

Theater als oppositiemedium

Onderzoek naar theater tijdens de val van het
communisme in Tsjechië en Polen.

Masterproef voorgelegd aan de Faculteit Letteren en Wijsbegeerte,
Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen,
voor het verkrijgen van de graad Master,
door Anke Sabbe (00904018)
Promotor: Prof. Dr. Katharina Pewny

Voorwoord

Tijdens mijn Erasmusperiode in Praag had ik nooit verwacht dat het Centraal-Europese theater nog zo lang verder zou blijven spelen in mijn hoofd. Ik ben dan ook ontzettend tevreden dat dankzij de Universiteit Gent ik de kans kreeg om deze uitwisseling te doen. Deze gaf mij een passie mee, die mij waarschijnlijk nooit meer loslaat.

Het schrijven van deze masterproef was niet mogelijk geweest zonder de hulp van verschillende mensen en hen had ik graag uitdrukkelijk bedankt. Ten eerste gaat mij oprechte dank uit naar het *Divadelní ústav* – zeg maar het Tsjechische VTI - en Berenika Szymanski-Düll. Dankzij hen ben ik aan vele bronnen geraakt waar ik anders nooit grip op had kunnen krijgen. Ten tweede gaat mijn dank uit naar mijn moeder voor het nalezen van de tekst en naar mijn familie en vrienden, die mij steeds bijstonden in periodes waar ik het niet meer zag zitten. Ten slotte – maar zeker niet ten minst – wil ik prof. Dr. Pewny bedanken voor de goede begeleiding die ik ontving tijdens dit schrijfproces.

Inhoud

1.	Inleiding	3
2.	Theater en de val van het communisme in Polen	6
2.1.	Beknopte geschiedenis van Polen vanaf de Twee Wereldoorlog tot 1989.....	6
2.2.	Het Poolse theaterlandschap na de Tweede Wereldoorlog tot de ‘Staat van Oorlog’	12
2.3.	Theater tijdens de ‘Staat van Oorlog’	19
2.3.1.	Een boycot en heropleving van informatiekkanalen	19
2.3.2.	Analyse van de gebeurtenissen	24
3.	Theater en de val van het communisme in Tsjechië	29
3.1.	Beknopte geschiedenis van Tsjechië na de Tweede Wereldoorlog tot 1989	29
3.2.	Het Tsjechische theaterlandschap vanaf de communistische staatsgreep tot de verzwakking van het regime.....	33
3.3.	Theater tijdens de Fluwelen Revolutie.....	41
3.3.1.	De Fluwelen Revolutie in relatie tot theater van dag to dag	41
3.3.2.	Analyse van de gebeurtenissen	46
4.	Hoe moet het verder?	51
4.1.	Vergelijking van de situatie in Polen en Tsjechië	51
4.2.	Theater als oppositiemedium.....	55
4.3.	Nieuwe media als oppositiemedium.....	59
4.3.1.	Activist new media toegelicht	59
4.3.2.	Theater vs. New Media.....	63
5.	Besluit	67
6.	Bibliografie.....	68
7.	Bijlage: Lijst met vertalingen	70

1. Inleiding

Na mijn erasmusperiode in Praag ben ik gebeten door een Centraal-Europese microbe, die mij niet meer lijkt los te laten. Onder het motto ‘onbekend is onbemind’, startte ik vorig jaar een onderzoek naar de rol van theater tijdens de Fluwelen Revolutie. Tijdens dit onderzoek kwamen andere bronnen op me af die er op wezen dat theater niet enkel een prominente rol speelde in Tsjechië, maar ook in Polen. Deze vaststelling vormt dan ook de basis voor dit onderzoek. Over beide onderwerpen is slechts zeer weinig geschreven en de Engelstalige bronnen die voor handen zijn, zijn al helemaal beperkt. Dit was tevens een drijfveer voor mij om dit onderzoek te starten, omdat met dit onderzoek wordt getracht een gat te dichten in de literatuur, want in de Nederlandse literatuur bestaan er nauwelijks bronnen over dit onderwerp.

De centrale onderzoeksvraag in dit onderzoek luidt: **Welke rol speelde theater tijdens de val van het communisme in Polen en Tsjechië en kunnen new media deze rol in onze huidige maatschappij overnemen?** Dit laatste deel van de onderzoeksvraag is eraan toegevoegd, omdat de geschiedenis een bijzonder vat aan informatie bevat, maar het is enkel nuttig om deze geschiedenis te onderzoeken met de blik op het heden en de toekomst gericht. In een tijd waarin de Arabische Lente volop aan de gang is, is het daarom bijzonder interessant om te onderzoeken welke media een rol kunnen spelen in dergelijke revoluties. De tijd van totalitaire staten is helemaal niet voorbij en daarom heeft dit onderzoek een hedendaagse relevantie. Door de new media aan dit onderwerp te linken wordt de relevantie van dit onderzoek alleen maar groter.

Het onderzoek betreffende zowel theater in Polen als Tsjechië is vrij beperkt en al helemaal in anderstalige literatuur. Het was daarom niet steeds eenvoudig om voldoende en correcte bronnen te vinden. Daarnaast zijn veel van de bronnen geschreven kort na de revoluties zelf, waardoor ze vaak nog gekleurd zijn door een euforisch gevoel van overwinning. Voor Tsjechië zijn er slechts twee onderzoekers die veelvuldig onderzoek deden. De eerste is Jarka M. Burian, hij heeft Tsjechische ouders, maar is zelf opgegroeid in de Verenigde Staten.¹ Hij schreef al over het theater tijdens de communistische periode zelf.² De tweede persoon is Dennis C. Beck en is tevens een Amerikaans onderzoeker.³ In zijn onderzoek focust hij zowel op Tsjechisch theater uit de vroege 20^{ste} eeuw als eind 20^{ste} eeuw.⁴ Voor Polen zijn er twee Poolse onderzoekers die een werk in het Engels schreven

¹ “Jarka M. Burian”, laatst geraadpleegd op 13/04/2013, <http://library.albany.edu/speccoll/findaids/ua902.017.htm>

² Jarka M. Burian, “Czech theatre, 1988: Neo-glasnost and Perestroika”, *Theatre Journal* 41, nr. 3 (1988), 381-95

³ “Dennis C. Beck”, laatst geraadpleegd op 13/04/2013, <http://www.jmu.edu/theatre/db.htm>

⁴ Dennis C. Beck, “Divadlo Husa na provázku and the ‘Absence’ of Czech community”, *Theatre Journal* 48, nr.4 (1996), 419-41

over theater en het communistische regime. De eerste hier is Kazimierz Braun, die zelf een vooraanstaande acteur was tijdens –en na – het communistische regime. In zijn werk 'A history of Polish theatre: Spheres of captivity and freedom'⁵ schetst hij stapsgewijs en nauwkeurig het verloop van theater van 1938 tot 1989. De tweede vooraanstaande auteur is Kathleen M. Cioffi, die schreef over de alternatieve theaterscène in Polen in haar werk 'Alternative Theatre in Poland: 1954 - 1989'⁶.

Het onderzoek rond new media staat vandaag helemaal niet stil en staat gedeeltelijk nog in haar kinderschoenen, omdat de new media nog maar slechts enkele jaren bestaan en nog steeds constant wijzigen. Het is in het kader van dit onderzoek niet relevant om de vele boeken en artikels die over new media geschreven zijn te bespreken. Rond het thema new media en revoluties is dan weer zeer weinig geschreven en de leidraad in het kader van dit onderzoek vormde het boek van Leah Lievrouw 'Alternative and activist new media'⁷.

In deze analyse wordt grotendeels een historiografische methodologie gehanteerd, waarbij vooral naar het verleden wordt gekeken, maar zonder het heden uit het oog te verliezen. Bij deze methodologie is het steeds belangrijk om de tijdsgeest van een bepaald moment in het achterhoofd te houden en er tevens bewust van te zijn dat een eenduidige interpretatie van het verleden niet steeds mogelijk is.

Dit onderzoek is opgebouwd uit drie grote hoofdstukken, waarbij de eerste twee qua structuur gelijkaardig zijn. Zowel in het hoofdstuk over Polen als over Tsjechië wordt eerst een korte geschiedenisles gegeven van het land na de Tweede Wereldoorlog tot 1989, omdat het onmogelijk is om een theaterlandschap te begrijpen zonder de politieke en culturele achtergrond te kennen. Daarna wordt kort ingegaan op het theaterlandschap na de Tweede Wereldoorlog om dan uiteindelijk over te gaan tot de kern van de zaak en de bespreking van theater en de val van het communisme. Het laatste hoofdstuk tenslotte is opnieuw opgebouwd uit drie delen. Het eerste deel is een vergelijking tussen de situatie in Polen en Tsjechië waarbij gewezen wordt op de gelijkenissen en verschillen. Het tweede deel bespreekt theater als oppositiemedium en in het laatste deel wordt ingegaan op de new media als oppositiemedium.

