

**THEATEROKTOBER**  
**RUSSISCHE AVANT-GARDE 1917-1931**

## **THEATEROKTOBER**

### **RUSSISCHE AVANT-GARDE 1917-1931**

Nederlandse vertaling van de Duitstalige catalogus die bij 'THEATEROKTOBER, Russische Avantgarde 1917-1931' hoort, een tentoonstelling van de Afdeling Theaterwetenschap van de Universiteit Keulen.

### **VAN 24 AUG. T/M 24 SEP. 2006 IN DESINGEL, ANTWERPEN**

opening op 24 augustus om 17 uur met verwelcoming door prof. Elmar Buck en inleiding door prof. Luk Van den Dries

inleidend artikel **Luk Van den Dries** en **Thomas Crombez** . vertaling **Bernadette Scheeders** . eindredactie **Thomas Crombez**  
vormgeving **Patrick Florin** . productie **Het Theaterfestival**

## **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 twintigste-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 negentiende-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 beknopte acteermodellen van de negentiende 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, voeren 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, olv. Jevgeni Vakhtangov (1926), van het agitprop-ensemble De Blauwbloezen (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 Tairov's *Aantekeningen van een regisseur (Das entfesselte Theater, 1923)*, werden tijdschriftartikelen en al gauw 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 oa. de Russische

decors. Ook *Het nieuwe toneel in het nieuwe Rusland* van Nico Rost (1928) droeg ertoe bij dat de cultuurtijdschriften weldra gonsden met de namen van de Russische tovenaars (*Het Toneel, 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 afgleden.

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 verhogen, 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 ritmiek 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 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 negentiende 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 twintigste 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 negentiende-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 coartiesten 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.

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.

<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).

<sup>2</sup> Tindemans, Carlos. “Ontgrenzing van de ruimte: Het theater op zoek naar zichzelf.” Een vergeten vormgever: René Moolaert 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.

<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.

## VOORWOORD

PROF. DR. ANDREAS PINKWART

MINISTER VOOR INNOVATIE, WETENSCHAP, ONDERZOEK EN  
TECHNOLOGIE VAN HET LAND NORDRHEIN-WESTFALEN

De Theaterwetenschappelijke Collectie van het Wahnkasteel is een buitenkans. Niet alleen voor de studenten van de Universiteit Keulen, maar ook voor het onderzoek aan het daar gevestigde Instituut voor Theater-, Film- en Televisiewetenschap, en voor vorsers uit de hele wereld. Bijna 300 schilderijen, een ongelofelijk grafisch bestand, meer dan 300.000 originele foto's, 90.000 boeken, duizenden programmabrochures, miljoenen recensies, waardevolle poppen en maskers, documenten met betrekking tot de vroege Duitse film: deze collectie is ongeëvenaard.

“Begrippen zonder aanschouwing zijn leeg, aanschouwing zonder begrippen is blind.” Het beroemde woord van Kant lijkt de stichter van de collectie op het lijf geschreven. Carl Niessen was eerst acteur, alvorens hij zich tot de wetenschap wendde en in de jaren twintig de eerste leerstoel voor theaterwetenschap bekleedde aan de Universiteit Keulen. Niessen had een visioen. Hij wou de wetenschap van het theater oprichten en door een zelfstandige collectie zorgen voor aanschouwelijkheid. Niessen wilde ook openbaarheid. Er groeide iets uit zijn verlangens. Als minister ben ik trots op de collectie. Ze is een pronkstuk van de Universiteit. Haar tentoonstellingen zijn bijzonder, niet enkel voor de vakwereld, maar voor iedereen.

*Theateroktober* is reeds vóór de opening een succes. Alle tentoongestelde stukken werden vooraf wetenschappelijk vastgelegd en gerestaureerd. De tentoonstelling is het trotse uitroepingsteken achter dit hoogwaardige project in samenwerking met de Hogeschool van Keulen (Fachhochschule Köln). Daar doet ook het grote publiek zijn voordeel mee. Voor de eerste keer kunnen de volledige afdelingen over Russische avant-garde van de Collectie, in het openbaar worden getoond.

Ik wens *Theateroktober* vele bezoekers. Het gaat om een van de opwindendste periodes van de moderne theatergeschiedenis. Men bespeurt een kentering, een dynamiek, een revolutionaire geest. Men bespeurt avant-garde. Die duurde slechts luttele jaren, daarna kwam er centraal gestuurde agitatiekunst en socialistisch realisme. Maar in deze korte tijdspanne waren Russische kunstenaars de gangmakers van de internationale scène.

## THEATEROKTOBER

ELMAR BUCK

De titel *Theateroktober* is in wezen niet helemaal van toepassing op deze tentoonstelling. Strikt genomen betreft het enkel een kortstondig programma, dat opgesteld en verwezenlijkt werd tussen de herfst van 1920 en de herfst van 1921. In Moskou wilde Vsevolod Emiljevitsj Meyerhold theater en revolutie samenbrengen onder het parool ‘Theateroktober’. Als leider van de Theaterafdeling van het Commissariaat voor Vorming en Voorlichting (*Narkompros*) bevond hij zich daartoe in de uitgelezen positie. Het materiaal uit de Theaterwetenschappelijke Collectie van het Wahnkasteel, dat aan de basis van deze tentoonstelling ligt, documenteert echter niet enkel het oeuvre van Meyerhold en zijn omgeving. Het omvat evengoed getuigenissen van het theaterwerk van Jevgeni Vakhtangov en vooral van Aleksandr Tairov. En het stamt grotendeels uit de jaren na 1921, dus uit een tijdperk waarin de voorheen geproclameerde verbinding tussen revolutie en theater niet langer werd geëist. Eigenlijk was revolutie reeds in Meyerholds ‘Theateroktober’-programma eerder een aan de tijdsgeest verplichte metafoor, niet zonder gelijkenissen met de betekenis waarin Georg Fuchs het woord gebruikte, in zijn boek *Die Revolution des Theaters* (1909). In dat werk ging het minder om directe revolutie dan om een bepaalde wil tot hervorming van het theater. Onder die optiek kunnen naast Meyerhold ook zo verscheiden persoonlijkheden en kunstenaars als Vakhtangov en Tairov samengebracht worden aan de hand van de term Theateroktober, zodat de uitdrukking uiteindelijk van toepassing wordt op de gehele Russische avant-garde van de postrevolutionaire periode. Als tentoonstellingstitel verdient het daarnaast aanbeveling omdat er van het begrip ook in hoge mate een esthetische prikkel uitgaat, en het daardoor symboolwaarde bezit, geheel in de lijn van het onderwerp.

