

**De techniek
van het
strijdteater**

door

Herwig de Weerd

Waarom dit artikel over de "techniek" van het strijdteater?

Strijdteater wil zich in de eerste plaats op zijn politieke taak concentreren, en beschouwt de technische, artistieke aspecten en implicaties van zijn activiteiten meestal als minder belangrijk.

Dit is te begrijpen als we zien wie dit strijdteater beoefent. Ofwel zijn het mensen die vanuit een politieke overtuiging vertrekken, en toevallig het middel teater gebruiken, naast andere mogelijke aktievormen, zonder zich al te veel zorgen te maken over de "artistieke" implicaties van die keuze. Ofwel zijn het mensen die wel uit het teatermilieu komen, maar die zich juist door het brengen van strijdteater willen afzetten tegen inhoudsloze vormexperimenten, of zich willen afzetten van het burgerlijke repertoiretoneel dat hen zowel vormelijk als inhoudelijk ontgoochelde.

In beide gevallen ging men de nadruk leggen op de politieke inhoud die duidelijk naar voren moest gebracht worden, en in het strijdteater werd de nadruk vooral gelegd op de tekst. De parijse groep "La Troupe Z" formuleerde het zo: "le théâtre militant, le théâtre politique, tire ses premiers vagissements de l'écriture. Il est sec et ne s'embarasse pas d'archetypes formels : il court après le texte".(1)

Het belang van de tekst mag in een strijdend teater zeker niet onderschat worden; de tekst is één van de belangrijkste steunpilaren wanneer men "iets te zeggen heeft". Ook Brecht heeft er op gewezen dat het tekstuele, het literaire, belangrijk is, om te reageren tegen het primaat van het teater dat alles "inteatert". Hij spreekt in dit verband over "Literarisierung des Theaters" en wijst op het belang van het lezen van drama's, het gebruik van tekstborden... om een teater mogelijk te maken waarin men niet overweldigd wordt: "Auch in die Dramatik ist die Fussnote und das vergleichende Blättern einzuführen".(2)

Toch houdt een te sterke concentratie op de tekst het gevaar in aan het wezenlijke van teater voorbij te gaan. Teater is meer dan tekst, heeft andere middelen om een inhoud naar een publiek over te brengen, heeft zijn eigen teatrale wetten.

Ook de strijdteatergroepen gingen inzien dat een politieke inhoud slechts tot zijn recht kan komen wanneer de juiste techniek wordt aangewend, dat het dus

(1) : "La troupe Z", *écriture et dramaturgie in Travail Théâtral*, nr. 22 (1976), pp. 130-131.

(2) : Bertold Brecht : *Schriften zum Theater* (Suhrkamp, 1957), p. 31.

wel degelijk belangrijk is aandacht te besteden aan die techniek. Wat bedoel ik juist met techniek? In de marxistische kunsttheorie wordt de kunstenaar gezien als iemand die iets maakt met materiaal in een bepaalde historische tijd en ruimte. De kunstenaar is dus een producent, hij maakt iets. De manier waarop hij het materiaal behandelt, noemt men de techniek. Het begrip wordt voor het eerst gebruikt door W.Benjamin in zijn werk "De auteur als producent" (1934) : *"Met het begrip techniek heb ik een begrip genoemd, dat de literaire (artistieke, H.D.W.) produkten toegankelijk maakt voor een direkt maatschappelijke, en daarmee voor een materialistische analyse. Tegelijk vormt het begrip techniek het dialektische aangrijpingspunt van waaruit de onvruchtbare tegenstelling tussen vorm en inhoud kan worden overwonnen. En verder geeft dit begrip een richtlijn voor de juiste bepaling van de verhouding van tendens en kwaliteit..."* (3)

Op artistiek vlak hanteert het strijdteater natuurlijk andere waarden en normen dan het burgerlijke teater : de techniek wordt gezien in functie van de inhoud, en wordt geen vormexperiment als doel op zichzelf. In functie van de inhoud, maar ook in functie van het haalbare : strijdteater moet vaak werken met beperkte middelen, moet toch vlot kunnen inpikken op de steeds veranderende sociaal-politieke realiteit, waardoor het "onaffe" steeds een kenmerk van dit teater zal blijven. Te vaak echter werd politiek engagement gebruikt als excuus voor een gebrek aan artistieke kwaliteit. Daarbij is het teater, noch de politiek gebaat : *"Après les questions que mai 68 avait posées à l'art, à son rôle, à ses buts, on avait cru que le tout était joué et qu'il ne s'agissait plus de prendre les choses au pied de lettre. Un capitaliste, c'était un 'tigre en papier'? Eh bien, on se mettait un haut forme sur la tête, un cigare dans la bouche, on ferait trois grimaces et le patronat en prendrait pour son grade. Les ouvriers étaient l'avant-garde de la révolution? Eh bien, on les désignerait avec le poing fermé et la bouche pleine de propos révolutionnaires bien sentis. Pour le reste, on verrait bien, ce n'était pas le théâtre qui était important, c'était la politique; allons donc. On ne faisait que de mauvais théâtre et de la mauvaise politique."*(4)

(3) : W.Benjamin : *De auteur als producent, geciteerd uit Kunst als kritiek, J.F.Vogelaar red. (Van Gennep, Amsterdam 1973), p.53.*

(4) : Philippe Caubère : *A nous la liberté, uit "L'âge d'or", programma-tekstboek van 'Le théâtre du Soleil' (Stock, Paris 1975) p.46.*

ACHTERGRONDEN, VOEDINGSBODEM.

Het strijdteater vandaag de dag heeft natuurlijk niet zomaar een eigen karakter en techniek ontwikkeld. Het heeft wat sfeer en materiaalbehandeling betreft, duidelijke banden met het teater uit vroegere periodes, of met de teaterpraktijk van groepen in het buitenland.