Tenslotte dienen nog drie opmerkingen gemaakt te worden. Ten eerste is het zo dat wanneer men theater in een land met een vreemde taal tracht te onderzoeken het steeds moeilijk is om deze taalbarrière te overbruggen. Het Tsjechisch ben ik in zeer beperkte mate machtig, maar het Pools is me volledig vreemd. Dit was een drempel die tijdens dit onderzoek steeds opnieuw naar boven

⁵ Kazimierz Braun, *A history of polish theater: 1939-1989* (Londen: Greenwood Press, 1996)

⁶ Kathleen M. Cioffi, *Alternative Theatre in Poland: 1954-1989* (Amsterdam: Harwood Academic Publishers GmbH, 1996)

⁷ Leah A. Lievrouw, *Alternative and activist new media* (Cambridge: Polity Press, 2011)

kwam. Om de taal toch niet te verloochenen is getracht om de namen van de theatergezelschappen zoveel mogelijk in hun oorspronkelijke taal te behouden. Enerzijds zorgt dit ervoor dat het eenvoudiger is voor geïnteresseerden om verdere informatie op te zoeken en anderzijds zou er heel wat betekenis van de gezelschappen verloren gaan wanneer een Nederlandse of Engelse vertaling gebruikt wordt. In sommige gevallen is het echter niet gelukt om de Poolse of Tsjechische naam te vinden, maar dit is toch zoveel mogelijk geprobeerd. De vertalingen zijn samengevat in een lijst (zie bijlage). Ten tweede wordt het begrip Tsjecho-Slowakije enkel gebruikt wanneer het gaat over de geschiedenis, aangezien dit in dit geval correcter is. In de rest van de paper wordt stevast over Tsjechië gesproken, hoewel het feitelijk gaat over Tsjecho-Slowakije is toch voor de term Tsjechië gekozen, omdat het wel degelijk enkel gaat om het Tsjechisch grondgebied. Ten derde is ervoor gekozen om het accent te leggen op de situatie in Polen tijdens de 'Staat van Oorlog' en kort daarna, terwijl voor Tsjechië de nadruk ligt op de Fluwelen revolutie in 1989. Hoewel deze gebeurtenissen in de tijd niet synchroon verliepen, was het in het kader van dit onderzoek toch nuttiger om deze situaties met elkaar te vergelijken dan beide landen in '89. De reden hiervoor is dat de afwikkeling van het communisme reeds vroeger begon in Polen en daarnaast was het verzet het grootst tijdens de 'Staat van Oorlog'. Om die reden is het interessanter om deze periodes met elkaar te vergelijken.

2. Theater en de val van het communisme in Polen

2.1. Beknopte geschiedenis van Polen vanaf de Twee Wereldoorlog tot 1989

Bij het begin van de Tweede Wereldoorlog vielen de Duitse legers het Poolse grondgebied binnen en het gebied zou bezet blijven tot aan de bevrijding. Het is geen understatement om te stellen dat Polen één van de landen was die het meeste te verduren kreeg. Het Poolse volk werd behandeld als slaven die de hongersnood in Duitsland moesten verhelpen. De hongersnood in Polen was er echter nog veel erger aan toe. De Polen werden echter niet enkel fysiek, maar ook mentaal uitgebuid. Kinderen werden verplicht te gaan werken van 14 jaar, dus was de kans op hoger onderwijs bijna onbestaande. Wanneer de Russische legers Polen uiteindelijk bevrijden is hun lot om een communistische satellietstaat te worden zo goed als bezegeld.⁸ Het Polen dat de Russen toen aantroffen was een volledig verzwakt en ontworteld land:

*Toen de oorlog voorbij was, was Polen kapot. Er bestaat geen beter woord om de mate van uiterlijke en innerlijke verwoesting te beschrijven. Polen hoorde tot de overwinnaars, maar was tot de grond toe verwoest en gebroken.*⁹

De eerste zogenaamd vrije verkiezingen die werden gehouden in Polen na de bevrijding vonden plaats in januari 1947, maar waren niet meer dan een schijnvertoning. De Nationaal Democraten, die eigenlijk de grootste partij waren, werden verboden en alle communistisch getinte partijen werden samengevoegd tot het democratische blok. De enige partij die toen nog overschoot was de Poolse Boerenpartij, maar zij maakten geen schijn van kans tegen alle terreur en fraude. Uiteindelijk betekende de verkiezing een overwinning voor het democratisch blok met 80,10%. Door deze verkiezing werd Bolesław Bierut (1892-1956, Poolse president) bevestigd in zijn positie als staatshoofd. Na de verkiezingen begon men aan een offensief waarbij alle communistisch getinte partijen samengevoegd werden onder de Poolse Verenigde Arbeiderspartij (PVAP), die tot de val van het communisme het land zal leiden.¹⁰

Vanaf dan zal het communisme stilletjes aan in elk aspect van het dagelijkse leven binnensluipen. Onder het regime van Stalin was leven in Polen de hel. Tijdens de bezetting door Duitsland hadden de Polen nog de hoop op bevrijding en beterschap, maar deze was nu helemaal verdwenen. Bijna alle belangrijke postjes – zowel in de politiek als in het dagelijkse leven - werden door Russen bezet en de

⁸ Anita Prazmowska, *A history of Poland* (New York: Palgrave Macmillan, 2004), 177-88

⁹ Heinrich Jaenecke, *Polen: kleine geschiedenis van een opstandige natie* (Hamburg: Stern-Bücher, 1981), 127

¹⁰ Ibid, 135

autonomie van Polen, was dus in vele gevallen slechts schijn. “Polen was onder Stalin nog minder dan een satellietstaat. Het was een Sowjet-kolonie”¹¹ Hoewel er weinig goeds over deze periode kan gezegd worden, was het toch niet enkel kwaad. De werkloosheid werd drastisch terug geschroefd, er werd massaal ingezet op onderwijs en de cultuur kende een enorme opbloei. De grote massa kon eindelijk toegang krijgen tot cultuur en, hoewel het grotendeels onder enorme censuur lag, was dit toch een gigantische stap vooruit. Het sociaal realisme kende in deze tijd dan ook zijn hoogdagen.¹² Op 5 maart 1953 overleed Stalin en hiermee begon een dooi in gans het communistische blok. Vele regels werden minder streng of zelfs volledig afgeschaft. Wanneer in 1956 ook Beirut overlijdt, kent Polen een ongeziene golf van hoop op verbetering. In juni komen stakers massaal op straat in Poznań, maar door toedoen van de regering komen hierbij 56 arbeiders om het leven. Hoewel de stakingen zich niet verder over het land verspreiden, beseft de PVAP toch dat er veranderingen noodzakelijk zijn en voeren ze zeer lichte liberalisering door.¹³ Op 19 oktober 1956 komt het echter tot een confrontatie met Rusland. Het Centrale Comité, dat voor het eerst samenkwam een maand na de opstand, houdt op die dag een vergadering. Onaangekondigd en volledig onverwachts komt er echter een delegatie van de Russische top toe in Polen. Władysław Gomułka (1905-1982, communistische leider), die reeds de facto leider was geweest in Polen van 1945-1948, was in de zomer opnieuw van onder het stof gehaald en ging de confrontatie met de Russische leiders aan. De gesprekken werden uiteindelijk een overwinning in het voordeel van Polen. Rusland beseftte dat een gewapende inval zou leiden tot een immens bloedbad en besloot om terug huiswaarts te keren.¹⁴ Deze periode zou uiteindelijk in de boeken bekend komen te staan als de Poolse Oktober. Het was de eerste keer dat een satellietstaat probeerde om meer vrijheid in zijn communistische regime te incorporeren.

Uiteindelijk kon haast niemand genieten van deze zeer korte periode van liberalisering. Enkele dagen later kwam Hongarije in opstand na een solidariteitsbetoging voor Polen. Deze opstand werd echter niet onthaald zoals de situatie in Polen en het Rode Leger opende het vuur. Hiermee liet ook Polen alle hoop varen.¹⁵ Gomułka was aanvankelijk een revolutionair man geweest, maar in de 14 jaar die hij regeerde werd hij een verbitterd oud mannetje dat elke vorm van vrijheid als een bedreiging zag. De Poolse economie verbeterde er in deze periode ook nauwelijks op, aangezien men nog steeds bleef inzetten op de zware industrie en de landbouw volledig uit het oog verloor. De emmer in Polen begon steeds voller te worden en toen in 1968 *Forefather's Eve* van Adam Mickiewicz (1798-1855,

¹¹ Ibid, 139

¹² Jerzy Lukowski en Hubert Zawadzki, *A concise history of Poland – Second Edition* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), 288-90

¹³ Prazmowska, *A history*, 196-97

¹⁴ Jaenecke, *Polen: kleine geschiedenis*, 143-44

¹⁵ Ibid, 145

Romantische schrijver) van het programma werd geschrapt, bleek dit de druppel te zijn. Er braken heel wat studentenopstanden uit, maar deze werden al snel op een uitermate gewelddadige manier de kop ingedrukt. Gomułka's angst voor elke vorm van revisionisme brachten hem er in dat jaar uiteindelijk ook toe om steun te bieden aan de Russische troepen die het opstandige Tsjecho-Slowakije binnendrongen.¹⁶

