

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 gegend 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-