Binnen het kader van dit artikel is het onmogelijk in te gaan op de invloedssferen die de verschijning van het huidige strijdteater beïnvloed hebben. Dit zou stof te over bieden voor een aparte studie. Ik wil er enkel op wijzen dat het strijdteater in Vlaanderen en Nederland voornamelijk beïnvloed werd door:

- het middeleeuws volkstoneel
- de commedia dell'arte
- Brecht en de politieke teatertraditie (Meyerhold, Piscator,...)
- het teater van Dario Fo

Voor een paar elementen en kenmerken van deze invloedssferen verwijs ik naar mijn proefschrift "Strijdteater in Vlaanderen nu". In dit artikel wil ik het even hebben over het gebruik van decor en rekvisieten, mime-, masker- en poppenspel, muziek en humor in het strijdteater.

DEKOROPBOUW EN REKWISIETEN.

De meeste teatergroepen maken bij hun opvoeringen gebruik van een podium. Dit podium heeft als voornaamste functie de zichtbaarheid van het spel te vergroten. Daar de meeste strijdgroepen reizende gezelschappen zijn, en vaak voorstellingen moeten geven waar een minimum aan technische voorzieningen niet aanwezig zijn, nemen ze zelf hun praktikabels (podium, e.d.) naar de plaats van de voorstelling mee. Het is vanzelfsprekend dat dit podium zo eenvoudig mogelijk zal opgebouwd worden. Soms werkt men met podia op twee niveau's, waardoor klasse- tegenstellingen kunnen worden duidelijk gemaakt : de burgerij speelt op het bovenste plateau, terwijl de arbeidende bevolking zich op het benedenplateau begeeft (dit procedé werd o.m. gebruikt door "De Mannen van den Dam" in "Het spel van Angèle en Adèle" en door "Het Trojaanse Paard" in "Leve het Gewin".)

(5) : *Herwig De Weerd* : *Strijdteater in Vlaanderen nu*, Gent 1975.

Het spelen met een podium is echter geen noodzaak : het teater kan ook opgebouwd worden in arena-vorm, waarbij het publiek plaatsneemt op de tribune's, een procedé dat vooral gebruikt wordt wanneer in tenten wordt opgetreden (Vuille Mong deed dit, ook de Parijse groep "Le Théâtre du Soleil" tijdens de voorstellingen van "L'âge d'or" in Louvain-la-Neuve).

Nog anders wordt het wanneer de stukken gespeeld worden op straat. De bestaande strijdteaters speelden allen herhaalde malen in open lucht, zonder dat we hen daarom als straatteaters kunnen beschouwen. Straatteaters kennen we bij ons praktisch niet, wel een paar pogingen en initiatieven, waaronder het Gentse Ungeluuflijk Straatteater (GUST) dat herhaalde malen in de belangstelling kwam door het feit dat de Gentse politie een brutaal einde maakte aan hun voorstellingen. Het straatteater gaat er van uit dat teater moet gebracht worden daar waar de mensen zich bevinden (op straten, pleinen, in de stad, op de markten, aan de fabrieken, op de voetbalstadia,...) in plaats van de mensen naar bestaande zalen te lokken. Het straatteater werkt met andere technieken, probeert vooral vizueel, muzikaal, via schokeffecten een inhoud over te brengen. Uiteraard kan een stukje straatteater de aandacht van de toevallige voorbijgangers maar voor korte tijd vasthouden, kan het dus ook niet even diep op de problemen ingaan dan een volavondstuk. Doch juist omdat het (enkel?) het straatteater is dat een publiek van niet-overtuigden kan bereiken, is het zo belangrijk dat er dringend gezocht en gewerkt wordt aan een strijdend straatteater, dat speelt binnen de ruimte die voorhanden is : op stoepen, trappenhuizen, op kleine podia die vlug in mekaar kunnen gestoken worden, op open kamions, op bakfietsen...

Het feit dat de meeste strijdteaters reizen heeft ook zijn implicaties voor het gebruik van de rekwisieten en dekor. Ze worden relatief sober gehouden en moeten bovendien functioneel zijn, m.a.w. met een minimum aan middelen wordt getracht een maximum aan mogelijkheden te benutten. (In *Mistero Buffo* b.v. werd voornamelijk gebruik gemaakt van tafels, stoelen en stokken). Juist door deze beweeglijkheid van dekor, podium en rekwisieten kan dit strijdteater zelf naar een publieksgroep trekken, daar waar het teater van een Brecht, Meyerhold en vooral Piscator vooral bedoeld waren om in schouwburgen gebracht te worden. Toch heeft ook Brecht gesteld dat veel in de toneelbouw kan wegblijven, als de akteur het dekor in zijn spel opneemt, terwijl de toneelbouwer de akteur veel kan besparen : *"moet hij een kostbare stoel leveren, dan zal hij kostbaar lijken als de toneelspelers hem met veel omhaal binnendragen en zeer voorzichtig neerzetten. Wanneer het een rechterstoel moet zijn, zal het een speciaal effect geven als het b.v. een grote stoel*

voor een kleine rechter is en die er niet helemaal in past." (6)

Verder pleit Brecht voor soberheid (een wand en een stoel zijn al veel) en voor de "juistheid van het detail", dit wil zeggen, in welke mate is het maatschappelijk relevant.

Verder moet een onderscheid gemaakt worden tussen realistische en suggestieve dekors. Bij realistische dekors (en attributen) poogt men de realiteit zo "echt" mogelijk weer te geven of zo nauwkeurig mogelijk te imiteren. Een suggestief decor berust op onderlinge afspraken tussen spelers en publiek, waarbij via tekens, symbolen, eenvoudige attributen,... een realiteit gesuggereerd wordt. Deze konventies en onderlinge afspraken tussen spelers en publiek kunnen soms erg ver gaan : in het chinees toneel werd b.v. een bos voorgesteld door een bordje met het opschrift : "bos"...