Op 12 december 1970 maakte de Poolse regering een fout, die ze in de komende jaren nog enkele keren opnieuw zou maken en die uiteindelijk zou leiden tot de val van het communisme in Polen. Die dag besloten ze onaangekondigd de voedselprijzen te verhogen. Voor de arbeiders, die het zonder die prijsverhoging al moeilijk hadden om de eindjes aan elkaar te knopen, was dit reden genoeg voor een staking. De eerste stakingen braken uit in Gdańsk en Gdynia, waarbij vooral economische eisen centraal stonden. Gomułka riep de hulp in van het Russische leger, maar die weigerden alle hulp. Daarom besloot hij dan maar om het vuur te openen op zijn eigen volk.¹⁷ Dit bracht twee gevolgen met zich mee. Enerzijds stelden de stakers nu veel meer dan enkel economische eisen: ze wilden ook toegelaten worden om vakbonden op te richten. Anderzijds werd Gomułka afgezet en kwam Edward Gierek (1913-2001, Communistische politicus) aan de macht. Deze man was veel meer bereid om in gesprek te gaan met zijn volk en had als belangrijkste doel de verbetering van de levensstandaard voor ogen.¹⁸ Tijdens deze stakingen kwam Lech Wałęsa (1943, oprichter Solidarność) tevens voor het eerst ten tonele. Hij besepte maar al te goed wat de oorzaak was waarom deze opstanden mislukten:

Wij maakten veel fouten omdat we niet goed op de hoogte waren. We stelden een groot aantal eisen, maar iedereen wist dat het in wezen om heel andere dingen ging. Niets was georganiseerd. De een verdacht de ander contacten te hebben met de militie. Toen onze stakingskassen leeg raakten, waren wij definitief gebroken. Daardoor is het mislukt: lege stakingskassen, gebrek en geen leiding.¹⁹

Gierek begon zijn leiderschap door alle vroegere problemen af te schilderen op Gomułka. Één van de eerste zaken waarmee hij startte was het restaureren van het Koninklijk kasteel in Warschau. Hiermee veroverde hij de harten van menig Pool, doordat dit kasteel een zeer symbolische betekenis had. Daarnaast ving hij een groots plan aan om de Poolse economie te verbeteren en tot op zekere hoogte lukte dit ook. Hij slaagde erin om contracten te sluiten met Fiat en Coca-Cola, maar de grote adder onder het gras was dat hij hierbij grotendeels afhankelijk was van geleend geld uit het Westen. De heropbouw van Polen lag dus voor een groot deel in de handen van de goodwill van de Westerse

¹⁶ Lukowski en Zawadzki, *A concise history*, 299-301

¹⁷ Jaenecke, *Polen: kleine geschiedenis*, 149

¹⁸ Ibid, 151

¹⁹ Ibid, 150

landen. Dit was een zeepbel die gedoemd was om uit elkaar te spatten. Daarnaast begon het Sovjet regime geleidelijk aan opnieuw zijn greep op het land te versterken. Ze wilden opnieuw controle hebben over elk klein aspect van het dagelijkse leven.²⁰

In 1976 maakte de regering opnieuw de fout om de voedselprijzen te verhogen en dit werd beantwoord met massale stakingen. De aanval op deze betogingen was veel minder agressief dan in '70. De PVAP organiseerde enerzijds pro-regering betogingen om te tonen aan twijfelaars dat de regering nog steeds op zeer veel steun kon rekenen. Anderzijds ging men over tot het arresteren van heel wat prominente leiders van het verzet. Dit had tot gevolg dat het KOR (Comité ter verdediging van de arbeiders) werd opgericht. Deze vereniging bestond uit mensen met de meest diverse achtergronden, van veteranen uit de Tweede Wereldoorlog tot devote Katholieken, maar ze hadden wel het gemeenschappelijke doel om amnestie te verkrijgen voor de gevangengenomen stakers. De arbeiders kregen hiermee eindelijk de intellectuele steun die ze verdienden.²¹ Twee jaar later werd Karol Wojtyła (1920-2005, Paus Johannes Paulus II) verkozen tot paus en dit was een enorme opsteker voor het Poolse volk dat opnieuw hoop kreeg, maar die in duigen zag vallen. Toen hij in 1979 zijn vaderland kwam bezoeken, leek dit meer op een triomftocht dan een pauselijk bezoek.²² Het communistische regime was bijna totaal afgebrokkeld: *"In 1979 the PRL had been defeated by its people; the terms of surrender, however, would take a decade to negotiate."*²³

Een ezel stoot zich nooit twee keer aan dezelfde steen, maar de Poolse regering had duidelijk niets geleerd uit haar verleden. In juli 1980 besloten ze nog maar eens om prijsverhogingen door te voeren. De arbeiders stonden opnieuw op springen en toen in Gdańsk een kraanbestuurster werd ontslagen voor haar revolutionaire gedachten, was de maat vol. Onder toezicht van de KOR en met als charismatische leider Wałęsa hadden de arbeiders nu een veel grotere organisatie om op te leunen. Alle stakers in Gdańsk verenigden zich onder het MKS (Interfactory Strike committee), dat ook wel Solidarność werd genoemd. Geleidelijk aan breiden de stakingen zich verder uit over het land en zo werden de '21 punten' opgesteld, waaraan de regering moest voldoen vooraleer de stakingen zouden ophouden. Deze eisen bevatten onder andere het recht op staken, het recht om zich te verenigen in een vakbond, vrijheid van meningsuiting en amnestie voor alle politieke gevangenen. Vreemd genoeg was het de KOR die vond dat deze eisen van de arbeiders veel te radicaal waren. Na moeizaam overleg werden eind augustus 1980 de arbeiders toegelaten om een vakbond op te

²⁰ Mieczysław Biskupski, *The History of Poland* (Westport: Greenwood Press, 2000), 152-54

²¹ Ibid, 157-58

²² Prazmowska, *A history*, 206

²³ Biskupski, *The History of Poland*, 159

richten. Gierek kreeg ironisch genoeg een hartaanval en werd ontdaan van zijn positie als partijleider.²⁴

Tegen de zomer van 1981 werd de situatie in Polen bijna onhoudbaar. Hoewel Solidarność in theorie wel werd toegelaten en tevens de overgrote steun had van de bevolking, lag alle macht nog steeds in handen van de PVAP. Deze werden overigens steeds meer onder druk gezet door het Kremlin om actie te ondernemen. In de zomer hielden beide groepen nationale samenkomsten. De PVAP stond ondertussen onder leiding van Wojciech Jaruzelski (°1923, communistisch leider), die vastberaden was om het land opnieuw onder controle te krijgen. In een laatste wanhoopsdaad komt Polen daardoor op 13 december '81 officieel in een 'Staat van oorlog'. In diezelfde nacht nog werden nagenoeg alle vooraanstaande leden van Solidarność gevangen gezet en daarnaast werd alle communicatie met het buitenland afgesloten. In de dagen die daarop volgden werd het land bedolven onder nieuwe wetten, waaronder het afschaffen van de vakbonden, het instellen van een nachtklok, het invoeren van enorme censuur en bijna alle bedrijven werden onder militair toezicht geplaatst.²⁵ Jaruzelski kreeg al snel greep over het land, maar hij stond voor een aantal enorme problemen die haast onoplosbaar waren. Hij moest de oppositie zien uit te schakelen, de economie doen heropleven en Rusland vragen om te helpen de immense schulden af te lossen aan het Westen die Gierek nog had gemaakt. De situatie was haast uitzichtloos en daarnaast was het de politie niet gelukt om alle leiders van Solidarność op te pakken, waardoor de beweging ondergronds verder ging. Uiteindelijk werd de 'Staat van oorlog' een jaar later opnieuw opgegeven.²⁶

Vanaf dan kwam er geleidelijk aan dooi in het Poolse landschap. Politieke gevangenen werden met de regelmaat van de klok opnieuw vrijgelaten en de oppositie begon steeds meer bovengronds te bewegen. Jaruzelski hield echte opstanden nog een tijdje van zich af, omdat hij milder werd onder invloed van de ideeën van glasnost en perestrojka uit het communistische moederland. Toch slaagde hij er niet in om de economie er bovenop te helpen en maakte in februari 1988 opnieuw dezelfde dramatische fout als zijn voorgangers, namelijk die van een voedselprijsverhoging. Doorheen het ganse land braken stakingen uit en zelfs Solidarność had hier nog weinig controle over. Na ettelijke maanden ging de regering akkoord met onderhandelingen op voorwaarde dat de stakingen ophielden. Echt praten stelden ze opnieuw voor lange periode uit tot in februari 1989 de uiteindelijke gesprekken tussen de regering en de arbeiders van start konden gaan. De belangrijkste voorwaarde was het uitreiken van vrije verkiezingen. In een overeenkomst werd gesteld dat 65% van de zetels in het parlement nog steeds voor de PVAP waren, maar de andere 35% vrij verkozen konden worden.

²⁴ Ibid, 160-61

²⁵ Ibid, 165

²⁶ Lukowski en Zawadzki, *A concise history*, 313-14

Men vreesde er nog even voor dat de PVAP opnieuw fraude en terreur zou gebruiken om de verkiezingsuitslag te winnen, maar Solidarność won alle zetels die ze konden krijgen in het parlement en 99 van de 100 in de senaat.²⁷

In de zomer van '89 werd uiteindelijk een regering gevormd met aan het hoofd Tadeusz Mazowiecki (1927, schrijver en politicus). Polen werd opnieuw de Poolse Republiek en werd zo het eerste land dat het communisme van zich kon afschudden.

