoning hij te zien krijgt. Al bij al lijken voorstellingen als deze op een nieuwe ontwikkeling te wijzen in het denken over theater. Het is moeilijk te voorspellen, maar het is mogelijk dat in Moskou daadwerkelijk een nieuwe theatervorm aan het ontstaan is.

Natalia Jakoubova

Vertaling: Koen Delbeke



De Kersentuin - Boris Joechanov, theater het Atelier van de individuele regie / Danila Razin