Voorbeelden van suggestieve dekors vonden we b.v. bij Vuile Mong, die een tijd lang een grote houten omlijsting (beschilderd met gekke figuren zoals neushoorns met politiepetten) op scène zetten met daarin een fluwelen doek. Dit dekorelement had een dubbele functie : vanachter dit doek komen de artiesten (net als in een cirkus) het podium op, zodat er een spanning gekreëerd wordt : wat zal er vanachter het doek komen. Daarbuiten heeft dit dekorelement als functie de artiesten de mogelijkheid te geven zich te schminken en te herkleeden tussen de nummers.

Een voorbeeld van een suggestief decor vonden we ook in Mistero Buffo, waar enkel met een paar tafels en stoelen werd gewerkt. Ook de attributen werden in dit stuk erg sober gehouden : er werd gebruik gemaakt van een paar doeken, een kaartspel,... maar hoofdzakelijk van stokken.

Deze stokken werden doorheen de stukken van de I.N.S. meer dan staven hout : ze werden gebruikt om een tram, een fabriek, een watermolen, het kruis van kristus,... te monteren. Ze werden gebruikt als instrument, d.w.z. als verlengstuk van de ledematen : als "stok", als speer, spade, houweel,... In de finale van Mistero Buffo werden deze stokken gebruikt om de ritmeverschillen in de liederen aan te geven; via de liederen "wacht liever niet op Sint-Joris, tot hij u komt bevrijden" en het "bannelingenlied", groeit het stuk naar een climax toe.

Mistero Buffo eindigt wanneer alle spelers in een lijn tegenover het publiek staan en met één slag hun stokken neergooien, zich als bannelingen van hun

(6) : Bertold Brecht : *Over de toneelbouw van het niet-aristotelisch teater*, in 'Teaterexperiment en politiek' (Sun, 61) p. 91.

boeien ontdoen, een kreet slaken om daarna een vuist te kunnen ballen. De werktuigen die ze door hun bazen in de handen gestopt kregen, waarmee ze voor die bazen moesten werken, gebruiken ze nu als wapens in de strijd.

Deze rekvisieten worden op dat ogenblik meer dan enkel instrumenten of hulpmiddelen. Zij worden een symbool van de kracht van de bannelingen, de uitgestotenen, onderdrukten, het proletariaat.

Goed toneel zit steeds boordevol tekens en symbolen, die in het spel gekreëerd en gebruikt worden, waardoor een taal ontstaat die door iedereen kan begrepen worden. De wetenschap die zich bezighoudt met de studie van de tekens (de semiologie) wil nu ook een "teater-semiologie" uitbouwen, waarin juist de gebruikte tekens in het teater onderzocht worden. Het zou b.v. interessant zijn na te gaan welke tekenwaarde gebruikte rekvisieten en dekorelementen juist hebben, wanneer ze b.v. duidelijk een burgerlijk of een proletarisch karakter hebben.

Het zou tevens interessant zijn na te gaan welke tekens er uitgewisseld worden wanneer een acteur zonder dekor, zonder medespelers een jonglerie speelt. Ik denk hierbij aan Dario Fo, die op deze manier duizenden mensen urenlang weet te boeien. Wat zijn op dat ogenblik de betekenis van de bewegingen, de mimiek, de gebaren, de uitdrukking van de handen. Handen b.v. kunnen bedelen, om hulp vragen, kunnen uitnodigen, afstoten, ze kunnen bescherming geven wanneer ze op iemands schouder gelegd worden, je kunt iemand de hand geven, de handen in mekaar slaan en uit de mouwen steken, handen kunnen zich met mekaar verbinden waardoor mensen samen sterker staan, handen kunnen vuisten worden...

In het strijdteater worden echter vaak gebaren gebruikt zonder dat er nagegaan wordt wat de betekenis en mogelijkheid van zo'n gebaar is. Te weinig wordt onderzocht welke mogelijkheden en tekenwaarde gebaren, rekvisieten en dekorelementen hebben.

Brecht sprak in dit verband over de gestus op het toneel : "*Gestus moet men niet opvatten als gestikuleren, het gaat niet om gebaren die iets benadrukken, maar om houdingen in hun geheel... De maatschappelijke gestus is de gestus die voor de maatschappij relevant is, de gestus die konkluzies toelaat ten aanzien van de maatschappelijke toestanden.*" (7)

(7) : Bertold Brecht : *Over gestische muziek, in 'Teaterexperiment en politiek', Sun 61, p.99-100.*

Brecht begreep maar al te goed welke tekenwaarde een detail kon hebben en welke maatschappelijke waarde aan zo'n teken moest worden gehecht.

MIME- MASKER- EN POPPENSPEL.

Steeds wordt in het teater getracht de spelers te karakteriseren door ze een eigen kledij te geven, door mimiek en gebarenspeel, eventueel door ze een eigen taalgebruik te laten hanteren. Bij het burgerlijke teater is het meestal de bedoeling de individuele psychologie van het personage tot uiting te laten komen : is hij moedig, koppig, trouw, behulpzaam, gedienschtig,...

Men wil "levensechte" figuren kreëren, maar meestal leven deze figuren enkel op een scène (door een isolatie uit het maatschappelijke kader), hebben ze deugden en gebreken waarmee ze nu eenmaal leven (noodlotsgedachte, er wordt een onveranderlijke mens getoond), en het publiek wordt geacht bewondering of minachting voor de personages te hebben.

Bij strijdteater is het niet in de eerste plaats te doen om de individuele psychologie te onthullen, maar de personages te typeren op basis van de plaats die zij innemen in het productieproces. Dit leidt meestal tot de tegenstelling burgerij-proletariaat, een typering die in vele gevallen een stereotypering werd : hoge hoed en sigaar tegen pet en gerolde sigaret. Zo'n sterke typering kon o.m. bereikt worden door het gebruik van maskers en poppen, omdat hier telkens één typisch kenmerk gestileerd wordt. Het gebruik van maskers en poppen ging echter tevens gepaard met het zoeken naar andere technieken dan het gesproken woord van de menselijke auteur, om een politieke inhoud over te brengen.

