

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