²⁷ Prazmowska, *A history*, 208-9

2.2. Het Poolse theaterlandschap na de Tweede Wereldoorlog tot de ‘Staat van Oorlog’

Na de Tweede Wereldoorlog was samen met de rest van Polen ook het theater bijna volledig vernietigd. Enerzijds waren nagenoeg alle theatergebouwen met de grond gelijk gemaakt en anderzijds was een groot deel van de vooraanstaande theatermakers het land ontvlucht of gestorven tijdens de oorlog. Aanvankelijk begon de theaterwereld aan een autonome heropbouw naar het vooroorlogse model waarbij er vrij weinig subsidies waren en er naar privaat geld gezocht moest worden. Dit systeem zorgde ervoor dat artistieke leiders van een vrij grote autonomie konden genieten. Na een zeer korte periode werd echter een Sovjet model opgelegd waarbij er een centraal bureau was dat de grote beslissingen maakte. In 1946 werd het *Teatr Polski* in Warschau genationaliseerd en tegen 1947 zaten alle theaters onder een communistisch bewind.²⁸ Het communistische regime slaagde er echter vrij goed in om zowel de theaterwereld als het gewone volk te paaien door een sfeer van vrijheid en glamour rond het podium te hangen. Zo was één van de eerste grote naoorlogse evenementen een Shakespeare festival in 1947.²⁹ Dit was echter slechts een manier om niet al te duidelijk te laten opvallen dat er een enorme censuur was. Shakespeare mocht wel op het podium gebracht worden, maar alle Poolse klassiekers werden ervan verwijderd. Het communistische regime was zich maar al te zeer bewust van de grote invloed die theater kan hebben op het volk, waardoor het ministerie van cultuur gelijk gesteld werd aan het ministerie van propaganda. Geen enkel stuk kon opgevoerd worden zonder aan het censurerende oog van het ministerie van cultuur te ontsnappen.

Tijdens de heropbouw van het Poolse theater na de oorlog zat men met een schrijnend tekort aan ervaren en goed opgeleide mensen. Men trachtte dit gat te dichten door in Łódź, Krakou en Warschau professionele drama scholen op te richten, maar dit bleek een druppel op een hete plaat. De toelatingsexamens die de studenten moesten doorstaan werden aanvankelijk georganiseerd door de Actor's Union (ZASP), maar nadien door het ministerie van cultuur. Hierdoor werd je toelating eerder afhankelijk van het al dan niet bezitten van een partijkaart dan van je kwaliteiten. Deze Actor's Union werd overigens in 1949 volledig verboden.³⁰ Geleidelijk aan namen dergelijke partijstudenten alle plekken in de genationaliseerde theaters in en de aanvankelijk nog revolutionaire pré-oorlogse theatermakers raakten vermoeid door de onmogelijke werkomgeving.

²⁸ Braun, *A history of polish theatre*, 27-31

²⁹ Witold Filler, *Contemporary Polish theatre* (Warschau: Interpress, 1977), 33

³⁰ Braun, *A history of polish theatre*, 39-40

Midden juni 1949 werd tenslotte het sociaal realisme opgelegd aan alle theaters. Deze stukken werden enerzijds massaal – bij sommigen onder dwang – geschreven en anderzijds geïmporteerd uit Rusland. Inhoudelijk waren de werken doorgaans niet bijzonder uitdagend en waren vooral educatief van aard. Tegelijkertijd werden tevens nagenoeg alle Poolse klassiekers verboden en de invoer van alle buitenlandse stukken opgeschort. Theater werd niet langer gezien als een kunstvorm, maar als een medium waarmee de communistische propaganda effectief kon worden verspreid. Dit gebeurde in navolging van wat Lenin reeds in 1905 over literatuur poneerde:

*All socio-democratic literature must become party literature. Every newspaper, journal, publishing house, etc., must immediately set about reorganizing its work, leading up to a situation in which it will, in one form or another, be integrated into one Party organization or another. Only then will 'Social-democratic' literature become worthy of that name.*³¹

De theatersector werd gepaaid met rijkelijke bonussen en allerlei extralegale voordelen. De meesten stelden zich hier geen vragen bij en lieten zich onbeschaamd inzetten voor propagandadoeleinden. Naast financiële vergoedingen werden met de regelmaat van de klok prijzen uitgedeeld waarbij nu de ene en dan weer de andere werd gelauwerd voor zijn daden voor het communistische regime.³²

Met het aantreden van Gomułka brak er een korte periode aan waarbij er meer vrijheid voor de theaterwereld weggelegd was. Ten eerste kreeg het Poolse theaterlandschap plots hulp van buiten af. Bertolt Brecht werd toegelaten om te toeren in Polen door zijn communistische gedachtegoed, maar de communistische partij was er zich niet van bewust wat ze zich hiermee boven het hoofd haalden. Het formalisme van Brecht staat qua esthetica namelijk lijnrecht tegenover het opgelegde sociaal realisme. De critici uit Oost-Duitsland hadden gehoopt dat Brecht met de grond gelijk gemaakt zou worden in een land waar het sociaal realisme alles overheersend was, maar niets was minder waar. Brecht werd met open armen ontvangen en de Poolse theatermakers kregen hierdoor een boost dat communistisch theater ook mogelijk was zonder dat eentonige realisme. Andere buitenlandse hulp kwam van Jean Vilar - die ook door zijn linkse sympathieën toegelaten werd te spelen in Polen – met zijn *Théâtre National Populaire*, die tevens duidelijk maakte dat sociaal geëngageerd theater geen realistisch theater hoefde te zijn.³³

Ten tweede ontstonden in deze periode de zogenaamde studententheaters, die deze naam kregen omdat ze vooral opgericht werden aan universiteiten en de leden dus vooral uit studenten bestonden (hoewel er hier en daar wel uitzonderingen zijn). Deze theaters kenden wel al een langere

³¹ Naar een citaat van Lenin in: Jeffrey C. Goldfarb, *The persistence of freedom: The sociological implications of Polish Student Theater* (Boulder: Westview Press Inc. , 1980), 40-41

³² Braun, *A history of polish theatre*, 42-44

³³ Ibid, 52-53

traditie in Polen, maar hadden voordien vooral een entertainmentwaarde. Vanaf 1954 begonnen deze theaters zich bewust satirisch te gedragen. In de amusementsperiode was vooral de inhoud belangrijk en niet zozeer hoe deze op het podium werd gebracht. Toen de studententheaters zich meer gingen bezighouden met satire was dit ook het geval. Men wilde vooral kritiek uiten op het regime en daarbij moest het artistieke gedeelte maar al te vaak wijken.³⁴ Het bekendste studententheater was het *Studencki Teatr Satyryków* (STS) in Warschau, waarbij het satirische karakter al onmiddellijk opduikt in de naam. Belangrijk voor het STS is dat het geld niet langer afkomstig was van de Bond voor Poolse Jeugd (ZMP), maar van de Poolse Studentenorganisatie (ZSP). Hierdoor moesten ze zich niet verantwoorden ten opzichte van het pedagogisch getinte ZMP, maar konden ze inhoudelijk vrij te werk gaan. Qua esthetica werd het STS vooral beïnvloed door het cabaret, waarvan reeds een traditie bestond in de 19^{de} eeuw, maar die noodgedwongen verdween onder het strakke communistische bewind.³⁵ Naast het STS was er in Gdańsk het *Bim-bom* theater, dat veel samenwerkte met professionele gezelschappen, waardoor artistiek gezien deze groep verder gevorderd was dan in Warschau. Geleidelijk aan verspreidden de satirische studententheaters zich meer en meer over het ganse Poolse grondgebied.³⁶ Het is bij deze studententheaters wel belangrijk op te merken dat ze niet anti-communistisch getint waren, maar eerder niet akkoord gingen met de gang van zaken binnen de partij. In tegendeel zelfs, de leden van de studententheaters waren vaak de meest prominente voorstanders van het communisme.