Het was in Vlaanderen een groep als "Vuile Mong en zijn vieze Gasten" die het gebruik van mime-elementen en maskers introduceerden. Door het inlassen van cirkuselementen (dierendressages, goocheltruks,...) het clowneske optreden van "de Gasten" en het chaplineske akteren van Mong, straalden zij een bevreemdend effect uit. Ze ontdekten deze middelen echter eerder toevallig : ze vonden schminkstiften die ze gebruikten om de sfeer op te vrolijken, en schmink paste natuurlijk bij het idee dat ze hadden omtrent cirkus : daarin speelden natuurlijk ook clowneske figuren, die evenals de mimespeler geschminkt voor het publiek verschijnen. De mimespeler heeft iets van de jongleur : hij bakent zelf zijn speelruimte af, schetst door een paar gebaren de situatie die hij wil uitbeelden, is enorm beweeglijk zonder zich al te veel te verplaatsen.

De mimespeler werkt echter meer dan de jongleur bevreemdend door zijn ongewone kledij en schmink, waardoor er reeds een zekere typering is, en waardoor er tevens een afstandelijkheid gekreëerd wordt, hetgeen de inleving in het personage bemoeilijkt en de interesse voor het getoonde vergroot.

Ook de manier waarop de clown in het politiek strijdteater kan gebruikt worden, moet worden onderzocht. De nederlandse groep "Werk in Uitvoering" heeft alvast aangetoond dat clowns op een eenvoudige, humoristische manier politieke problemen kunnen aanbrengen en oplossingen voorstellen.

Het strijdteater maakt tevens gebruik van MASKERS. Wie maskerspel zegt, denkt commedia dell'arte, maar maskerspelen zijn veel ouder : *"Les masques sont choses plus anciennes que les acteurs, les visages de bois et de pierre ont précédé les mimes. Ce sont certainement les danseurs masqués et les effigies qu'ils portaient qui sont à l'origine du théâtre."* (8)

Het maskerspel gaat werkelijk terug tot de oervorm van het teater, het doet ons tevens teruggrijpen naar niet-geïndustrialiseerde samenlevingen en hun cultuur. (Denken we b.v. maar aan de schat aan maskers die de afrikaanse cultuur heeft).

Wanneer het strijdteater maskers gebruikt is dat vanuit het besef dat het masker de uitdrukking is van het algemene i.p.v. het individueel-psychologische. Zo zagen we in "Mistero Buffo" "de dood" uitgebeeld, in Putsch "de kristendemokratie", in "Boerderij der dieren" (G.Orwell door Men,) werden ze gebruikt om "de mens" uit te beelden.

Maskers hebben de mogelijkheid een realiteit te imiteren, of ze grotesk weer te geven : Vuile Mong gebruikte maskers om een vrij vrolijke juffrouw Wens ten tonele te voeren, of liet rijkswachters optreden met varkenskopmaskers. Vooral "Le Théâtre du Soleil" heeft met "L'âge d'or" duidelijk aangetoond dat het maskerspel best bruikbaar is om maatschappelijke toestanden te reveleren: *"ainsi la société peut être démasquée avec un masque qui devient révélateur et fait jaillir la réalité de la vie que l'on n'a jamais pu savoir."* (9)

(8) : Peter Schuman in 'Le Bread and puppet theatre', Francoise Kourilsky, (La Cité) Lausanne 1971, p.251.

(9) : Erhard Stiefel : Le masque et l'univers in "L'âge d'or", programma-tekstboek (Stock, Paris 1975), p.52.

Ook poppentheater vinden we terug bij de strijdtheaters. De meesten gebruiken poppen in één van hun produkties (denken we maar aan "De ballade van grote en kleine poppen").

Waarom poppenspel in het strijdtheater?

- poppentheater sluit aan bij een volkstraditie, en is meer nog dan andere theateruitingen verbonden geweest met de volksklasse, als "goedkopere" tegenhanger voor de schouwburgen waar het "echte" theater bedreven werd. Ik denk aan de "Poesje" te Antwerpen, de spellekes met Pierke te Gent, en Toone in Brussel, spelen die - oorspronkelijk altans - erg volks waren.
- meer nog dan in het masker- en mimespel, krijgt de pop één bepaalde typering, en het is vanuit deze gegevenheid dat de pop tot leven wordt gebracht en op verschillende situaties moet reageren;
- poppen hebben de mogelijkheid een realiteit te verkleinen of te vergroten, waardoor we opkijken of neerkijken naar een gebeuren. Een goed voorbeeld daarvan zagen we in "De ballade van de grote en kleine poppen" waarde tegenstellingen tussen kleine popjes onderling (de hoeden en de petten) en de verschillen tussen popjes-akteurs-reuzepop werden uitgewerkt;
- steeds ging er van poppen een enorme aantrekkingskracht uit (tijdens de middeleeuwen werden poppenspelers vaak van hekserij en tovenarij beschuldigd). Bij poppenspel gebeurt de kommunikatie op indirecte wijze : de poppenspelers spreekt tot zijn publiek via de pop, het publiek zal spontaner reageren tegen een pop dan tegen een menselijke akteur... De verschillende mogelijkheden met poppen hangt grotendeels af van het soort pop dat gehanteerd wordt (handpoppen, draadpoppen, stokstaafpoppen,...).

Een andere techniek die wordt gebruikt is het 'verpoppen' van menselijke acteurs. Dit procédé werd gebruikt door Het Trojaanse Paard in "Hoe eerder hoe beter" waar in de poppenkast van Mie Tomat acteurs speelden als reuzenmarionetten. Ook de "armen- en benenverwisseling" bij de Nieuwe Scène is in zekere zin een verpopping. Deze truk werd o.m. gebruikt in Mistero Buffo voor de parabel van de Lamme en de Blinde, of om het Pinochet-dwergje in mekaar te steken in "Al lijkt het een fabel".

