

## Theateroktober. Revolutie op het toneel.

*Luk Van den Dries en Thomas Crombez*

*Wij kunnen voor de Russische Sovjets afkeer koesteren, wij kunnen ze met alle heftigheid bekampen én hun bestaan én hun streven betreuren, wij moeten nochtans niet blind zijn voor de geweldige activiteit die zij op ieder terrein losgemaakt en ontwikkeld hebben. Wij denken aan de literatuur, aan den film, aan het tooneel.*

*Lode Geysen, Spreekkoren.  
Roermond: J.J. Romen, 1934, p. 9*

De tentoonstelling *Theateroktober* illustreert één van de opwindendste periodes uit de 20<sup>ste</sup> eeuwse theatergeschiedenis. Een periode waarin tijd en ruimte van het theater gelijke pas trachten te houden met de explosieve dynamiek van de Russische revolutie. Een tijd die getekend wordt door enorme mobiliserende krachten. Het theater getuigt daarvan, onder meer in het compleet openbreken van zijn ruimtegebruik, alsof in een huis alle valse plafonds, dubbele wanden, donkere tapijten worden weggehaald en de woning tot een skeletachtige constructie wordt uitgemergeld.

De nieuwe scenografische ruimtes van de Theateroktober zijn verbluffend in hun eenvoud en nodigen uit tot een enorme dynamiek van de spelers. Hier geen spoor meer van het 19<sup>de</sup>-eeuwse ‘kijkkasttoneel’, dat door middel van fraai beschilderde achterdoeken, coulissen en verplaatsbare decorstukken een naadloze theatrale illusie poogde te creëren. Voor de acteur betekende die kijkkast namelijk een beklemmend korset. Eén foute verplaatsing kon verraden dat de toneelspeler eigenlijk even groot was als de bordkartonnen boom op de achtergrond, en de illusoire ervaring van het publiek als een zeepbel kapot prikken.

Het ‘Theateroktober’-programma van Meyerhold vormt slechts één van de verschillende toneelavant-gardes die vanaf 1900 grote inspanningen leveren om komaf te maken met het korset van de illusionistische Bühne. Het Russische antwoord is echter volstrekt uniek en uitermate spectaculair. Met name Meyerhold en Tairov namen enthousiast beeldende kunstenaars onder de arm om nieuwe scènedispositieven te creëren die de spelers zouden kunnen stimuleren om los te breken uit de eveneens beknottende acteermodellen van de 19<sup>de</sup> eeuw. Aan de hand van blokken, trappen, loopbruggen, kooien en roterende tuigen, die in het midden van het podium werden opgesteld, kon de acteur zijn herwonnen lichaamsexpressie botvieren.

Dat de maquettes van deze ruimtes zijn bewaard mag al een godswonder heten. Voor deze tentoonstelling werden ze bovendien erg zorgvuldig hersteld en gereconstrueerd. Alleen al daarom loont deze tentoonstelling.

Nog belangrijker is de politieke slagkracht van dit toneel. Dit theater wil ook letterlijk mobiliseren. In het spoor van de Theateroktober trokken speciaal ingerichte treinen door de Russische steppe, vaarden omgebouwde schepen over rivieren, om met een vorm van ‘agitprop’-toneel (afkorting voor ‘agitatie en propaganda’) de nieuwe revolutionaire principes aan de plaatselijke bevolking bij te brengen. De ongeletterde plattelandsmensen moesten

geleerd worden aan de hand van elementaire beelden, aantrekkelijke en aanstekelijke acrobatiek, en enthousiasmerende dynamiek. Het zorgde voor een ‘hertheatralisering’ van het theater waarbij elke vorm van psychologie en mimetisme werd doodverklaard. Ook in de grote steden gooiden de schouwburgen ramen en deuren open voor wat op straat gebeurde en maakte de gewijde stilte plaats voor discussie en kabaal. Dit activerende theater wilde vooral de toeschouwer actief maken, hem uit zijn immobilisme sleuren, hem confronteren met de esthetiek van het barricadegeweld, en met het geloof in de machine dat kenmerkend was voor de nieuwe industrialiseringsgolf.