Tot op het einde van de negentiende eeuw was het Russische theater min of meer een lege plek binnen de Europese scène. Dat veranderde plots op 17 december 1898. Op die dag ging in het juist opgerichte Moskous Kunsttheater een encenering van Anton Tsjechovs *De Meeuw* in première. De mentor en regisseur van de productie was Konstantin Sergejevitsj Stanislavski. Zes jaar later volgde *De Kersentuïn*, door dezelfde auteur. Deze enceneringen onderscheidden zich door een bijzonder levensecht spel en kregen zoveel bijval van het publiek, dat *De Kersentuïn* meer dan duizend keer gespeeld werd en bijna veertig jaar lang onveranderd op het repertoire bleef.

Terwijl elders in Europa de modernen schuchter aan hun traject begonnen, werd er hier in Moskou nogmaals succes geboekt met een theater dat schijnbaar schatplichtig was aan het oudere toneel. Voortaan zou Stanislavski trouwens gezien worden als een exponent

van hetgeen reeds voorbijgestreefd was. Geheel ten onrechte. Zonder twijfel is er bij Stanislavski veel dat afkomstig is uit het verleden, maar in de grond was hij een vernieuwer. Alleen al de oprichting van het Moskous Kunsttheater was een verwezenlijking. Daarmee werd het theater uit de handen van de dilettanten genomen, en in die van professionele theatermensen gelegd. De door hem ontwikkelde acteursmethode, die bekend werd onder de naam 'psychotechniek', was een poging in overeenstemming met de tijdsgeest. Het proces van professionalisering moest ermee ondersteund worden, en de oorlog verklaard aan alle knoeiwerk en alle onwaarachtigheid in het theater. Daarin stemde Stanislavski overeen met andere theaterrevolutionairen, ook al gingen ze andere en gedeeltelijk radicalere wegen, zoals Edward Gordon Craig. Maar ook met hem was hij verbonden. Tenminste, hij nodigde Craig uit naar Moskou om er in zijn theater Shakespeares *Hamlet* te ensceneren. De Moskouse *Hamlet*-enscenering van 1911-12 was een vuurbaken van het moderne Russische theater. Ook indien er geen onmiddellijke invloeden zijn aan te wijzen, was het klimaat toch duidelijk veranderd. Vakhtangov ging in het Kunsttheater van start met zijn experimenten, en in 1914 richtte Tairov tenslotte zijn Kamertheater op, waar hij twintig jaar lang, onder het motto van de retheatralisering van het theater, toneelwerk verrichtte dat betrokken was op lichaam en beeld. Het borrelde dus op verschillende plekken in het toenmalige Russische theater. Maar de vonk ontbrak nog die het geheel tot ontlading moest brengen. Sint-Petersburg, oktober 1917. Geen van de theatermensen kon zich onttrekken aan de gevolgen van de Russische revolutie. Nu brak ook het ogenblik van Meyerhold aan. Nog in augustus van het jaar 1918 werd hij lid van de Communistische Partij. En reeds op de eerste verjaardag van de Oktoberrevolutie liet hij aan de hand van de première van Vladimir Majakovski's *Mysterium Buffo* zien, hoe hij zich de verbinding van theater en revolutie voorstelde. Het was een combinatie van een constructivistische scenografie met een nieuwe speelstijl, waarvoor hij de naam biomechanica had bedacht. In 1920 keerde hij definitief naar Moskou terug en werd in de herfst van datzelfde jaar met de leiding van de Theaterafdeling van het Commissariaat voor Vorming en Voorlichting belast.

Bijna precies een jaar later werd hij reeds uit zijn officiële functie ontheven, en er kwam een eind aan de publicatie van zijn tijdschrift *De theaterbode (Vestnik teatra)*. In de tijd erna werd steeds duidelijker een proces merkbaar dat de terugname betekende van de principes van de Theateroktober, tenminste met betrekking tot de revolutionaire en agiterende tendens. In de plaats ervan kwam de doorgedreven samenwerking tussen theater en avant-gardistische schilderkunst. Reeds in 1917 was Tairov de samenwerking met de schilderes Aleksandra Ekster aangegaan, en Kazimir Malevitsj had voor Meyerhold het *Mysterium Buffo* vorm gegeven. Tairov kon voortaan rekenen op de hulp van de broeders Vladimir en Georgi Stenberg, en op de schilder en architect Aleksandr Vesnin, terwijl Meyerhold erin slaagde om