Het gebruik van mime, maskers en poppen geeft tal van nieuwe mogelijkheden voor het strijdtheater, geeft de mogelijkheid figuren reëler of vreemder te typeren. Ze verruimen het spel van de akteur, maar verleggen tevens de klemtoon van het personage naar de figuur, naar het type, waardoor identifikatie van het publiek met het individu bemoeilijkt wordt.

Peter Schuman, die met zijn Bread and Puppet Theatre in Amerika actief was op het eind van de zestiger jaren, spreekt nooit over acteurs, maar over people, artists, die ten dienste staan van de poppen, poppen die een verhaal vertellen. Te vaak inderdaad staat de verschijning van de acteur centraal, zijn optreden, en niet hetgeen hij te vertellen heeft.

MUZIEK.

De meeste strijdteaters, vooral in Vlaanderen, gebruiken uitvoerig muziek in hun stukken : het programma van Vuile Mong bestaat hoofdzakelijk uit muziek (zodat sommigen over een muziekgroep en niet over een teatergroep willen spreken), Mistero Buffo was een kollage van geakteerde en gezongen delen, ook in Angèle en Adèle werd getracht een soort muziektheater uit te bouwen.

In al deze produkties staat de muziek niet alleen in dienst van het gesproken gedeelte, maar heeft een zekere zelfstandigheid en eigen betekenis. Het gebruik van muziek ligt voor de hand :

- muziek is in staat rustpunten te maken, aksenten te leggen, sfeer te kreëren,
- muziek, in een eenvoudige vorm altans, vergemakkelijkt het onthouden en begrijpen van teksten,
- muziek creëert een gemeenschapsgevoel tussen spelers en publiek, vooral wanneer er samen gezongen wordt. Mensen in massa zingen, en dat gebeurt niet alleen op strijdmanifestaties, maar eveneens op een voetbalveld, een ijzerbedevaart. Toch zou het verkeerd zijn te denken dat muziek a-politiek is, boven en buiten alle klasseverhoudingen kan staan. Maar ook hier moet gesteld worden dat het politieke karakter van de muziek niet zozeer bepaald wordt door intrinsieke kenmerken, maar wel op basis van de functie binnen het maatschappelijke bestel. Ik kom hier zo dadelijk op terug, maar wil eerst een aantal types muziek onderscheiden, waarvan het strijdtheater gebruik maakt.

Volksmuziek.

Het was vooral de Nieuwe Scène die, sinds Mistero Buffo, volksmuziek in haar stukken introduceerde. Ze konden zich hierbij beroepen op een eigen traditie: reeds enige jaren zwerven er door Vlaanderen een aantal volkszangers, die op hun repertoire ook "kritische" teksten hebben staan. In Gent hebben we Walter De Buck (die gebruik maakt van de liedjes van Karel Waeri), in Antwerpen is

er Wannes Van de Velde, die de muzikale leiding van Mistero Buffo en de Balade op zich zou nemen.

De Nieuwe Scène putte tevens uit de rijke schat van volksliederen uit Italië en Latijns-Amerika. Het volkslied is een enorme bron van boeiende muziek, erg bruikbaar voor het strijdteater, maar Eisler wees er op dat ook de fascistische gebruik maakten van volksliederen, daarbij teruggrijpend naar een pre-industriële periode, waardoor de volksmuziek een naïef en sentimenteel karakter heeft.

Het is echter de taak van het strijdteater, en de strijdkultuur in het algemeen, het kritische volkslied terug te vinden. Volksliederen dienden in hun tijd van ontstaan maatschappelijke doeleinden, die vaak van praktische aard waren. Ik denk aan de arbeidslieder, zoals de worksongs van de Amerikaanse negers, waaruit zich later de jazz en de blues ontwikkelden (muziekvormen die eens in handen van de Amerikaanse platenbusiness hun oorspronkelijke maatschappelijke betekenis verloren hebben). Andere liederen ondersteunden de sociale gezelligheid: de dans-, speel-, liefdes-, drink- en feestliederen. Deze liederen moeten duidelijk in hun historisch-maatschappelijk kader gesteld worden! Eisler stelt: *"De specifieke positie van het industrie-proletariaat in het moderne leven wordt inderdaad in geen enkel volkslied uitgedrukt. Het proletariaat heeft evenwel voor haar klassedoeleinden iets veel bruikbaarers geschapen, het strijdlid. Het strijdlid is het eigenlijke volkslied van het proletariaat."* (10)

Een "germaanse" traditie.

Ook in het politieke teater in Duitsland en Rusland uit het begin van deze eeuw werd groot belang gehecht aan muziek. Ik denk aan de muziek die Kurt Weill en Hans Eisler voor de toneelstukken van Brecht schreven. De muziek van Weill ging eerder naar het musical-genre, terwijl de muziek van Eisler, die moeilijker en strenger was, meer in de traditie van Schönberg lag.

Ook de muziek van "Angèle en Adèle", (voornamelijk geschreven door Mark De Smet) sluit bij deze traditie aan. In Nederland zijn er koren en orkesten die deze muziek in oorspronkelijke versie brengen (zoals b.v. Morgenrood), ofwel

(10) : Hans Eisler : *Muziek en politiek*, *Sunschrift* 60, Nijmegen 1972, p. 33.

in dezelfde lijn verder werken (de groep "Volharding", het koor soLIEDair uit Tilburg), ook Vuile Mong heeft een aantal liederen van Brecht/Eisler bewerkt in een meer hedendaagse vorm (b.v. het "solidariteitslied").

Popmuziek.