Theateroktober was niet zomaar een specifieke ontwikkelingsfase van het Russische theater. De principes van deze vernieuwingsgolf overstegen al snel de enge context waarin ze ontstaan was, de Revolutie van 1917 en de opbouwjaren van de Sovjetsamenleving. Ontzettend snel onderging het Europese theater de weerslag van de Theateroktober. Eerst en vooral bleken de Russische theatermakers op grote schaal te realiseren wat West-Europese visionairen reeds omtrent 1900 hadden bepleit. De dromen van Edward Gordon Craig, Adolphe Appia, Eduard Fuchs en Jacques Copeau, die elk op hun eigen manier hadden willen afrekenen met de decoratieve scène, werden in Rusland op een systematische manier opnieuw in beschouwing genomen en stap voor stap aan de praktijk getoetst. Tijdens de jaren twintig diende het Sovjettheater dan ook als een lichtende baken voor westerse theatermakers, een spiegel waarin ze hun eigen aspiraties verwezenlijkt zagen, zeker toen ze het ook in levende lijve konden bijwonen. Die gelegenheid boden de Europese tournees van het Moskous Kamertheater, geleid door Aleksandr Tairov (in 1923, 1925 en 1931), van het Hebreeuwse Staatstheater Habima, o.l.v. Jevgeni Vakhtangov (1926), van het agitprop-ensemble De Blauwbloezers (1927), van het Joodse Staatstheater (1928), en van het Staatstheater Meyerhold (1930). Tenslotte werd de bekendheid van de Theateroktober in Europa en de VS bevorderd door verslagen van emigranten en reizigers, zoals onder meer Nikolai Evreinov, Asja Lacis, Hallie Flanagan, en Walter Benjamin.<sup>1</sup>

Ook in België lieten de reacties op deze golf van opwindende geruchten niet lang op zich wachten. Aan de verhalen en publicaties uit de buurlanden, zoals de fraai geïllustreerde Duitse vertaling van Tairovs *Aantekeningen van een regisseur* (*Das entfesselte Theater*, 1923), werden tijdschriftartikelen en algauw Franstalige en Nederlandstalige boeken toegevoegd. Camille Poupeye gaf een overzicht van de vernieuwingsbewegingen in oost en west met zijn boek *La mise en scène théâtrale d'aujourd'hui* (1927), geïllustreerd met linotypes van o.a. de Russische decors. Ook *Het nieuwe tooneel in het nieuwe Rusland* van

---

<sup>1</sup> De Russische theaterschrijver en regisseur Nikolai Evreinov organiseert in 1920 nog het groots opgezette massaspektakel *De bestorming van het Winterpaleis*, maar emigreert in 1925 naar Frankrijk, waar hij boeken publiceert zoals *Le Théâtre dans la vie* (1930) en later *Histoire du théâtre russe* (1947).

De Letse regisseur Asja Lacis, die vooral is bekend geworden met haar werk voor een ‘proletarisch kindertheater’ en voor agitprop-gezelschappen, maakte kennis met Meyerhold en Majakovski tijdens jaren net vóór de Revolutie, en introduceerde hun werk ongetwijfeld bij Brecht en Piscator toen ze in 1922 naar Duitsland kwam.

De Amerikaanse regisseur, theaterschrijfster en docente Hallie Flanagan richtte een experimenteel toneelgezelschap op aan Vassar College (1925-1942), reisde naar Europa en Rusland om kennis te maken met de nieuwe ontwikkelingen en bracht hierover bericht uit (*Shifting Scenes of the Modern European Theater*, 1928). Later zou ze de leiding nemen van het Federal Theater Project (1935-39), dat in eerste instantie bedoeld was om tijdens de Depressie de vele werklozen uit de entertainment-industrie op te vangen, maar tevens op nationale schaal een theater met grote sociaal-politieke impact tot stand bracht (soms regelrecht geïnspireerd op de Russische agitpropbeweging, zoals in het geval van de ‘living newspapers’).

De Duitse auteur en essayist Walter Benjamin reisde in 1928 naar Moskou om Asja Lacis te ontmoeten. Hij bracht bericht uit over zijn ervaringen in het Staatstheater Meyerhold in *Die literarische Welt* (“Disputation bei Meyerhold”, 1928, zie *Gesamm. Schriften* 4.1: 481-483).

Nico Rost (1928) droeg ertoe bij dat de cultuurtijdschriften weldra gonsden met de namen van de Russische tovenaars (*Het Tooneel, Tooneelgids, Pogen, Hooger Leven, Wendingen*). Het was niet enkel het theaterdiscours dat gemesmeriseerd leek door de Sovjetmakers. Aan de discursieve agitatie waren tal van experimenten in de theaterpraktijk gekoppeld, die zich voornamelijk afspeelden binnen de invloedssfeer van het Vlaams Volkstoneel (in zijn verschillende incarnaties van de jaren 1920), en die af en toe in de richting van het epigonendom afgeden.