kunstenars als Ljoebov Popova en Varvara Stepanova voor zich te winnen. Hun schijnbaar onschuldige esthetiek verzekerde hen in de jaren twintig een zekere vrijheid, zodat ze hun theaterwerk tot in de jaren dertig konden verderzetten. Totdat ook zij het verwijt van formalisme kregen. Enkel Stanislavski kon zijn theater buiten de felle contemporaine debatten houden, maar enkel door afstand te doen van eender welke moderniteit. Voor de niet-geëmigreerde toneelkunstenars werden uitgebreide tournees in het Europese buitenland nu steeds belangrijker. Tairov was sedert 1923 met zijn Kamertheater voornamelijk te zien in Berlijn, Parijs en Wenen, terwijl het eens door Vakhtangov geleide Hebreeuwse Theater Habima in 1926 in Berlijn te gast was, waar tenslotte ook het Staatstheater Meyerhold heen reisde in 1930. De as Moskou-Berlijn-Parijs werd daarmee onmiskenbaar. Het Russentheater viel, net zoals de zogenaamde Russenfilm in de jaren twintig, overal de toejuichingen te beurt van een publiek dat zich verbonden voelde met de avant-garde. Gelijktijdig begonnen de visuele getuigenissen van de Theateroktober hun liefhebbers en verzamelaars te vinden: mensen zoals Aleksej Bakhroesin in Moskou, Joseph Gregor in Wenen, Carl Niessen in Keulen. De objecten – figuren, scenografie en modellen – werden samen gebracht en in tentoonstellingen gepresenteerd, zoals omstreeks 1931 in Bazel onder de titel *Das Problemtheater*. Tegen het einde van de eeuw werden dergelijke presentaties opnieuw ingericht: *Parijs-Moskou* of *Berlijn-Moskou* luidden de titels nu. In Venetië werden in 1990 de werken van de theateravant-garde uit de collectie van het Bakhroesinmuseum in Moskou gepresenteerd. In Wenen werd het verzamelde en bijgewerkte patrimonium van het Oostenrijkse Theatermuseum tentoongesteld in 1993. Dit jaar is de Theaterwetenschappelijke Collectie van het Wahnkasteel aan de beurt. Daarenboven werden en worden er wereldwijd regelmatig tentoonstellingen georganiseerd over de Russische avant-garde, met een bijbehorende theatersectie. De wetenschappelijke literatuur over dit onderwerp is ondertussen onmetelijk groot geworden.

Ongetwijfeld speelt er bij de aanhoudende fascinatie die de theaterobjecten van de Theateroktober uitoefenen nog steeds een romantische blik mee op alles wat te maken heeft met revolutie, socialisme en utopie. Zo worden de objecten met een bovenaardse glans omgeven, te meer omdat ze gedurende korte tijd zelfs overeenstemden met een bepaalde staatsleer. In dit geval mag aan hun aantrekkingskracht met zekerheid de functie toegevoegd worden die deze visuele objecten vervulden in het theatrale proces, en hun overeenstemmende kwaliteit.

Normaal gezien gaat het bij theaterobjecten om werken die als ontwerp voor iets toekomstigs zijn ontstaan, dat zich pas heeft gemanifesteerd in het gerealiseerde theaterkunstwerk. Om die reden zijn zo'n ontwerpen secundair met betrekking tot dat waar het eigenlijk om gaat. In het geval van de Theateroktober, en dat geldt evenzo voor gelijktijdige ondernemingen zoals

het Bauhaus in Duitsland, verwijzen de beelden niet naar iets dat nog moet ontstaan, maar zijn zij reeds het resultaat, dat niet nog door een of andere theatrale realisering kan worden verhoogd. Zij zijn voltooid in de eigenlijke zin van het woord.

Dat verklaart ook het opvallend grote aantal figurines en portretfoto's onder de objecten van de Theateroktober, in vergelijking met de scenografie, die in andere gevallen het kwantitatieve overwicht heeft. Scenografische ontwerpen zouden immers nog te zeer schatplichtig zijn aan de uitgebeelde handelingsruimtes uit de dramatische bronnen, om te kunnen functioneren als autonome kunstwerken (zoals bijvoorbeeld in het geval van de Bauhausscenografie). De Russische avant-garde geeft consequent de voorkeur aan plastische scènemodellen die steeds meer op zichzelf staan.

Of het nu figurines of portretten zijn, die als een soort papieren theater dienst doen, of modellen van de scène als een soort *theatrum mundi* in zakformaat, steeds zijn het autonome kunstwerken. Tegelijk blijven het echter ook theatrale objecten.

## THEATER ALS MODEL

### GERALD KÖHLER

De scenografische schaalmodellen uit de Sovjetrepubliek zijn ook modellen voor een nieuwe wereld. Het leven werd in die tijd van nul heropgebouwd, wat zijn neerslag vond in de vernieuwing van de theaterscène. Alle theatermakers waren arbeiders of ingenieurs, en het driedimensionale model beantwoordde aan het constructie-ideaal. Het modelkarakter ervan oversteeg de functie van enkel een ontwerp te zijn voor de verwezenlijkingen op scène. Namaken werd toegelaten om met deze kopieën de Russische theaterensceneringen te introduceren als modelensceneringen in heel Europa, en ze op die manier internationaal te promoten. Aangezien ze echter geïnspireerd waren op actuele stromingen binnen de beeldende kunst, en ook afhankelijk van een dramatisch opzet, konden de theatermodellen echter niet de kwaliteit evenaren van visionaire architecturale iconen, zoals Tatlins Monument voor de IIIde Internationale te Moskou. Elk ontwerp was autonoom omdat het niet realiseerbaar was. Functionarissen en kunstbureaucraten in het postrevolutionaire theaterleven zorgden er snel voor dat de vrije toegepaste kunst veranderde in utilitaire kunst. De modellen tonen iets moderns, maar geen avant-gardisme. Ze laten eerder de sporen zien van een revolutionaire dynamiek. Desondanks verschijnen ze als objecten die het veelvoud documenteren aan naast elkaar bestaande stromingen en stijlen, soms ook door persoonlijke antagonismen gevormd – denk aan Tairov en Meyerhold. Ruimtelijke vondsten geïnspireerd door sprookjes, circus en de Russische volkskunst zijn even sterk aanwezig als podiumplekken voor politieke documentaire stukken, net als het verzorgde modernisme van het literaire theater. De modellen zijn tegelijk concrete artefacten die een dramatisch uitgangspunt hebben, en bronnen, dus getuigenissen van voorbijgaande gebeurtenissen.