In Vlaanderen is het vooral een groep als Vuile Mong die popmuziek gebruikt, in Nederland hebben we een groep als BOTS, in Schotland is er de groep 7/84 die tevens popmuziek gebruiken. Popmuziek is de verzamelnaam voor populaire muziek die na de tweede wereldoorlog ontstond, allerlei invloeden onderging (blues, jazz, rock, folk, beat, underground,...), maar die vooral met commerciële doeleinden verspreid werd, waardoor er zich een uitgebreide platenbusiness kon ontwikkelen, met een sterren- en vedettensysteem, hitparades en andere afstompende en maatschappijbestendigende fopspenen.

Intellektualistische kultuurtheoretici (zoals b.v. Godfried Willem Raes, ideoloog achter Logos, "werkgroep voor geëngageerde avangarde muziek") verwijten een groep als Vuile Mong dat zij popmuziek gebruiken om een strijdttekst over te brengen, verwijten hem dat hij melodietjes van schlagerzangers voorziet van een nieuwe, kritische tekst (zo maakte Vuile Mong van "De mannen van de nacht" van Will Tura "De mannen van de macht", over kerk, leger en kapitaal). Door het gebruik van popmuziek en populaire middelen zou Vuile Mong toegeven aan kultuuruitingen die door het kapitalistisch systeem geïntegreerd zijn en zelfs gepropageerd worden, en dus geen echt kritische functie kunnen vervullen. Deze kritiek is o.m. geïnspireerd door Adorno, die stelt : *"Kunst is des te geëngageerder naarmate ze zich minder op het leren, de communicatie en meer op de vormgeving van het materiaal richt. Daarbij kan ze niet naïef te werk gaan : ze kan b.v. geen gebruik maken van middelen uit de amusementswereld."* (11)

In plaats van zich te concentreren op deze vormproblematiek, vind ik dat het revolutionair zijn van de kunst niet in de eerste plaats bepaald wordt door zijn uiterlijke vorm (hoewel die een belangrijke rol speelt), maar door de houding die deze kunst inneemt tegenover het produktie-apparaat.

(11) : T.W.Adorno in "Materialistische literatuurtheorie" (Sun 68) p.12.

Brecht en Benjamin merkten reeds op : *"De auteur kan slechts progressief produceren, in zoverre hij zich niet alleen mentaal achter het proletariaat opstelt, maar ook doelbewust inwerkt op zijn eigen produktieverhoudingen. Slechts in de mate dat hij zich niet reduceert tot leverancier van het produktie-apparaat, maar ook inzet voor de bevrijding van de (literaire) produktiemiddelen, is er een progressieve kwaliteit. Dit impliceert een omdenken van de literaire (artistieke) vormen en genres aan de technische gegevens van onze tijd."* (12)

Met andere woorden, geen cultuur in cultuurtempels (avant-garde blijft meestal beperkt voor een incrowd-publiek die voor deze gelegenheid hun exclusieve zalen - Paleis voor Schone Kunsten, Zwarte Zaal,... - hebben). Met andere woorden, geen kunst verspreiden via kapitalistische produktie- en verspreidingscentra, maar, zoals Vuile Mong doet, platen uitbrengen in eigen beheer, verspreid langs een alternatief circuit, zoals Vuile Mong doet, cultuur brengen voor de massa's, de arbeiders, via hun eigen organisaties, ofwel door zelf optredens voor hen te organiseren. Niettemin blijft het belangrijk te infiltreren in de kapitalistische produktie- en verspreidingskanalen.

De nederlandse kritische popgroep BOTS b.v. wordt "geproduced" door Peter Koelewijn, iemand wiens eerste zorg zeker niet de socialistische maatschappij is, maar op die manier kan Bots doordringen in de media en een erg ruim publiek bereiken. Volgens BOTS een tactische kwestie, volgens mij een bediskussieerbare methode, die vragen en twijfels (o.m. in verband met inkapseling) doet rijzen.

Klassieke muziek.

Als linksen huiverig staan tegenover popmuziek, staan ze dat zeker tegenover klassieke muziek, die als dé muziek van de burgerij wordt afgeschilderd. Volgens Miel Appelmans (een van de breinen achter het kritische muziekblad 't Liedboek) heeft de burgerij niet alleen haar klassieke muziek, maar tevens de kanalen waarlangs ze "haar" muziek kan beluisteren, zoals B.R.T.3 en het

(12) : *"Materialistische literatuurtheorie, een verkrachting", kollektief werkstuk van de werkgroep literatuurtheorie (RUG 1976) p.25.*

"Festival van Vlaanderen". (13) Eisler daartegenover levert vooral kritiek op de burgerij die deze muziek wel beluistert, maar niet begrijpt, naar concerten gaat als naar een formaliteit, een beleefdheidsbezoek. Hij vindt nochtans dat iedereen recht heeft op de meesterwerken van de klassieke muziek, dat de arbeiders moeten opgevoed worden om deze muziek te begrijpen, MAAR dat dit geen primaire taak is : eerst moeten de materiële omstandigheden veranderd worden, "pas na hun overwinning zijn ze erfgenamen en beheerders van de grote klassieke muziek". Toch moeten de grote klassieke komponisten duidelijk in een historisch perspectief worden gesitueerd, en daarom is het interessant de biografieën van deze komponisten te lezen.

Strijdteater kan dus gebruik maken van alle soorten muziek (zelfs klassieke, "Le théâtre du Soleil" deed dat in "L'âge d'or" met muziek van Bach), wanneer deze duidelijk in een maatschappelijk kader wordt geplaatst. Er werden reeds eigen soorten strijdmuziek gekreëerd, maar het is niet de primaire taak nieuwe muziek te maken, wel een nieuwe maatschappij.

Het is tenslotte interessant op te merken dat daar waar in de periode '68-'69 de kritische jongeren naar de protestgitaar grepen om op die manier wantoestanden aan te klagen, nu veel meer teater als aktiemiddel wordt gebruikt. Dit blijkt o.m. uit de optredende artiesten op strijd- en benefietavonden : we vinden er steeds meer teatergroepen.