Vanaf het theaterseizoen 1955-56 begon de trend om af te wijken van het sociaal realisme tevens door te dringen in het officiële circuit. Inhoudelijk leken de werken vaak wel nog op communistische stukken, maar de producties zelf weken er steeds verder van af. Doordat de werken op het eerste zicht wel sociaal realistisch leken, werden vele stukken zonder veel overpeinzingen goedgekeurd door het regime. Een voorbeeld hiervan is het stuk *The Emergency Ward* van Jerzy Lutowski in een regie van Erwin Axer dat in première ging in juli 1955. Op het eerste zicht lijkt dit stuk te gaan over het dagelijkse leven in een ziekenhuis, maar aan de basis liggen heel wat dialogen over de totalitaire macht van de communistische partij. Geleidelijk aan begon men zich tevens meer te wagen aan Poolse klassiekers, die vaak zeer anti-Sovjet waren. Gedurende deze periode werden heel wat nieuwe theaters opgericht zoals het *Teatr Ludowy* in Nowa Huta – waar vormelijke experimenten centraal stonden – of het *Teatr Cricot 2* van Tadeusz Kantor – waar vooral de band tussen beeldende kunst en theater verder werd uitgewerkt.³⁷

³⁴ Cioffi, *Alternative Theatre*, 22-23

³⁵ Ibid, 25

³⁶ Ibid, 31

³⁷ Braun, *A history of polish theatre*, 52-57

Theater – zowel op professioneel als studenten niveau – hielp er dus bij om de Poolse Oktober in 1956 te ontketenen. De werken moesten steeds passeren langs het censuurbureau, waardoor tot in het seizoen van 1958-59 vele revolutionaire stukken verschenen. Deze stukken waren namelijk al goedgekeurd tijdens de meer liberale periode. De Poolse Theater Oktober duurde dus een tijdje langer dan de echte Poolse Oktober. Hoewel er nadien opnieuw een periode van fel doorgedreven censuur aankwam, was er toch een barst verschenen in de totalitaire communistische burcht.

*Art invariably poses a threat to totalitarianism, which disintegrates when its total character is questioned in even one domain. Many processes in Polish culture, and in theater in particular, which had originated in the mid-1950s, and culminated in 1956, turned out to be unstoppable and contributed to the gradual deterioration of the system in the years to come.*³⁸

Tijdens de jaren '60 tot aan de jaren '80 brak er in het officiële theaterlandschap een periode van stagnatie aan. De censuur werd opnieuw aardig versterkt en vele revolutionairen verloren simpelweg de moed om te blijven tegenspartelen of weken uit naar het buitenland indien dit mogelijk was. Deze periode wordt vooral getekend door een tegenstelling tussen wat het Poolse volk wilde dat theater voor hen deed en wat de communistische partij van de theaterwereld verlangde. Het volk wilde intellectueel uitgedaagd worden en wilde stukken zien waarbij het regime op de korrel werd genomen, maar de communistische leiders zetten theater opnieuw enkel in als educatie- en propagandamiddel. In Gomułka's laatste jaren waren er zeer veel gedwongen ontslagen, werden artistieke leiders weg gepromoveerd of werden theaters gesloten.³⁹ Een voorbeeld hiervan is het *Teatr Rapsodyczny* dat in 1967 zijn deuren voorgoed moest sluiten, omdat de artistieke leider, Mieczysław Kotlarczyk (1908-1978), bleef vasthouden aan de antirealistische en metaforische stijl. Dit gezelschap zag tevens zijn ondergang doordat de communistische pers steevast slechte recensies de deur uit stuurde. Dit in tegenstelling tot de algemene perceptie over het gezelschap, die wel lovend was.⁴⁰ Toen Gierek aan de macht kwam trad opnieuw een periode aan van openlijke omkoping en konden vele theatermakers wederom van immense extralegale voordelen genieten, waardoor het revolutionaire gedachtegoed de mond werd gesnoerd.⁴¹

Een tekenend voorbeeld voor deze periode is het stuk *The Forefather's Eve*, geschreven door Adam Mickiewicz. Het werk was geschreven in de jaren 1820-30 en handelde over de drang naar spirituele vrijheid in elke mens, maar ook over de drang naar een vrij Polen. Het werk werd in zijn ganse carrière tientallen keren op het podium gezet en haast elke keer ging dit gepaard met een heus feest.

³⁸ Ibid, 64

³⁹ Ibid, 65-67

⁴⁰ Ibid, 87

⁴¹ Ibid, 68

Toch werd het werk haast evenveel verboden als dat het toegelaten werd om het te spelen. Zo gebeurde dit ook in 1968 toen het werk opnieuw op de zwarte lijst terecht kwam, omdat het teveel zou ambiëren aan een Polen dat geen band meer had met de Russen. Hoewel vijf jaar later de ban al werd opgegeven, bleef er in de jaren na 1973 een zekere vrees voor het werk bestaan. Dit is karakteriserend voor deze periode waarbij grote theaters simpelweg te bang of te laf waren om spraakmakende stukken te programmeren. Uiteindelijk zou dit stuk ook gespeeld worden – in een regie van Maciej Prus - op slechts een steenworp afstand van de stakende scheepsarbeiders in Gdańsk in 1980.⁴²

Buiten het officiële circuit viel er ook niet te ontkomen aan de heftige censuur en het onderdrukkende regime. In de jaren '60 verschoof de shift in het studententheater van inhoud naar vorm. De vele gezelschappen gingen vooral experimenteren met allerlei nieuwe acteertechnieken, eerder dan dat ze nog politiek geëngageerd waren. De stukken die dan wel nog politiek van inhoud waren, handelden vaker over algemenere problemen dan over de Poolse politiek zelf.⁴³ Na 1968 waren er tevens geen grote wijzigingen, maar raakte Polen in het internationale milieu vooral bekend omwille van zijn grote regisseurs zoals Kantor, Jerzy Grotowski of Konrad Swinarski.⁴⁴ De echte doorbraak voor het studententheater kwam uiteindelijk in de jaren 1970-75 toen de satirische inhoud van weleer werd gecombineerd met de experimentele vorm. De meest representatieve gezelschappen voor deze periode zijn het *Teatr Kalambur* uit Wrocław, het *Teatr 77* uit Łódź, het *Teatr STU* uit Kraków en het *Teatr Ósmego Dnia* in Poznań. Deze groepen beseften dat ze verder moesten gaan dan enkel vorm en dat een politieke inhoud onoverkomelijk was. Toch is er een cruciaal verschil in de mate van kritiek uit de eerste studententheaters in vergelijking met deze uit de jaren '70. Het vreselijke jaar 1968 zat er tussen en de bloederige afloop van de revoluties in dit jaar waren nog niet uit het geheugen gewist. Toch gingen ze volledig voor politiek theater.

*Essentially, student theatres came to look at political theatre as a moral imperative: they felt they had the obligation to make theatre which spoke about everyday life in Poland. Since that reality was politicized, they had to make political theatre.*⁴⁵

Vooraf in het *Teatr Ósmego Dnia* was deze dwingende imperatief bijzonder groot. Het gezelschap was reeds opgericht begin de jaren '60, maar was toen zoals de vele andere vooral gepreoccupeerd met vormelijke avant-gardistische experimenten. Later werd de invloed van Grotowski en zijn laboratorium theater op hen steeds groter. Via lichamelijke oefeningen moesten de acteurs komen

⁴² Ibid, 74-75

⁴³ Cioffi, *Alternative Theatre*, 60-63

⁴⁴ Ibid, 101

⁴⁵ Ibid, 106

tot een vorm van zuiver acteren, waarbij alles wat ze voordien hadden geleerd over acteren moest worden afgeworpen.⁴⁶ Op deze manier bereikte het *Teatr Ósmego Dnia* een acteervorm waarbij ze zich hoofdzakelijk konden bezig houden met de politieke problemen. Lech Raczak, één van de oprichters en later de artistiek leider van het gezelschap, poneert dit als volgt:

*Our theatre really begins after March 1968. At that time we realized that it is necessary to deal not only with what's going on in the arts but also with what is happening in society. We wanted to make theatre relevant to people living here and now, a theatre that would deal with everyday problems, with the simple facts of political and social reality.*⁴⁷

Dit was tevens een tendens die niet opgemerkt werd in het officiële theater, waardoor deze het volk niet langer konden boeien. Mensen raakten nu stilletjes aan echt uitgekeken op het sociaal realisme en konden er enkel nog hun afgunst tegenover het regime in spiegelen.

In 1980 tenslotte braken er algemene stakingen uit onder de arbeiders en op 27 augustus kwamen ook de acteurs mee op de barricades staan. Samen met de basiseisen voor de arbeiders, formuleerden ook prominente figuren uit de theaterwereld eisen voor een hervorming van de impact die de overheid had op het theater. In haast elk theater werd wel een solidariteitscel geïnstalleerd en de partijkaarten vlogen massaal in de vuilbak. Toen het nieuwe theaterseizoen begon in september 1980 waren de programma's echter al goedgekeurd in een periode toen er nog geen opstanden geweest waren. In principe waren de theaters wel toegelaten om hier nog wijzigingen in aan te brengen, maar de overweldigende bureaucratie stak hier een stok tussen de deur. Toch was er op 8 oktober een overwinning toen Czesław Miłosz (1911-2004, Poolse schrijver) de Nobelprijs voor de literatuur won. Spontaan begonnen overal lezingen en producties boven water te komen opgedragen aan Miłosz. Deze voorstellingen vonden regelmatig plaats in kerken, omdat er daar niet gecensureerd kon worden. Samen met de terugkeer van het werk van Miłosz werden ook nog vele andere verboden schrijvers van onder het stof gehaald.⁴⁸ Toch is het vreemd genoeg zo dat de periode van Solidarność niet getekend werd door een bloei van een bepaalde vorm van theater.⁴⁹

Het is hierbij echter belangrijk op te merken dat het ware toneel zich afspeelde op de barricades. De stakingen en betogingen werden voortgebracht alsof ze één groot theater waren. Er waren constant

⁴⁶ Robert Findlay en Halina Filipowicz, "Grotowski's Laboratory Theatre: Dissolution and Diaspora", *The Drama Review* 30 nr. 3 (1986), 201-25

⁴⁷ Lech Raczak in een interview met Cioffi en Ceynowa in 1982, zoals geciteerd in Cioffi, *Alternative Theatre*, 122

⁴⁸ Braun, *A history of polish theatre*, 92-93

⁴⁹ Cioffi, *Alternative Theatre*, 146

mensen aanwezig uit de KOR die erop toezagen dat er een goede organisatie was van deze massabetogingen. Het echte theater speelde zich af in het dagelijkse leven.