Sinds de Russische schaalmodellen in het brandpunt van de belangstelling staan, wordt gediscussieerd over het feit dat het, naast enkele originelen, meestal om reconstructies en vroege kopieën gaat. Daar bestaan redenen voor: theatermodellen zijn bijvoorbeeld uiterst fragiel. De enscenering van Vesnin voor *De man die donderdag was* moest gereconstrueerd worden, omdat het model uit de jaren twintig te beschadigd was om tentoon te stellen. Dat dit ook reeds een kopie was bestemd voor een theatertentoonstelling in Duitstalig gebied, bewijst het zichtbare handschrift op een foto van het oorspronkelijke model op de Duitstalige affiches. Het kopiëren van de Russische theatermodellen was een ernstige wetenschappelijke onderneming. Aleksandr Tairov gaf in 1927 in hoogsteigen persoon toestemming aan de theaterwetenschapper Carl Niessen om de naar aanleiding van de theatertentoonstelling in Magdeburg getekende modellen van zijn ensceneringen te kopiëren, omdat de originelen toebehoorden aan het Bakhroesinmuseum. Hij zorgde er bovendien voor dat deze bij het



aanmaken van de kopieën ter beschikking stonden. Het voorbeeld van het model van Vesnin laat echter ook een fundamenteel gebrek van deze voorwerpen zien. Foto's van de productie aan het Moskous Kamertheater uit 1923 maken duidelijk dat het niet ging om een mechanische sculptuur die vrij in de ruimte stond, maar om een constructie die tussen de toneelopening was geklemd, en voor de toeschouwer een louter tweedimensionale kijkervaring opleverde. Ook de acteur op het podium moest het zonder de simulatie van de ruimte op een miniatuurtoneel stellen. Niets wijst op de interactie tussen de ruimtelijke constructie en de toneelspelers, terwijl toen juist zo'n samenwerking in een synthetische dimensie moest worden samengebracht. Uit podiumonderdelen zoals loopbanden, trappen of liften laat zich in elk geval afleiden dat de mobiliteit van de uitvoerders sterk toenam. Het theatermodel geeft dus enkel aanduidingen van de podiumsituatie en zijn mogelijke variaties, soms met behulp van beweegbare onderdelen of een belichting die de oorspronkelijke toneelwerkelijkheid benadert. Toch was het schaalmodel een absoluut noodzakelijk ontwerpmedium, omdat de beweegbare, plastische constructieobjecten in tweedimensionale vorm niet duidelijk konden weergegeven worden. De oude 'kijkkastjes' beantwoorden geenszins aan de vereisten die de ruimtelijke sculptuur van het schaalmodel als autonoom object van de aanschouwing stelt.

Niessen schreef indertijd aan Tairov: "Deze modellen zullen ongetwijfeld een belangrijke verrijking van onze collectie zijn, want de ensceneringen hebben een betekenis van wereldformaat verkregen in de theatergeschiedenis." De revolutionaire toneelkunst was echter precies in die tijd, waarin ze in Europese tentoonstellingen gevierd werd, steeds meer in tegenspraak met de officiële kunstdoctrine van de USSR. Toen curator Niessen zijn tentoonstellingen samenstelde met de schaalmodellen van de Russische Theateroktober, hadden de ontwikkelingen in de Sovjetrepublieken deze resultaten reeds achter zich gelaten. Ze hadden hun invloed uitgeoefend op het Europese theater, in het bijzonder dat van de Weimarrepubliek. In het westen werden ze ingebed in nostalgische installaties die terugkeken naar het verleden en vooral aan het eind van de jaren twintig door Niessen werden geïnitieerd, op het ogenblik dat men in Duitsland algemeen gewag maakte van een theatercrisis. Internationaal gezien waren ze in het begin geen kunsttentoonstellingen maar een blik op het theater. Het *Problemtheater* gaf begin jaren dertig aangename problemen weer van het theater. Reeds toen was men verheugd dat een theatertentoonstelling op grond van de causale verbinding tussen theater en beeldende kunst ook een *kunst*-tentoonstelling was. De beeldende kunst was weliswaar een wegbereider van de Theateroktober, maar dat ze ongebreideld werd aangewend, hebben niet in de laatste plaats de kunstenaars zelf moeten opmerken, wanneer de toepasbaarheidsgraad van hun kunst een indicatie werd voor ofwel formalisme, ofwel kwaliteit. De ontketening van hun krachten liep uiteindelijk uit op hun domesticatie.

Theatermodellen maken inzichten mogelijk over de theaterkunst en zijn historische context. Minder relevant is de vraag of het om originelen gaat, om modellen dus, die de scenografen voor de enscenering zelf hebben gemaakt. Beslissend is dat het model dicht bij de productiegebeurtenis staat, en dat hoeft niet per se chronologisch bepaald te zijn. Ook een reconstructie is een residu van de theaterkunst, en soms kan een oorspronkelijke bron overtroffen worden door een secundaire bron.

## THEATER VAN DE REVOLUTIE REVOLUTIE VAN HET THEATER ANJA HELLHAMMER

De acteur, theaterleider en regisseur Vsevolod Emiljevitsj Meyerhold (1874-1940) bleef ook na de revolutie een “typische bohemien van het esthetische theater”, maar hij kon “over zichzelf springen, en dat was het belangrijkste” (Sergej Tretjakov). Gedurende de korte periode als tijdelijk leider van het TEO erkende hij het enorme creatieve potentieel van het ‘zelf handelende theater’ van de Proletkultbeweging. Hij wilde dat project lanceren binnen het kader van het institutionele theater. De generaal van de door hemzelf geproclameerde Theateroktober begon nu obsessief, aan de fronten van verschillende revolutionaire gezelschappen – eerst het Arbeiderstheater van de RSFSR (tot 1921), de Vrije Meyerholdwerkplaats (vanaf 1922), het Theater van de Revolutie (tot 1924) en tenslotte het Meyerholdtheater (vanaf 1924) – de vertegenwoordigers te bevechten van het reactionaire, burgerlijke theater, in de eerste plaats het Moskous Kunsttheater onder leiding van Stanislavski. Hij gebruikte hiervoor de hem eigen methodische constanten van een theater dat ‘door de omstandigheden bepaald’ was, dat wil zeggen nadrukkelijk getheatraliseerd. Zo moest het werk van de acteurs, in de geest van het Amerikaanse taylorisme, volgens een precies gepland productie- en pauzeschema verlopen. De “acteur van de toekomst” was daarbij tegelijk de organisator van zichzelf en het materiaal voor zichzelf, wat Meyerhold samenvatte in de “bindende formule van de theaterkunst:  $N = A1 + A2$ ”. De theorie van de biomechanica, die diametraal stond ten opzichte van het psychologisch-realistische systeem van Stanislavski, bestond uit een gemengd trainingsprogramma van acrobatiek, gymnastiek, pantomime, dans... Het diende de emoties te vertalen en zo te collectiviseren via een uitdrukkingstaal van efficiënte bewegingen. Deze taal bleef echter geenszins puur formalistisch, ze werd tot een esthetisch symbool. De nieuwe speelwijze vond haar equivalent in de dynamiek gecreëerd door een scenische constructie die op een leeg podium werd geplaatst. Voor de eerste keer zette Meyerhold zo’n scenografisch ontwerp in bij de enscenering van de komedie *Le Cocu magnifique* (Crommelynck, 1922). De biomechanisch getrainde acteur, zonder make-up en in uniforme kledij, was het prototype en de leermeester van het proletarische publiek. De grotendeels positieve reacties van dit publiek op de avant-gardistische theaterexperimenten van de regiegrootmeester waren minder te danken aan de effectiviteit van de theatrale productiekunst, dan aan het gebruik van talrijke effecten. Meyerhold had zich reeds gedurende de jaren 1910 verdiept in het Russische volkstheater (de ‘kermistent’ of *balagan* en de ‘hansworst’ of *skomoroch*), dat toegankelijker was voor het nieuwe, grotendeels ongeletterde publiek van de RSFSR dan de geïmporteerde West-Europese tekst- en muziektheatertraditie. Met *De dood van Tarelkin* (Soekhovo-Kobylin, 1922) kwam de introductie van elementen uit circus en music hall in een hogere versnelling. De verplaatsbare decorstukken

