

voor een theatertaal die eerder aanleunde bij traditionele opties in de dramaturgie, in het spel van de acteurs en in de relatie tussen spel en toeschouwer. In zijn confrontatie met een publiek ondervond het werk van Camus en Sartre b.v. minder tegenstand dan dat van hun tijdgenoten Beckett of Ionesco. Het theater van Sartre en Camus dwong niet tot een ander kijkgedrag. Desondanks stellen we vast dat hun ideeëngoed – vooral dan in de verwoording die Camus eraan gaf – vandaag een hernieuwde impact op het theater blijkt te hebben. Teksten van Camus behoren tot het materiaal waarmee zowel De Roovers als Stan en Het Zuidelijk Toneel op de scène aan de slag gaan; alsof Camus' filosofie van de hoopvolle wanhoop ('we zijn nu eenmaal geworpen in dit absurde bestaan, dus zijn we er ook verantwoordelijk voor om er iets van te maken') wonderwel aansluit bij de maatschappelijke gevoeligheden van de huidige generatie.

### De jaren '70

1968 luidde in heel West-Europa een nieuwe politieke periode in. De arbeiders- en studentenbewegingen troffen elkaar in de straten van Parijs en elders. Niet alleen de hele maatschappelijke structuur werd in vraag gesteld tot in haar economische grondvesten, maar ook een hele reeks andere maatschappelijke fenomenen werden aan een kritisch onderzoek onderworpen: het onderwijs, het milieu, de positie van de vrouw en van homoseksuelen, de relatie van het Westen met de Derde Wereld enz. Een hernieuwde aandacht voor het marxistische ideeëngoed voorzag de beweging van een theoretische basis.

Ook binnen het theater kwamen op dat moment emancipatorische vragen aan de oppervlakte; in de hiërarchische structurering van traditionele schouwburgen en theatergroepen zagen een aantal theatermakers een afspiegeling van de hiërarchische structuren elders in de maatschappij. Er ontstond een solidariteitsgevoel met de arbeidersbeweging, men wilde deelnemen aan het brede maatschappelijke debat dat aan de gang was. Op basis van die nieuwe ideeën braken sommige theatermakers met de bestaande structuren; deze breuken leidden tot het ontstaan van nieuwe groepen zoals de Internationale Nieuwe Scène en Het Trojaanse Paard; a.h.w. uit de sociale actie zelf ontwikkelden zich formaties als Vuile Mong en de Vieze Gasten en andere. We schrijven begin jaren '70: een 'beweging' van politiek theater in Vlaanderen was geboren.

Eén van de eerste teksten die in die context op de planken verscheen, had een dubbele titel *Het Trojaanse Paard of de stuitbare opkomst van Victor De Brusselleire* (1970; de titel

van deze eerste tekst gaf zijn naam aan de groep). Victor De Brusselleire levert afgekort v.d.B. op: het stuk verwees naar de carrière van deze Brusselse politicus en insinueerde dat hij, als premier met volmachten, een sterke staat voorbereidde. Ook hier kon men in de gebruikte theatertaal verwijzingen aantreffen naar populaire en uitvergroete elementen; ook hier werd een tonende, epische manier van acteren gehanteerd. Aan het einde van het stuk pleegde Victor De Brusselleire zijn staatsgreep waarna de acteurs zich tot het publiek richtten met de vraag 'En wie zal hem dat beletten?' Dat was het begin van een discussie met de toeschouwers.

Alhoewel de tekst geen bewuste kopie beoogde te zijn van Brechts stuk, zijn er toch heel wat gegevens in aanwezig die verwijzen naar *Arturo Ui*. Op diverse niveaus werd hier dus een verband gelegd met de 'traditie van het politieke theater'. Als in 1982 de oorspronkelijke groep Het Trojaanse Paard ophoudt te bestaan en wordt overgenomen door regisseur Jan Decorte, is zijn eerste project een encensering van Heiner Müllers *Mauser* en *De Hamletmachine*. Hiermee werd de lus gelegd naar het theater van de jaren '80 en daarna.

Dé groep die echter het meest uitstraling heeft gegeven aan het politieke theater van de jaren zeventig in zijn inhoudelijke en zijn artistieke consequenties, was de Internationale Nieuwe Scène, in het bijzonder met hun massaal bezochte eerste productie *Mistero Buffo*. *Mistero Buffo*, een tekst van de Italiaanse acteur-auteur-regisseur Dario Fo, vertelt in een epische structuur, opgebouwd uit afzonderlijke scènes, monologen en liederen, het verhaal van Christus. Christus wordt echter niet getekend als een lijdzame prediker, maar als een soort eerste communist, als de bewerker van een elementaire rechtvaardigheid. Het massale succes van *Mistero Buffo* – ondanks een sporadisch verzet van kerkelijke instanties – kan wellicht mede verklaard worden door het feit dat het in zijn thematiek aansloot bij een Vlaams onderbewustzijn m.b.t. religie en strijd, een thematiek die b.v. ook beschreven werd door Charles De Coster in zijn *La légende d'Ulenspiegel* of door Louis Paul Boon in zijn *Geuzenboek*. Het algemene tijdsklimaat alsook de toegankelijke esthetiek én de enthousiasmerende kracht van de liederen droegen ertoe bij dat deze productie kon uitgroeien tot een referentiepunt in onze recente theatergeschiedenis. De Internationale Nieuwe Scène zou zich een hele tijd blijven voeden met het tekstmateriaal van Dario Fo, met zijn speelstijl die fel beïnvloed is door het Italiaanse volktheater van de Commedia dell'arte; toch putte deze groep ook uit andere aders waaronder Brecht van wie zij o.a. *Moeder Coura-*



Fruit van rotte bomen - Dito'Dito

ge en haar kinderen op het programma namen.

De groep van Vuile Mong en de Vieze Gasten profileerde zich van bij aanvang als de meest volkse component binnen dat Vlaamse politieke theater. Hun eerste projecten waren opgebouwd volgens een revue- of cabaretstructuur: een aaneenrijgen van nummers, al dan niet kaderend binnen één thematische lijn, waarbij de muziek en de songs een belangrijke dynamiserende rol vervulden. Clownerieën, groteske uitvergrotingen, kleine verhaaltjes, conferences, onmiddellijke introductie van de politieke actualiteit, enz: zowat alle ingrediënten die in het Russische politieke theater van na de revolutie werden gebruikt, waren hier terug te vinden: een agitpropkunst die zich op directe wijze inschakelde in de aan gang zijnde politieke acties en manifestaties.

In hun interne werkorganisatie kozen alle politieke theatergroepen uit de jaren '70 er zonder uitzondering voor om te functioneren als een collectief; discussie en democratie stonden centraal; iedere stem was gelijkwaardig; zelfs de teksten van de stukken trachtte men gezamenlijk te schrijven. Bovendien werden in deze groepen vaak amateurkrachten geïntegreerd, mensen die oorspronkelijk op andere praktische terreinen bezig waren maar de behoefte voelden hun overtuigingen om te zetten in een theatertaal. Bij elk moment in de theatergeschiedenis waarop zich een 'politieke' praktijk ontwikkelde, stelt men de aanwezigheid vast van amateurs die een rol gaan spelen in die beweging.

Zowel het collectieve werk als de integratie van amateurs hebben in de praktijk van het