People performed a grand spectacle of liberty in order to convince themselves of their own power and to show it before the Communist authorities who watched it with apprehension at first, and then set out to stop the show.⁵⁰

Uiteindelijk werd in de nacht van 12 op 13 december 1981 de 'Staat van Oorlog' afgekondigd en werden duizenden mensen uit het theaternieuw opgepakt. In de decreten die toen werden opgesteld, was er maar één die handelde over theater, maar ze was wel vrij vernietigend: alle voorstellingen werden verboden.

Dit overzicht vraagt nog om een kleine toelichting. Het zal sommige lezers waarschijnlijk verbazen dat één van de grootste Poolse regisseurs in dit overzicht nauwelijks aan bod is gekomen, namelijk Thadeusz Kantor. Hoewel zijn werk op zichzelf het onderwerp kan vormen voor menig academisch onderzoek, is hij in het kader van dit overzicht minder van belang. Zijn werk was namelijk vooral gekend in het buitenland en was daarnaast hoofdzakelijk artistiek vernieuwend. Kantor trachtte in mindere mate politiek theater te maken.

⁵⁰ Braun, *A history of polish theatre*, 96

2.3. Theater tijdens de ‘Staat van Oorlog’

2.3.1. Een boycot en heropleving van informatiekkanalen

Op het einde van de jaren '70 was het belang van theater in Polen nagenoeg nihil geworden. De gezelschappen die nog overeind bleven focusten zich hoofdzakelijk op vormelijke elementen en durfden – al dan niet bewust – de realiteit niet onder ogen zien. Daardoor is het des te verwonderlijker dat toen, in de nacht van 12 op 13 december 1981, de ‘Staat van Oorlog’ werd afgekondigd de ganse theaterwereld werd opgeschut en in actie schoot. Hun actie was vierdelig. Ten eerste was er een massale boycot van de massa media. Daarnaast werd het ondergrondse theater steeds mondiger, kreeg meer bezoekers en werd haast belangrijker dan het officiële circuit. De staat verloor dus zijn monopolie op het theater. Ten derde kwamen er geleidelijk aan toch steeds meer oppositiestukken vanuit het bovengrondse theater. Ten slotte werden allerlei acties ondernomen zodat het ZASP – zeg maar de vereniging van alle theatermensen – niet opnieuw zou kunnen worden ingezet als propagandamiddel van het regime. Deze vier punten worden in wat volgt dieper uiteengezet.

Toen de ‘Staat van Oorlog’ werd afgekondigd begon de regering Jaruzelski onmiddellijk aan een propaganda offensief waarbij mensen massaal werden aangespoord – via omkoping en chantage - om op televisie en in kranten hun liefde voor het regime te verkondigen. Ze slaagden er dan ook in om velen hiertoe te overtuigen, maar dit werd niet in dank afgenomen bij het volk. Auteurs of acteurs die op het scherm verschenen konden erop rekenen dat de dag na hun verschijning er allerlei vernielde, bekladde of verbrande boeken op hun drempel zouden liggen. Daarnaast werden alle nieuwslezers en prominente figuren consequent omgewisseld door mensen in legeruniform. In tegenstelling tot de omgekochte kleine garnalen besloten alle grote acteurs om niet te getuigen voor televisie. Als deze al op de buis verschenen dan was dit in programma's, die reeds lange tijd geleden waren opgenomen. Het regime was hierbij dan wel zo slim om de productiedatum niet te vermelden. Toch konden ze er niet omheen dat het zwijgen van de theaterwereld een enorme impact had. Daarom werd twee maanden nadat Jaruzelski aan de macht kwam besloten om alle officieren van het scherm te halen en de rechtmatige eigenaars van het medium terug op hun plaats te installeren. Toen dit niet vlotjes genoeg gebeurde trachtte men opnieuw door middel van illegale praktijken mensen aan te sporen om de draad van hun televisiecarrières opnieuw op te pikken, maar dit lukte niet. De theater- en acteerwereld bleef zwijgen. De boycot van de massa media bleef gedurende het ganse jaar '82 staan als een betonnen burcht, maar viel geleidelijk aan steeds meer in elkaar. De mensen raakten opnieuw vermoeid, bezweken aan de druk of hadden simpelweg geld nodig om te

kunnen overleven. Toch bleven de grote namen van het scherm tot in '85 toen er in het land een algemene dooi aanbrak.⁵¹

Het is hierbij uiteraard belangrijk om op te merken dat de prominente personen in de televisiewereld en die in de theaterwereld dezelfde zijn, vandaar dat deze boycot belang heeft in het kader van dit onderzoek. Daarnaast is het opvallend dat de boycot helemaal geen georganiseerd plan was, maar eerder een spontane actie die een enorme impact bleek te hebben. Na enkele maanden kreeg het echter wel de vorm van een geplande actie. Doordat de sterren niet langer te zien waren op het scherm, kreeg het live theater daarnaast opnieuw veel meer aanzien. Enerzijds moesten de mensen hun huis uitkomen om niet-gecensureerde informatie tot zich te krijgen en anderzijds kreeg het volk opnieuw meer respect voor de theatermensen, omdat ze het regime dit keer niet steunden. In tegenstelling tot wat in de literatuur regelmatig de 'liefdesaffaire' met het communisme uit de jaren '70 wordt genoemd.⁵²

*The boycott has a very important moral and political meaning and impact. It is dear to the whole nation. Artists are speaking out silently, in the name of millions. The boycott restored what the theatre had lost in the '70s: the love and respect of the Polish people.*⁵³

Het ondergrondse theater – ook wel alternatief theater genoemd – kreeg in deze periode tevens meer en meer belang omwille van de eenvoudige reden dat theater bovengronds zeer moeilijk uit te voeren was. Enerzijds door het verbod op het opvoeren van performances en anderzijds door de nog steeds zeer strikte censuur. Het ondergrondse theater bestond uit twee categorieën, namelijk het theater dat in woonkamers werd opgevoerd en de voorstellingen die in kerken plaatsvonden. Het zogenaamde *Thuis Theater* was een rechtstreekse afgeleide van een traditie die reeds bestaan had tijdens de Twee Wereldoorlog, waarbij tevens in woonkamers opvoeringen werden gedaan in het geheim. Het repertoire van de *Thuis Theaters* in de jaren '80 bestond uit een mix van zowel nieuwe werken, werken die verboden waren door de censor als buitenlands werk met een binnenlandse relevantie. Zoals de naam al kan doen vermoeden bestond het publiek bij dit soort voorstellingen slechts uit enkele tientallen mensen doordat de ruimte zeer beperkt was, maar ook doordat de avonden in het geheim plaatsvonden en de reclame dus enkel van mond tot mond verspreid kon worden.⁵⁴ Het meest bekende van dergelijke theaters was het Warschau gevestigde *Warsaw Home Theatre* dat in een periode van zeven jaar niet minder dan driehonderd keer wist samen te komen.

⁵¹ Jerzy Tymicki en Andrzej Niezgoda, "New Dignity: The Polish Theatre 1970-1985" in *The Drama review* 30, nr. 3 (1986), 32-33

⁵² Braun, *A history of Polish theatre*, 102-3

⁵³ Tymicki en Niezgoda. "New Dignity", 33

⁵⁴ Cioffi, *Alternative Theatre*, 149

Het gezelschap werd opgericht toen bleek dat verschillende voorstellingen die goedgekeurd waren in de periode dat *Solidarność* aan de macht was, niet meer mochten gespeeld worden na de invoering van 'de Staat van Oorlog'. Dit gezelschap is vooral berucht geworden doordat het het enige *Thuis Theater* is dat ooit is onderbroken door de politie. Toen tijdens een voorstelling van *Degradation* – een stuk dat nota bene handelde over de corrupte politie – een man recht sprong en foto's begon te nemen van de aanwezigen begon het publiek aanvankelijk te lachen, maar al snel merkte men dat het hier serieus was. Bijna alle aanwezigen werden opgepakt en ondervraagd, maar toch al snel weer vrijgelaten. Degene die er het ergst van af kwam was de eigenaar van het huis die een fikse boete kreeg. Toch was dit de enige keer dat de politie een *Thuis Theater* werkelijk binnenviel. Wat wel regelmatig gebeurde was dat de politie ervan op de hoogte was en toeschouwers op hun heen- of terugweg opgepakt werden.⁵⁵