en trucagerekwisieten van Stepanova leken een eigen leven te leiden, in schijnbare interactie met de uitvoerders. Zijn producties uit deze periode waren reusachtige, bewegende mens/podiummachines, die hij van op het parket tot op de seconde precies dirigeerde: “Bliksem – na – volte! Me – yer – hold!” (S. Tretjakov).

De invoering van de Nieuwe Economische Politiek (NEP) betekende het herprivatiseren van het voordien gesubsidieerde Staatstheater, met verreikende consequenties voor het repertoire en de uitrusting. Met zijn ensceneringen van *Een winstgevende baan* (1923) en *Het woud* (1924) volgt Meyerhold de leuze ‘Terug naar Ostrovski!’, die Loenatsjarski had gelanceerd in 1923 ter gelegenheid van de honderdste verjaardag van de Russische dichter en toneelschrijver. Vooral de antiques in de vormgeving voor *De regeringsinspecteur* (Gogol, 1926), en de historiserende kostuums ervan, die zo verdacht goed leken op die van het Moskous Kunsttheater, toonden de nieuwe NEP-rijkdom van het Meyerholdtheater. Beslissend was nu de noodzakelijke toepassing van de biomechanica op de Russische klassiekers van het dramatische repertoire, waarin de dialoog op de voorgrond staat. Meyerhold ontwikkelde voor de uitvoering van de rollen de methode van het ‘sociale masker’. Het effect hiervan laat zich vandaag nog aflezen aan de fotoportretten van zijn sterk overdrijvende acteurs. Om de kern bloot te leggen van de woorden die een eerder getypeerde figuur uitspreekt, een kern die door zijn socio-economische klasse wordt bepaald, anticipeert de acteur op hetgeen zijn personage zal zeggen door becommentariërende mimiek en gestiek. De klassiekerbewerkingen werden gekenmerkt door een verregaande episering van het dramatische gegeven. De tektoniek van de stukken werd uiteengehaald en opnieuw samengesteld tot talrijke episodes, waardoor Meyerhold in diskrediet kwam bij de theaterpers als de “moordenaar van Gogol”. De nieuwe scenische middelen, die bij zijn dramaturgische montage pasten, herinnerden aan de film. “Het licht op haar natte haren bracht een bijna filmisch effect teweeg, dat zich in dit theater nog niet heeft voorgedaan”, schreef Meyerhold over de rol van Zinaida Raikh als Elena Gonkarova in *De lijst van de weldaden* (Olesa, 1931). Igor Ilinski, die werd ontdekt door de theatercritici als een “verbazend groteske filmacteur” en zelfs als “de Russische Chaplin”, trad op in de rol van slapstickheld: een moderne vervanger van de *skomoroch*. Pas in 1927 begon Meyerhold zich met eigentijdse Sovjetstukken bezig te houden. Vooral met Majakovski’s satire op het NEP-kleinburgerdom (*De wandluis*, 1929) en op het Vijfjarenplan (*Het stoombad*, 1930) namen kritisch-satirische tonen in toenemende mate de bovenhand.

Deze culmineerden in het sterk ironische drama *De lijst van weldaden*, waarvan de titel slaat op de mijmeringen van de actrice Gonkarova in haar dagboek, waarin niet alleen de verdiensten, maar ook de verschrikkingen van het Sovjetregime op een rijtje worden gezet. Dit als reactionair geclassificeerde theaterstuk markeerde gelijktijdig het hoogte- en het dieptepunt van Meyerholds artistieke carrière. Vanaf 1934 beperkte hij zich steeds meer tot het opvoeren van opera's en melodrama's. Wegens cultuurpolitieke dissonanties werd zijn theater in 1936 gesloten. Kort na zijn arrestatie, in 1940, werd Meyerhold in de gevangenis terechtgesteld.