HUMOR.

Brecht heeft het tot vervelens toe herhaald : het teater moet mensen amuseren, hij zag "Vergnügung" als één der belangrijkste taken. Ook Dario Fo heeft er op gewezen dat strijd- en volksteater steeds humor, satire en ironie gebruikt. In *Kultureel Front* nr.2 zegt hij : *"Als wij 'verlicht' willen zijn en de betekenis van de mensen aan het lachen te brengen, willen wegvegen, het losmaken van wrok en bevrijdingsdrang door te lachen, welnu, dan zijn wij niet eens marxisten, omdat Marx iets heel anders zegt over de ontwikkeling van de menselijke beschaving."* (14)

(13) : Miel Appelmans, "Voor een gericht muziekbeleid is meer nodig dan het Festival van Vlaanderen en Will Tura" in *De Nieuwe* nr.614, 2 jan.1976 pp.19-22.

(14) : Dario Fo in *"Kultureel Front"* nr.2, jaargang 1975, p.2

In datzelfde artikel citeert hij Majakowski : "het eerste alarmsein voor het einde van de democratie is het einde van de satire" (terloops, waar blijven de kritisch-satirische programma's bij de B.R.T.?). Vuile Mong wordt vaak lastiggevallen met de vraag : "Is links zijn gelijk aan verboden te lachen?" "Zeker niet", antwoordt Mong, "maar humor is meer dan billenkletserij, het moet hekelen, treffen". De groep is sinds zijn ontstaan een beetje serieuzer geworden, omdat vele onderwerpen die ze bezingen niet zo onmiddellijk om te lachen zijn. Op welke manier zijn mishandeling van kinderen in instellingen als "Vrij en vrolijk", de bloedige staatsgreep in Chili, de foltering van politieke gevangenen in Latijns-Amerika, de terreur van een Franco-regime, de gruwel van het fascisme, de miljoenen arbeiders die dagelijks in een afstompend en onmenselijk produktiesysteem zitten, geestig te behandelen?

Toch wordt er in het strijdtheater humor gebruikt. Er wordt wat afgelachen, waarom dan?

- in se 'saaie, droge, ingewikkelde' problemen als politiek, economie,... kunnen makkelijker en misschien zelfs duidelijker uitgelegd worden met een vleugje humor (b.v. de manier waarop Het Trojaanse Paard in "Hoe eerder, hoe beter" uitlegt hoe er met de indeks gekloot wordt).

- Humor, wanneer kollektief beleefd, geeft een gevoel van macht : men lacht vaak ten koste van iemand of iets. Zo wordt er de draak gestoken met machtshebbers : politieke figuren (V.D.B., Tindemans en andere drollen), vakbondsleiding, patronaat, klerus. De rollen worden eventjes omgekeerd (cfr. de middeleeuwse Saturnaliën), een diktator zoals Pinochet wordt voorgesteld als een dwergje ("Al lijkt het een fabel").

- Humor versterkt de band tussen spelers en publiek, tussen toeschouwers onderling, het kreëert een gevoel van samenhang, groepssolidariteit.

Eén van de grote discussiepunten bij "humorologen" is of humor bestendigend, dan wel kritisch werkt. H. Van den Berg spreekt in zijn boek "Konstanten in de komedie" bij de lach als een hekeling over een "indirekte bevestiging". Ook A.C. Zijderveld poneert in zijn "Sociologie der Zotheid" dat humor geen direkte politieke kracht heeft, maar effectief kan zijn "op indirekte wijze", namelijk als vorm van geweldloos verzet. Dit geweldloos verzet levert volgens hem kritiek, maar blijft de bestaande sociale structuren aanvaarden, houdt ze zelfs in stand en laat ze beter functioneren. Humor blijft volgens hem een spel, binnen de grenzen van de lach : *"wanneer humor b.v. verpolitiseert en als politiek wapen wordt gehanteerd, verandert het van lachend spel en schone schijn tot grimmige werkelijkheid."* (15)

(15) : A.C. Zijderveld : "Sociologie van de zotheid" (Boom-Meppel, 1971) p.164

„Sater” met DAF-story in N.E.T. :

GENT. — Documentair theater is steeds een gevaarlijke klus. Te ver doorgedreven simplificaties en zwart-witverhoudingen zijn zo voor de hand liggend dat zij bijna onvermijdelijk worden.

De Amsterdamse Toneelgroep Sater, die op uitnodiging van het Masereelfonds donderdag naar het N.E.T. is afgezakt, ont-snaapt daar evenmin aan met „De opkomst en neergang van een Hollands familiebedrijf”. Fragmentarisch (en helemaal niet historisch, van waar een eerste hypotheek) wordt een beeld opgehangen van de geschiedenis van de DAF-autofabriek. Het hele werk is opgevat als een parallelmontage tussen leef- en denkwereld van de patroon en van de werknemer. Aan beide kanten wordt de evolutie getekend en de generatiewisseling.

Sater heeft wel t.v.v. de speelbaarheid een aantal toegevingen moeten doen en de tekst gestoffeerd met enige vulling die op het aangevatte onderwerp geen betrekking heeft. De keuze van de fragmenten over de betekenisvolle situaties die zich in de loop der jaren in het bedrijf voordeden klopt o.i. ook niet helemaal. Zo

wordt van de welvarende fabriek van de jaren zestig onmiddellijk overgeschakeld op de verkoop van een deel van het bedrijf aan Volvo, dat op enige manier verduidelijkt wordt hoe en waarom het zover gekomen is.

Hoofdbezwaar tegen de Sater-productie is evenwel het uitgesproken sloganaspect van de replieken, het opdelen in goeden en slechten, het doctrinaire...

Ondanks dit alles weet „Opkomst en neergang van een Hollands familiebedrijf” op veel ogenblikken te boeien, maar dan door de spelprestatie van de acteurs, die opvallend goed van de ene rol in de andere stappen, en daarbij een puntgave weergave van de wisselende personages weten te handhaven.