Het *Kerk Theater* kende tevens reeds een traditie die verder terugging in de tijd. In de Middeleeuwen was het reeds de gewoonte geweest om in kerken theatervoorstellingen op te voeren en dit gebruik was in beperkte mate in stand gebleven in verschillende kerken. Tijdens de 'Staat van Oorlog' leefde deze traditie opnieuw sterk op doordat performances in de kerk niet onderhevig waren aan de communistische censuur. Het publiek tijdens deze voorstellingen was beduidend groter dan in de voorgaande soort. Er werd nu wel degelijk reclame gemaakt en de capaciteit van een kerk is tevens merkbaar groter dan die van een woonkamer. Het publiek kon bij *Kerk Theater* dus oplopen tot zo'n tweeduizend man. Dit was overigens veel meer dan men gewoon was in vele gevestigde theaters.⁵⁶ Het repertoire bestond uit veel serieuzer werk dat vaak ook een religieuze inslag had, maar toch stond de politieke betekenis doorgaans centraal. Betreffende decor en kostuums moest men zich meestal behelpen met wat er te vinden was in de kerk zelf. De omstandigheden waren dus zeker niet optimaal om intellectueel uitdagend werk te maken, maar vele acteurs waren al lang blij dat ze toch in zekere mate weg waren van onder het juk van de communistische censuur. Ook hier viel de politie zelden binnen tijdens voorstellingen, maar priesters of toeschouwers werden wel vaak ondervraagd bij afloop van het gebeuren.⁵⁷ Het is hierbij wel belangrijk op te merken dat hoewel ze wel gedeeltelijk weg waren van de communistische censuur, de kerk zeker ook een bepaalde censuur oplegde. In de plaats van de officiële censuur kwam nu een metafysische censuur. Daarnaast was er steeds slechts een gedeelte van de toeschouwers aanwezig voor de voorstelling zelf, andere kwamen gewoon omdat de priester zei dat ze moesten of omdat ze toch al van plan waren om naar de kerk te gaan. Dit is in het ene opzicht een negatief punt doordat niet iedereen aandachtig is, in een ander opzicht is het dan weer positief omdat men zo mensen wist te bereiken die anders niet naar theater

⁵⁵ Braun, *A history of Polish theatre*, 107

⁵⁶ Braun, *A history of Polish theatre*, 107-8

⁵⁷ Tymicki en Niezgoda. "New Dignity", 42

zouden komen. Niet enkel revolutionairen werden door dit *Kerk Theater* geprikkeld, maar ook vele andere mensen. De dwingende kracht van de priester, beseft ook Marcin Keszyncki, een lid van het *Teatr Ósmego Dnia*:

*The priest announces our performance, saying, "Come, it's interesting." And in little towns, in districts like Nowa Huta, the priest is really important. If he says "Come" it means "Come!" – like an order. So people come and they don't know for what. Sometimes they are even shocked –by form, by politics, by everything.*⁵⁸

Het *Kerk Theater* en het *Thuis Theater* komen tenslotte samen in dit *Teatr Ósmego Dnia*. Dit theater was oorspronkelijk ontstaan als studententheater, maar in de jaren '80 verloren deze aan belang omwille van verschillende redenen. Het professionele en studententheater vloeiden steeds meer in elkaar, er was een gebrek aan inhoudelijke en vormelijke innovatie en vele groepen raakten gedemoraliseerd door de onophoudelijke tegenslagen.⁵⁹ *Teatr Ósmego Dnia* slaagde er echter succesvol in om niet ten onder te gaan in een decadente vorm van theater en trachtte de problemen constructief op te lossen. Dit resulteerde erin dat het theater in staat was om elk jaar minstens één grote productie op podium te zetten. Zoals reeds in het vorige deel vermeld was dit theatergezelschap er zich bewust van dat theater maken in Polen, wilde zeggen dat je theater met een politieke inhoud diende te maken. De realiteit was namelijk gepolitiseerd en men wilde werken met de werkelijkheid. Toch resulteerde dit in een zeer persoonlijk theater waarbij de vraag 'Wie ben ik?' centraal stond. Dit was een vraag die menig Pool zich stelde, omdat men niet meer wist hoe zijn eigen individu te verhouden tot het regime.⁶⁰ De voorstellingen die dit gezelschap maakte waren voorbestemd om politiek van karakter te zijn, dit blijkt ook uit wat Lech Raczak zegt in een interview over het scheppingsproces: *"We begin with nothing. That is, we start from some problem or institution that we ought to make a piece on some subject."*⁶¹ Het startpunt was dus steeds de problematische realiteit waarin ze zich bevonden. Toch gaat hij niet akkoord met de term 'politiek theater' om hun werk te beschrijven:

*I don't like the label 'political theatre' because it is imposed from the outside. In a monopolized system such as Poland everything becomes political. [...] And if we are political it is in this sense: We want to make a dent in the monopoly of thought imposed by the system.*⁶²

⁵⁸ Marc Robinson, "We won, therefore we exist" in *The Drama Review* 30 nr. 3 (1986), 77

⁵⁹ Cioffi, *Alternative Theatre*, 177-79

⁶⁰ Marc Robinson. "We won", 74-76

⁶¹ Kathleen Cioffi, Andrzej Ceynowa en Lech Raczak, "An interview with director Lech Raczak" in *The Drama Review* 30 nr. 3 (1986), 83

⁶² *Ibid*, 90

Naast het ondergrondse theater trachtte men geleidelijk aan steeds meer en meer in het officiële discours oppositiestukken op het podium te zetten. Aangezien deze werken steeds grondig doorgelicht werden door de censor maakte men hier vooral gebruik van metaforen en allegorieën. Een veel gebruikte methode was om werken uit de 19^{de} eeuw te herwerken tot ze een hedendaagse relevantie kregen. Soms was dit herwerken zelfs helemaal niet nodig, daar Polen reeds een lange traditie had van theater maken als onderdrukt volk. Het werd voor hen in de jaren '80 wel steeds moeilijker om nog om te gaan met dit trauma van steeds proeven van de vrijheid om die dan weer afgenomen te zien worden.⁶³ Twee voorbeelden van stukken die gebruik maakten van metaforen zijn *Home Song* door Adam Hanuszkiewicz en *The Delivered* van Stanislaw Brejdygant. Toch waren het vooral de (Poolse) romantische klassiekers die het meest tot de mensen spraken. Enerzijds omdat deze vaak al gekend waren bij het publiek, maar anderzijds eenvoudigweg omdat deze altijd relevant waren wanneer Polen onderdrukt werd. Het meest sprekende voorbeeld van dergelijk werk is de adaptatie van *De Plaag* van Camus door Braun. De voorstelling ging in première op 6 mei 1983 en was voor enkele jaren niet van het podium te slaan. In dit werk werd de situatie in Polen afgebeeld als een dodelijke ziekte die gedoemd was om het land op een gegeven moment fataal te worden. Het regime trachtte meermaals om voorstellingen te boycotten of arrestaties uit te voeren, maar het werk was zodanig geliefd bij het publiek dat ze het niet van het podium konden halen.⁶⁴ Braun werd echter na een tijdje ontslaan van zijn positie als artistiek leider van het *Contemporary Theatre* in Wrocław. Dit was het lot dat vele anderen ook toebedeeld was. Na de opheffing van de 'Staat van Oorlog' zouden steeds meer anti-communistische stukken het licht zien. Toch zou het nog tot 1988 duren met *Stad do Ameryki* vooraleer de 'Staat van Oorlog' en Solidarność echt het onderwerp van een voorstelling zouden vormen.⁶⁵

Tot slot voerde het theaterinstituut oppositie door te weigeren om toe te treden tot een hervormde Związek Artystów Scen Polskich (ZASP, de theaterbond). Op 16 december 1981 werd de oorspronkelijke ZASP verboden samen met menig andere organisaties. Aangezien de theaterwereld in de jaren '70 steeds zeer coöperatief was geweest met het communistische regime werden ze in juni '82 alweer toegelaten om opnieuw samen te komen, maar hieraan was de voorwaarde verbonden dat ze de boycot op de massa media zouden opgeven. Dit gebeurde echter niet en op 12 januari '83 werd de ZASP opnieuw verboden. Het regime was er zich echter van bewust dat dit geen goed beeld was tegenover haar volk en daarom besloten ze om zelf een nieuwe en hervormde ZASP op te richten. Het was een bewuste keuze om deze te installeren onder dezelfde naam als de

⁶³ Halina Filipowicz, "Textualizing trauma: From Valesa to Kościuszko in Polish Theatre of the 1980s" in *Theatre Journal* 48 nr. 4 (1996), 443-44

⁶⁴ Tymicki en Niezgoda. "New Dignity", 33-34

⁶⁵ Cioffi, *Alternative Theatre*, 148

vroegere vrije organisatie. De oorspronkelijke ZASP had 4 555 leden gekend, terwijl deze nieuwere versie er slechts iets meer dan duizend kende.⁶⁶ Dit was een duidelijk teken van de theaterwereld gericht aan het regime dat ze niet zomaar opnieuw inzetbaar waren voor het communistische gedachtegoed. Uiteindelijk zal in oktober 1989 de oorspronkelijke ZASP opnieuw haar plaats opeisen.⁶⁷

De theaterwereld slaagde er dus actief en op meerdere manieren in om het volk opnieuw hoop te doen krijgen in een vrije samenleving. Het waren echter vooral de ondergrondse theaters die hierin slaagden en het officiële circuit verviel tegen '89 opnieuw in een vorm van decadentie waarbij entertainment centraal kwam te staan. Toch was het niet zo dat ze opnieuw hun liefdesaffaire uit de jaren '70 met het communistische regime aangingen. Velen raakten simpelweg te uitgeput om te blijven strijden. Het belang van theater tijdens de 'Staat van Oorlog' en de uiteindelijke afwenteling van de macht van het communisme bestond er vooral in dat het ondergrondse theater het licht aan het einde van de tunnel brandende wist te houden.