Als zelfbenoemd strijdheer van het proletarische theater had Meyerhold tegen het academische theater geageerd, waartoe vanzelfsprekend het tot staats theater benoemde Moskous Kamertheater werd gerekend, dat onder leiding stond van Aleksandr Jakovlevitsj Tairov (1885-1950). Vandaar ook zijn vernietigende recensie van diens *Aantekeningen van een regisseur* (1922). Hij beschouwde Tairov als een epigoon, een aanhanger van de modernistische theaterkiemen van rond de eeuwwisseling, en beschuldigde hem zelfs van 'Meyerholderij'. Tairov had het regiewerk van zijn latere tegenstander leren kennen in 1905/06 als acteur in Sint-Petersburg. Van bij het begin trad hij echter zelf in discussie met het theatermedium om een 'Synthetisch Theater' in het leven te roepen, door middel van een ensceneringstijl die zich weliswaar programmatisch ook afzette tegen het psychologiserende naturalisme van Stanislavski, maar waarvan de motor uitsluitend bestond uit het nieuwe type van de meester-toneelspeler, als "danser, artiest, clown, zanger, mimespeler en acteur in één" (A. Tairov). Hier bevrijdde de autonome acteur zich van de boeien van de literatuur en het genretheater, niet zozeer het toneel zelf, zoals de Duitse vertaling van de *Aantekeningen van een regisseur* suggereerde (*Das entfesselte Theater*, 1923). Naast het revolutionaire theater van Meyerhold geplaatst, waren de uitgesproken strengvormelijke en gedisciplineerde ogende producties van het door Tairov in 1914 opgerichte Moskouse Experimenteertoneel "*l'art pour l'art* van de zuiverste vorm" (J. Rühle). In de esthetiek van Tairov staat het begrip 'emotioneel gebaar' centraal, dat doelt op het omzetten van zielsgebaarwordingen in een lichamelijke uitdrukking, waarbij het gaat om de scenische uiting van de verbeeldingskracht van de acteur, die ontbrandt bij het contact met de klank van het woord. Voor de lichamen van de toneelspelers, die hij voordien tijdens enkele experimenten naakt en beschilderd had laten optreden, ontwikkelde Tairov het kostuum als masker van de rol. Het ging niet om een historiserende houding, maar om een tweede huid voor de synthetische acteur. Het antinaturalistische, uit kleuren en geometrische vormen samengestelde toneelbeeld had enkel als opdracht de noodzakelijke actieruimte en de juiste scenische atmosfeer voor de lichamen van de acteurs te verschaffen. Bij de ruimtelijke vormgeving was de hoofdbetrachting gericht op de horizontale lijn, de gelede toneelvloer. Dit stelde Tairov in staat om een voor hem typisch vormelement, het koor, dat ook eigen is aan het ballet en de tragedie, in de vorm van een ritmisch

bewegend corps de ballet op te stellen in de ruimte, waartegen de getypeerde hoofdrolspelers zich plastisch aftekenden. In *Giroflé-Girofla* (Lecocq, 1922) liet Tairov, ten einde de atmosfeer volledig te laten uitdeinen, zijn acteurs zelfs voorbij het voetlicht optreden. Daarmee werd de strikt vastgelegde grens doorbroken tussen de realiteit van alledag en de wereld van het kunstwerk (M. Brauneck). De verticale constructie diende als maatstaf voor de gestalten van de acteurs, een beetje zoals de broeders Stenberg ook de sociale hiërarchie van de figuren visualiseerden door hun vormgeving van de verschillende dekhoogtes aan boord van de oceaanstomer voor *De behaarde aap* van O'Neill (1926).

Hoewel Tairov er geregeld van beschuldigd werd een reactionair te zijn, niet in het minst omwille van zijn westers-decadent repertoire, aanvaardde men steeds de publieke schuldbekentenissen die van hem werden geëist. Omwille van het uitzonderlijke succes van zijn tournees, die als geen ander theater de zogenaamde internationale culturele betrekkingen bevorderden – toen Meyerhold in 1930 voor het eerst naar Berlijn reisde met zijn GosTİM kwamen er slechts lauwe reacties van de plaatselijke kritiek, die gewoon was aan Piscator – bleef het Kamertheater tot aan zijn sluiting in 1948 grotendeels van represailles gespaard. Op het eind werden beide stromingen van de Theateroktober, of ze nu eerder naar de linker- of de rechterzijde overhielden, afgeschaft ten gunste van de 'nieuwe' cultuurpolitieke doctrine van het socialistische realisme, die niets anders was dan de terugkeer naar de prerevolutionaire traditie van Stanislavski.

## DE VROUW VAN DE TOEKOMST

### ANJA HELLHAMMER

“Zina, Zinotsjka, (...) verlaat mij niet, ik die jou liefheb:  
jij, mijn echtgenote, zuster, moeder, vriend, geliefde – gouden vrouw (...).”

(V. Meyerhold, Brief aan Z. Raikh, oktober 1938)

Zinaida Nikolajevna Raikh (1894-1939) werd in de herfst van 1921 als toneelstudente opgenomen in de Vrije Meyerholdwerkplaats te Moskou. Haar eerste echtgenoot, de dichter Sergej Essenin, had haar, een voormalige redactietypiste, in de steek gelaten samen met hun twee kinderen en de huiselijke idylle. Ondanks het feit dat de regisseur in de “extreem aantrekkelijke en intelligente” (M. Slonim) Raikh eerder het potentieel zag voor de ‘Vrouw van de toekomst’ dan voor de ‘Toneelspeelster van de toekomst’, maakte hij zijn tweede echtgenote vanaf 1924 toch tot de centrale protagoniste. Hij veranderde deze vrouw, die weinig talent had voor de scène, in een gevierde theateractrice, waarbij hij vooral haar sexappeal in de strijd wierp als tegenwicht voor zijn formele esthetische systeem, de biomechanica. Toen ze in 1928 de rol opnam van de ten onrechte van ontrouw beschuldigde echtgenote in Crommelynck's *Le Cocu magnifique*, brak Raikh het harmonische bewegingsgeheel open, dat gevormd werd door de drie heersende protagonisten, gezamenlijk bekend als “Il(inski)-Ba(banova)-Zaj(tsjikov)”. Raikh groeide uit tot een veelbekeken actrice, die haar beklemtoonde vrouwelijkheid wist te combineren met een scherp afgelijnde sociale typering, en door middel van haar “eenvoud” (H. Ihering) verscheen “als een wonder middenin deze biomechanische wereld” (W. Westecker). De sterk erotische interpretatie van haar glansrol als Anna Andrejevna in Gogol's *De regeringsinspecteur* (1926) toonde haar op het toppunt van haar kunnen: als een aan de biomechanica complementair oppervlaktefenomeen, maar “niet zonder harteklop” (B. Diebold). Meyerholds indeling van haar rollen volgens type correspondeerde volledig met zijn streven om het theater meer filmisch te maken. Met de make-up en het kostuum van een vamp van het witte doek schitterde ze in Majakovski's *Het stoombad* (1930). Voor zijn portret van de Fosforiserende Vrouw arrangeerde Aleksej Temerin, lid van het ensemble en tevens huisfotograaf, haar mooie gelaat dynamisch in een constructivistisch droombeeld. Zo conserveerde hij, in de voor die tijd typisch moderne beeldspraak, het auratische moment waarin het door het kapitalisme geïnspireerde filmvisioen van het ‘eeuwig vrouwelijke’ samenkwam met de structurelementen van de Russische theateravant-garde. Maar “de afgezante uit het jaar 2030” nam “in de loop van de voortschrijdende afkoeling het uitzicht van een normale vrouw aan” (Majakovski, *Het stoombad*). Haar verschijning veranderde steeds meer in een terughoudende elegantie. Haar