GENT

Opkomst en neergang van een Hollands familiebedrijf

De voorstelling werd gebracht door de Amsterdamse Toneelgroep Sater, op inrichting van het Frans Masereelfonds en KK-toneel RUG.

Tot op zekere hoogte is de geschiedenis van een familiebedrijf als DAF uniek. Maar het staat voor de ontwikkeling in onze maatschappij die het leven van velen afhankelijk maakt van het kapitaal van enkelen.

Daarom zijn naast de geschiedenis van DAF ook de sociale en economische omstandigheden beschreven die de opkomst van dit familiebedrijf mogelijk maakten. Het is het verhaal van mensen die werken in bedrijven waarvan de eigenaars slechts één motief hebben : winst maken.

De tegenlagen en de gevolgen er van blijven over voor de arbeiders. Maar het is ook het verhaal van mensen die dat willen en kunnen veranderen, de arbeiders, georganiseerd in hun vakbonden.

Enkele aangrijpende scènes waren deze waar een zoon van een middenstander zijn vaders zaak niet wil overnemen en gaat werken in een groot bedrijf, maar ook de houding van de bedrijfsleiders onder de bezetting en de reacties van de vrouw van een arbeider als haar man tot directeur bevorderd wordt. Spijtig is dat op het einde van het stuk de discussie tussen de oude en de jonge ondernemer wat langdradig wordt.

Toch een zeer fijn stuk van Sater, dat regelmatig beelden oproept uit ons eigen bedrijfsleven, dat verwijst naar strijden die ook hier aan de gang zijn. Hopelijk komt Sater met dit stuk nog naar Vlaanderen.

Kontakten kunnen gelegd worden bij « Toneelgroep Sater », Heintje Hoeksteeg 8, Amsterdam, tel. 00.31.20/24.18.87.

Firmin DEGRUZE

Humor kan volgens hem wel een alternatief stellen, maar blijft onrealistisch, blijft een utopie. Hij gaat bij het ontpolitiseren van humor tamelijk ver :
"Zo zou men b.v. de marxistische utopie van een samenleving zonder prive-eigendom en zonder werkverdeling (de verwerkelijking van 'het rijk der vrijheid!') welke opgericht wordt na een Saturnalistische omwenteling (de 'wereld-revolutie'), kunnen interpreteren als een grandioze grap, waarin het ondenkbare gedacht, het onzegbare gezegd en het onmogelijke mogelijk gemaakt wordt. Alleen in pogingen deze utopische grap binnen de structuren van de Realpolitiek te verwerken worden de vrolijkheid en het lachen in bloed en tranen gesmoord."(16)

Eerst even opmerken dat Marx met 'arbeidsdeling' nog wat anders bedoeld heeft dan hetgeen Zijderveld 'werkverdeling' noemt. Ik geloof niet dat het streven naar een socialistische maatschappij een 'utopische grap' kan genoemd worden; ik geloof evenmin dat humor "nur Spielerei" is.

Humor heeft een kracht, men kan ze als zoethouder, maar tevens als wapen gebruiken. Het strijdteater gebruikt humor om valse waarden te ontmaskeren, 'wat vanzelfsprekend' is tegen te spreken, 'blazen' door te prikken. Strijdteater toont dat paus Bonifacius in *Mistero Buffo*, en de paus die Brecht in zijn *Leben des Galilei* laat aankleden, onder al hun prachtige, pontifikale gewaden, dure mijters en mantels, ook gewoon een onderbroek dragen, en zetten deze potentaten op die manier 'inhun hemd'.

Politieke figuren die een machtsvertoon ontplooën, mogen best belachelijk gemaakt worden. De manier waarop ze die macht handhaven is niet belachelijk, maar immoreel. Daarmee moeten we niet lachen, we moeten die machtsmiddelen doorzien en ze bestrijden.

Humor wordt een wapen omdat het toont dat 'privé-eigendom en arbeidsdeling' niet natuurlijk en normaal zijn, dat de kapitalistische maatschappij niet de enig mogelijke samenlevingsvorm, maar veranderbaar is. De manier waarop die maatschappij moet doorgevoerd worden is niet naïef, maar revolutionair, het gestelde alternatief is geen utopie, maar een socialistische maatschappij die op rationele, realistische en menselijke maatstaven gebaseerd is.

Humor wordt in het teater een wapen omdat het een solidariteit tussen mensen creëert, hen samen het gevoel geeft dat de macht van de huidige heersers af te breken is, dat de macht van de 'rode scharen' groter is. Dit gevoel van

(16) : *Ibid*, p. 23.

macht mag geen valse illusie zijn, geen fopspeen, maar een opdracht om de strijd verder te voeren.

Het zou wel naïef zijn te denken dat humor of strijdteater een maatschappij kan veranderen. Daarvoor is een georganiseerde strijd nodig, waarbij humor, teater,... een aktiverende rol kunnen spelen.

° ° °

Ik heb getracht heel kort een paar technieken te belichten, waarvan het strijdteater gebruik maakt (kan maken). Het is duidelijk dat op dit ogenblik de strijdteaters zoeken naar het gebruiken van allerlei technieken, ze zich bewust worden van het feit dat politiek teater ook teater is. Op dit ogenblik zoekt het strijdteater naar een eigen dramatische vorm, en wil daarbij gebruik maken van alle teatrale middelen die voorhanden zijn.

Er liggen een massa mogelijkheden en taken open voor het strijdteater en het is de sociale realiteit zelf die voortdurend nieuwe eisen stelt.

Het is door een nauwe band met de sociale realiteit dat het strijdteater een boeiend, levend spel kan kreëren, een teater dat aansluit bij de problemen en de noden van de onderdrukte klassen, een teater dat de spreekbuis wordt van die massa's.

Herwig De Weerdt.