De jonge scenograaf René Moulaert, die in 1925 door Johan de Meester jr. werd aangetrokken om het kostuum- en decorontwerp over te nemen van het Vlaamsch Volkstoneel (dat net op een nieuwe, katholiek-modernistische leest was geschoeid), had reeds heel vroeg de nieuwe en voor die tijd radicaal ontklede inrichting bestudeerd van het Théâtre du Vieux-Colombier te Parijs (naar een ontwerp van Louis Jouvet, 1919). Samen zetten de Meester en Moulaert een reeks theaterproducties op touw waarvan acteerstijl en scenografie sterk waren beïnvloed door de beklemtoonde lichaamsexpressie en het scenische constructivisme van Meyerhold en Tairov. Hoogtepunten van Moulaerts werk tijdens de periode 1926-1928 waren ongetwijfeld zijn constructivistische ontwerpen voor *Tijl* (A. Van de Velde), *Lucifer* (Vondel) en *Beeldekens uit het leven van St. Franciscus van Assisi* (M. de Ghelderode). Door middel van een scène die slechts bestond uit blokken, houten verhogingen, loopplanken en schreeuwerige plakaten en leuzen, leek men inderdaad te zorgen voor een “ontgrenzing van de ruimte” (Carlos Tindemans) die de contemporaine toneelspelers nerveus maakte en hun beweeglust aanwakkerde.<sup>2</sup>

Via de populariteit van het Vlaamsch Volkstoneel zette het constructivisme zijn opmars in Vlaanderen verder. Lode Geysen neemt de principes van Moulaert en de Meester geënthousiasmeerd over voor zijn regies bij de liefhebberskring De Dageraad in Brasschaat. Over het toneelontwerp voor *Gas* van Georg Kaiser (1928), een scherpe socialistische aanklacht tegen de misstanden in een gasfabriek, wordt fier gemeld: “Geen scène, slechts naakte stellingen en machines. Tusschenspeelkens met scherpe actuele beteekenis”.<sup>3</sup> Ook stukken van een uitgesproken katholieke en zelfs antimodernistische strekking, zoals *Judas* van Cyriel Verschaeve, onderwerpt Geysen aan een constructivistische montage. Net zoals Ljoebov Popova voor Meyerholds enscenering van *Le Cocu magnifique* (F. Crommelynck, 1922) een groot rad op de scène had geïnstalleerd dat de letters droeg “CR-ML-NCK”, zo troonde een plakkaat met “JUDAS” boven het decor van Geysen. De sprekende gebaren van de spelers werd nog eens kracht bijgezet door de borden die zij hanteerden, met daarop “DIEF” of “VERRAAD”. Wanneer Lode Geysen in 1930 gaat regisseren bij het Vlaamsch Volkstoneel, stimuleert hij Ast Fonteyne om dezelfde principes te hanteren, zodat ook *Tijl II* (Van de Velde) het constructivistische stempel van zijn voorganger draagt. Zoals Geysen het programmatisch uitdrukte:

Tooneel is beweging. Dynamiek en rhythmiek zijn te lang van het tooneel gebannen. Het tijdstempo is aan een nerveuze jacht gewoon. Dit zal ons toelaten om de tooneelhandeling tot een snelheid door te voeren, die ieder ander mensch dan een

---

<sup>2</sup> Tindemans, Carlos. “Ontgrenzing van de ruimte: Het theater op zoek naar zichzelf.” *Een vergeten vormgever: René Moulaert en de Belgische avant-garde 1920-1930*. Reds. L. Van den Dries en R. Werckx. Antwerpen: Het Theaterfestival, 1992.