laatste overtuigende vertolking van een archetypische vrouwenrol, *De dame met de camelia's* (1934), werd gekenmerkt door een koel maniërisme. Na de sluiting van zijn theater in 1938 was zij Meyerholds enige toeverlaat. Kort na zijn arrestatie werd ook Zinaida Raikh slachtoffer van de stalinistische terreur. Men vond haar vermoord en gruwelijk verminkt in haar woning. Tenslotte was haar lichaam tot onteerd symbool van een regimevijandige kunstvorm geworden.

## DE TRAGEDIENNE VAN EEN OPTIMISTISCHE TIJD

### ANJA HELLHAMMER

“Alisa, Alisa!”

(Laatste woorden van A. Tairov, 5 oktober 1950)

In 1913 vond in het Vrije Theater Moskou de ontmoeting plaats tussen Alisa Georgievna Koonen (1889-1974), een studente van Stanislavski, en Aleksandr Tairov. De succesvolle mimespeelster van het Moskous Kunsttheater voelde zich onmiddellijk aangetrokken tot de gehuwde jurist en door het theater bezeten dilettant. Wat hen beiden verenigde was het visioen van een moderne interpretatie van de podiumkunsten, samen met de liefde voor de schoonheid van het menselijke gelaat, en een onstillbare experimenteerdrift. Door het gezamenlijk oprichten van het Kamertheater Moskou, opgezet als studio, schiep Tairov in 1914 een podium voor zijn toekomstige echtgenote. Hun creatieve verbondenheid bepaalde de ideologische en artistieke richting van het Kamertheater. De wiskundig aangelegde persoonlijkheid van de directeur en regisseur botste op de irrationele, passionele aard van zijn heldin. Alisa Koonen werd de protagoniste en belangrijkste propagandiste van zijn “theater der emotioneel verrijkte vormen”. Ze beheerste met haar edele bewegingen, “geschoold in de grote traditie van het oude Russische ballet”, en met haar mooie gezicht, “getekend als door de pen van de tragische muze” (G. Terramare) perfect de doctrine van haar regisseur: de versmelting op de theaterscène van muzikaliteit, plasticiteit, ritme en sportiviteit tot een organische eenheid. Haar portret als Antigone geeft de grote ontroering weer die Koonen bij het publiek losmaakte door haar uitdrukkingmiddelen: diepe intellectualiteit, volmaakte cultivering van de bewegingen op scène, een zelden geziene expressiviteit in mimiek en gebaren, en de fijnste melodische ontwikkeling van de theatertaal. Hier is het theatrale expressionisme van Tairov in zuivere vorm vastgelegd: ‘emotioneel gebaar’, make-upmasker, zelfs de stemkracht scheppen een imago van de tragische helden uit de oude tijd. “In die jaren bestond er in het leven van de mens geen middenweg, enkel vreugde of vertwijfeling, was het nu de steentijd of de voorgeboetseerde eenentwintigste eeuw (I. Ehrenburg). Tairov beheerste de twee in die zin actuele dramavormen: de harlekinade en het mysteriespel, die ook het genreoverstijgende repertoire van zijn “meester-actrice” bepaalden. Alisa Koonen “danste door haar rollen” (J. Rühle): passioneel en agressief als Salome, treurig verheven als Phaedra, luchtig en met charmant gezang in *Giroflé-Girofla*.

Tijdens de laatste voorstelling van het Kamertheater op 29 mei 1948, de achthonderd zestiende opvoering van het melodrama *Adrienne Lecouvreur* (Scribe), celebreeerde de grote tragédienne in één van haar glansrollen de laatste keer haar “kunst de toeschouwers diep

aan te grijpen”: “Ze stierf als Eurydike of Ophelia, niet als de patiënte van een chirurgische kliniek” (Ehrenburg). Na de spoedig volgende dood van Tairov stonden er, naast gedichten van Blok en Toergenjev, op het programma van haar voordrachten ook steeds fragmenten uit succesrollen van het Kamertheater. Alisa Koonen stierf in 1974 als een rijkelijk gedecoreerde volkskunstenaar van de USSR.

## **HABIMA – HET HEBREEUWSE THEATER VAN MOSKOU**

### **HEDWIG MÜLLER**

“De dwang van het getto veranderde in de kracht van de traditie,” zo beschreef de criticus Bernhard Diebold de invloed van Habima in 1928 (letterlijk vertaald: ‘de scène’). Op dat ogenblik trok het gezelschap reeds drie jaar door Europa, en fascineerde het publiek met zijn vreemdsoortigheid en zijn religieuze hartstocht. De toneelgroep was ontstaan uit de gettocultuur van het tsaristische Rusland. Ze werd het prototype van het joodse theater. De toneelspeler Nachum Cemach had bij het begin van de revolutie in Moskou een eigen gezelschap opgericht. Het begreep zichzelf als een collectief, verenigd door sociale en religieuze doeleinden. Met zionistisch enthousiasme werden stukken naar het Hebreeuws vertaald uit het Russisch en het Jiddisch, later ook uit andere talen. De taal signaleerde dat men was losgebroken uit de ‘Shtetl-’ of gettocultuur, en was binnengetrepen in de tegenwoordige tijd van een nieuw tijdperk van joods-nationale identiteit. Door het einde van de tsaristische heerschappij ontstond gedurende weinige jaren de vrijheid om het joodse leven in de ruime openbaarheid te presenteren, met officiële steun. Het Habima kreeg de titel mee van Hebreeuwse Staatsstudio, en werd na de eerste opvoering in 1918 als Vierde Studio toegevoegd aan het Moskous Kunsttheater van Stanslavski. Onder leiding van Jevgeni Vakhtangov, die aan het hoofd bleef van het gezelschap tot aan zijn dood in 1922, ontwikkelde Habima een intensieve artistieke productie.

Net zoals de stukken en hun thema’s tegelijk stonden voor het zionistische, nationale denken van het ensemble en voor de inbedding ervan in de mystieke religiositeit van de Shtetl, zo gaf ook de specifieke opvoeringsstijl uitdrukking aan hun joods-zijn. De lichaamstaal van de spelers, die tot in het extatische reikte, en de in de handeling geïntegreerde dansen kwamen voort uit de bewegingen, gebaren en lichaamshoudingen van de eeuwenoude, gegettoïseerde socioculturele overlevering en communicatie. De invloed van het contemporaine Russische theater en de beeldende kunst vond zijn neerslag in de geschminkte maskers en de scenografische vormgeving. Onder de vorm van plastische expressiviteit vertolkten de geschminkte maskers de levendige mimiek. De bevreedende, eenvoudige decors en kostuums verhoogden nog de mystieke inzet van de stukken, waarvan de inhoud in de religie zijn wortels had. Diebold schreef: “Wie deze toneelspelers van Habima heeft gezien, wordt de godsdienst van de kunst gewaar.” Het theatrale symbool van het gezelschap werd de enscenering van *Dybuk* in 1922, geschreven door Scholem Anski. De productie kwam tot stand onder leiding van Vakhtangov, en werd vormgegeven door Natan Altmann. Met haar vertolking van de door een demon bezeten protagoniste werd ook de naam van Chana Rovina onuitwisbaar in de geschiedenis van Habima ingeschreven.

In 1925, toen de onverenigbaarheid van de religieuze en joods-nationale achtergrond van Habima met de officiële culturele leer onoverzienbaar werd, ging de groep op buitenlandse tournee. Twee jaar later splitste het gezelschap zich op. Samen met enkele spelers bleef Cemach in de Verenigde Staten. De overigen emigreerden naar Palestina, met onder hen Rovina, die in 1928 één van de stichtende leden was van het nieuwe Habima, het huidige nationale theater van Israël.

## DE MODERNEN IN TIFLIS

### GERALD KÖHLER

Tussen de weinige originele modellen van de Russische avant-garde die zich in de Theaterwetenschappelijke Collectie bevinden, en welke Carl Niessen waarschijnlijk ontving als dank voor zijn inspanningen als curator van de tentoonstelling *10 Jahre europäische Theaterkunst*, bevinden er zich ook vier modellen van de scenograaf Irakli Iljitsj Gamrekeli (1894-1943). De Georgische schilder en beeldhouwer werkte van 1922 tot 1943 aan het Eerste Georgische Staatstheater van Tiflis, de oudste schouwburg van de Georgische Socialistische Sovjetrepubliek. Er ontspon zich een intense samenwerking tussen Gamrekeli en directeur Kote Mardjanisjvili (1872-1933), die toen onder de naam Konstantin Aleksandrovitsj Mardjanov beroemdheid had verworven als universele theaterpionier, tot ver voorbij de grenzen van Georgië. Deze auteur en regisseur was alomtegenwoordig op de toneelpodia van Riga, Charkov, Kiev, Moskou en Sint-Petersburg. Als aanhanger van een 'synthetisch theater', tenminste wat het repertoire betrof, stichtte hij in 1913 het oppositionele Vrije Theater, dat belangrijke impulsen gaf aan twee leden van het ensemble, Aleksandr Tairov en Alisa Koonen, voor de stichting van hun Kamertheater. Daarenboven demonstreerde Mardjanov zijn revolutionaire engagement bij de encenering van de massaspelen te Petrograd van 1920, voordat hij in 1922 aan de Georgische nationale schouwburg een plaats veroverde voor het drama van de West-Europese avant-garde.

De scenografische modellen van Gamrekeli voor *Spiegelmens* van Franz Werfel geven een bevallige indruk wanneer ze naast de extravagante creaties van de Theateroktober worden geplaatst. Regisseur Aleksandr Achmeteli (1866-1937) rekende voor zijn productie van 1924/25, meer dan de intendant, op nationale Georgische ritmes en op 'inleving' in de trant van Stanislavski. In elk geval laat de metafysische diepgang van het expressionistische zielsdrama evenmin ruimte voor constructivistische opvattingen van de toneelruimte. De vormgeving van de afzonderlijke toneelbeelden vormt geen eenheid. Naast vrijstaande sculpturen die begaanbaar zijn en aangepast aan een draaitoneel, merkt men ook vlakke, trapsgewijs groter wordende decorstukken op die, als het ware als parodie op het kijkkasttoneel, een ruimte simuleren vóór de zwarte halfcirkelvormige achtergrond. Het scèneontwerp wordt gekenmerkt door expressionistische stijlkenmerken – door verwrongen vormen, helle kleuren en een misvormde abstrahering. Hun moderne gehalte treedt bijzonder op de voorgrond in de vormgeving van twee schouwtonelen, die de concrete regieaanwijzingen van de dichter op een betekenisvolle manier omzeilen. In zijn interpretatie van de 'Fantastische Oriënt' uit de brontekst verplaatst Gamrekeli de plaats van het gebeuren naar een stedelijke vermaakswereld, geïnspireerd op het westen. Met name het grootstadsbeeld met zijn wolkenkrabbers wordt

aangedreven door het dynamisme van de diagonalen. De ijzeren bruggen die hen onderling verbinden verwijzen nog naar de constructivistische impetus. Iets later werden gelijkaardige ontwerpen gecreëerd in Duitsland door scenografen zoals Schenk von Trapp. Deze originele theatermodellen zijn stuk voor stuk eenlingen, temeer omdat ze zeer recent werden gerestaureerd op een uiterst behoedzame en kundige wijze.