<sup>3</sup> Hein Hoeben in Geysen, Lode. *Spreekkoren*. Roermond: Romen, 1934, p. 5.

twintigste-eeuwer zou doen sterven aan een zenuwziekte. [. . .] Dynamisch tooneel kan in het leven werken.<sup>4</sup>

Hoewel het Vlaamsch Volkstoneel ook omwille van haar ideologische en kunsteducatieve motieven naar het Russische voorbeeld greep – gangmakers zoals Geysen en Fonteyne hadden de onverbloemde ambitie, om een ‘katholiek tendenztheater’ te creëren – toch was het in de eerste plaats de constructivistische *vormgeving* die bleef haken in het geheugen van de toeschouwers. Onder de noemer van een ‘populair avant-gardetoneel’ heeft het VVT zich in de Vlaamse cultuurgeschiedenis ingeschreven, de unieke synthese van volk en elite. Maar de zuivere ‘agitatie en propaganda’-strekking van de Theateroktober werd hier te lande beter vertaald door andere initiatieven, die zich buiten of eerder in de marge van het theatersysteem ophielden. Zo was er tijdens het interbellum de opmars van de massaspelbeweging, zowel geschoeid op katholieke, socialistische als nationalistische leest.

Een ander verschijnsel dat kan begrepen worden als een vertaling van de agitprop-idee binnen de West-Europese context, is de grootscheepse hulp- en preekactie die pater Werenfried van Straaten, beter bekend onder zijn bijnaam ‘Spekpater’, vlak na de Tweede Wereldoorlog opzette. Aan de priesters uit de oostelijke, nu door de Russen bezette gebieden (vandaar de naam “Oostpriesterhulp”) werden motorfietsen geleverd om hun mobiliteit te verhogen, later ook Volkswagens en zelfs heuse ‘kapelwagens’. Derde en laatste vorm waaronder de Theateroktober in België doorleefde, was het politieke theater van de jaren 1970. Het propageerde een tegencultuur die op marxistische leest was geschoeid. De politieke theatermakers zochten een nieuw publiek op met even toegankelijke als duidelijke politieke analyses van de uitwassen van het kapitalisme, en hoe daaraan verholpen kon worden. Het ideologische debat was er helemaal op gericht de overtuigden te enthousiasmeren en de nog niet geleerden over de streep te trekken. De argumentatie was simplifiërend, de oefening in democratie zeer uitputtend, en de tijdsgeest nam de revolutionairen steeds meer de wind uit de zeilen, zodat dit vormingstheater langzaam maar zeker aan de einder verdween.

Toch hebben we veel te danken aan de constructivistische scène van de Theateroktober en van zijn Belgische invloedslijnen, evenals aan het politieke theater. In de eerste plaats werd de scenografie losgemaakt en bevrijd uit haar illusionistische hengsels van de 19<sup>de</sup> eeuw. Vanaf nu stond een scène helemaal ten dienste van de acteur en van het grotere geheel van de productie, niet louter van het mooie beeldje waarmee de toeschouwers werden geïmponeerd.

Ten tweede vindt de emancipatie van de acteur zijn wortels in de vernieuwingsgolf van de vroege 20<sup>ste</sup> eeuw, waarin de Theateroktober zo’n belangrijke rol heeft gespeeld. Acteurs oefenen zich vanaf nu in een heel resem vaardigheden, waarmee ze de beperkingen van het 19<sup>de</sup> eeuwse, declamatorische spel kunnen overstijgen: dans, zang, acrobatiek, pantomime, gestiek, boksen, enzoverder. Het vormingstheater van de jaren ’70 heeft de acteur bovendien bewust gemaakt van zijn eigen zeggingskracht: ze zijn niet langer uitvoerders van de wet van de directeur en zijn plaatsvervanger de regisseur, maar co-artiesten die hun eigen verantwoordelijkheid opnemen. Gezelschappen worden niet meer stalinistisch geleid. En de communicatie met het publiek, één van de hoofdeisen van het toenmalige vormingstheater, is nooit meer stilgevallen.

---

<sup>4</sup> Lode Geysen in het Decennium-album van De Dageraad, 1928; gecit. in Fonteyne, Ast en Frans Haepers. *Lode Geysen 1903-1938*. Antwerpen: Lode Geysen-Comité, 1940, p. 27.

We zijn zeer content dat deze tentoonstelling na verschillende steden in het Duitstalige gebied ook Antwerpen aandoet. Theater en politiek hebben gedurende de twintigste eeuw elkaar voortdurend bestookt, belaagd, geprikkeld. En doen dat in dit tumultueuze tijdsgewricht opnieuw. Ook verheugend is dat bij de organisatie van dit evenement de Universiteit Antwerpen samen met deSingel en Theaterfestival de handen in elkaar hebben geslagen. De academische en culturele wereld hebben vandaag ook samen een opdracht te vervullen.