Het officiële theatercircuit had tegen '89 nog maar weinig input betreffende het revolutionaire karakter van het theater. In 1985 was het Nationale Theater in Warschau tevens – door een technische fout - afgebrand. Volgens Braun is dit gegeven tekenend voor de toenmalige situatie in Polen:

*In 1989, when the epoch of the national captivity was approaching its end, Poland – a country with a long, rich and strong theatrical tradition – did not have its National Theater. This predicament was both symbolic and ironic.*⁶⁸

2.3.2. Analyse van de gebeurtenissen

Het mag duidelijk zijn uit het voorgaande dat theater wel degelijk een rol speelde in het omverwerpen van het regime, de vraag is echter hoe significant deze rol is in het grotere geheel van de revolutie. Het is vooral opvallend dat het theater – dat aanvankelijk een zeer nauwe band had met het communistische regime – zich op het cruciale moment toch wist te heroriënteren. Hierbij gaat het zowel over het officiële circuit, dat zich schaamteloos liet inzetten als propagandamiddel, en het ondergrondse circuit, dat in de jaren '70 vooral met vormelijke aspecten gepreoccupeerd was en hierbij de sociale realiteit uit het oog verloor. De redenen waarom theater in Polen zo'n belangrijke rol toebedeeld kreeg variëren van een traditie van ondergronds theater, over de theaterruimte als

⁶⁶ Braun, *A history of Polish theatre*, 104

⁶⁷ Ibid, 105

⁶⁸ Ibid, 121

veilig toevluchtsoord tot het beperken van de theatervrijheid als aanval op vrijheden in het algemeen. Deze, en andere, worden in wat volgt uit de doeken gedaan.

Op het eerste zicht mag het dus verwonderlijk lijken dat theater een belangrijke rol kon spelen, toch is een eerste oorzaak hiervoor reeds te vinden in de geschiedenis van Polen. Het is een land dat de ene na de andere invasie en reeds geruime tijd een traditie van oppositietheater kende. Slechts in zeer beperkte periodes was het land in staat geweest om het theater uit te voeren dat ze in gedachten had, zonder dominant buitenlands regime. In het algemeen werden ze doorgaans verplicht om de belangrijkste werken voor te stellen in het ondergrondse circuit. Het is daarom niet verwonderlijk dat ook tijdens de 'Staat van Oorlog' tot aan de ontmanteling van het communistische regime het vooral het ondergrondse theater was dat een spreekbuis werd voor het volk. Reeds tijdens de Tweede Wereldoorlog waren theatermensen zowel op het front als voor de algemene moraal van groot belang geweest:

During World War II, the Polish theater shared the fate of the whole nation. A multilayer structure of clandestine theater activities was organized throughout the country. Thousands of productions were given for Polish soldiers and civilians abroad – even in prisons and extermination camps. [...] The overwhelming majority refused to collaborate with Hitler's propaganda machine and declared a boycott of theaters licensed by the Germans.⁶⁹

Met het boycotten van de massa media was het theatercircuit dus niet aan haar eerste proefstuk toe. Ze waren zich al eerder bewust van de kracht van het zwijgen. Ze wisten dat het regime hen nodig had om een geloofwaardig imago ten toon te spreiden en gingen hier dus opzettelijk mee aan het werk. Dit is tevens cruciaal in een totalitair regime waarbij het regime in elkaar valt van zodra er één barst in de burcht verschijnt. Totalitaire regimes zijn maar zo krachtig in zoverre ze elk aspect van het dagelijkse leven kunnen controleren. Van zodra het theatercircuit 'neen' zegt tegen het regime, verschijnen er kraken die op termijn niet meer te dichten zijn. Dit is de meest hoofdzakelijke reden waarom theater vanaf de 'Staat van Oorlog' zo'n belangrijke rol kreeg in Polen: het was één van de eerste aspecten van het leven dat niet langer akkoord ging met het regime en daardoor een reactie in gang zette. We kunnen hier dus wel degelijk spreken van theater als katalysator van de val van het communisme in '89. Hierbij mogen de vele stakingen van de arbeiders natuurlijk niet over het hoofd gezien worden. Zoals uit het voorgaande geschiedenisoverzicht van Polen kan worden afgeleid, blijven deze nog steeds dé grote oorzaak voor de val van het communisme. Het theatercircuit wist hierbij vooral te helpen om een put te delven rond de communistische burcht.

⁶⁹ Ibid, 25-26

Het *Kerk* en *Thuis Theater* speelde tevens een cruciale rol in het delven van deze put. In een periode waarin het volk radeloos op zoek was naar houvast en hoop wisten deze theaters dit te bieden. De ruimtes waren behoorlijk veilige plaatsen om een relatief vrije mening te verkondigen. Op een uitzondering na viel de politie nooit deze voorstellingen binnen en het volk begon te beseffen dat ze hier veilig waren om vrijuit te spreken. Het *Kerk Theater* was dan weer vooral belangrijk omdat het een veel breder publiek aansprak. Zoals reeds eerder vermeld gingen ook heel wat niet-theater minnende mensen naar deze voorstellingen kijken. Het is dan ook onrealistisch om te geloven dat deze niet geïnspireerd zouden worden door wat er zich op de scène afspeelde. Kerkgangers kwamen hier zowel vormelijk als inhoudelijk in contact met zaken die ze tot dan toe nog niet gezien hadden. Op inhoudelijk niveau waren dit tevens vaak zaken waar de mensen zelf mee worstelden. Theater was dus de uitlaatklep bij uitstek. Zowel voor acteurs en regisseurs die er hun artistieke en mentale driften op konden uitleven als voor mensen die met dezelfde gevoelens in de knoop lagen, maar deze niet wilden of durfden uit te spreken. De theaterruimte – of in dit geval kerken en woonkamers – werden een veilige thuishaven tijdens een woelige periode. In theatervoorstellingen kon men zowel tijdelijk vluchten voor het regime als er zware kritiek op leveren. Deze vlucht is dan vooral een vlucht van de onderdrukking en censuur en helemaal geen mentale vlucht weg van de wereld, want tijdens voorstellingen werd het publiek net aangemoedigd om na te denken over hun situatie. Met hun alternatieve theater wilde bijvoorbeeld het *Teatr Ósmego Dnia* vooral mensen aan het denken zetten en niet zozeer een antwoord bieden op het politieke vraagstuk.⁷⁰ Raczak voelde dat hij hierbij echter vaak op een tegenstrijdigheid botste, daar vele mensen naar theater komen kijken met het vermoeden dat een gezelschap een specifieke politieke voorkeur heeft. Dit was voor hen – en andere gezelschappen - echter niet de bedoeling: *“In our productions we try to ask questions, not answer them. Some spectators erase the question marks because they are conditioned to see only exclamation marks.”*⁷¹

Het is daarnaast belangrijk om op te merken dat de val van het communisme in Polen een vrij vreedig en legaal verloop kende. Een mogelijke oorzaak hiervan is opnieuw terug te vinden in het theater, omdat deze als uitlaatklep kon dienen. In landen waar het theatercircuit niet zo belangrijk is, zijn mensen vaak doelloos op zoek naar een medium om hun mening te uiten. De dag van vandaag vinden mensen deze uitlaatklep vaak in sociale media, maar daarover volgt verder meer. In een periode waar nog geen sociale media voor handen waren, konden mensen enkel hun meningen uiten door met elkaar in contact te treden via allerhande media (boeken, kranten, theater, betogingen, ...). In een theateromgeving kon men dit gesprek voeren in een vreedige omgeving, waarbij geweld niet

⁷⁰ Cioffi, Ceynowa en Raczak. “An interview”, 90

⁷¹ Ibid, 90

aan de orde was. Indien theater zijn rol als spreekbuis van het volk niet op zich genomen had in Polen, dan was de ontmanteling van het communisme mogelijk veel bloediger geweest. De theaterzaal is namelijk een plaats waar revolutionaire ideeën het licht kunnen zien. Toch is het hierbij belangrijk om op te merken dat theater in Polen niet in zijn eentje het regime heeft omvergeworpen. Hierbij was de hulp van de miljoenen arbeiders nodig. Het is daarnaast correcter om te stellen dat het theater de arbeiders hielp in hun bevrijding van het communistische regime dan omgekeerd. Theater in Polen fungeerde in dit opzicht dus vooral als ondersteuning van de revolutie. Dit is dan ook vooral te merken in de vele theatermensen die deel van het KOR uitmaakten.

Zoals reeds eerder vermeld werden met de uitvaardiging van de 'Staat van Oorlog' alle performances opgeschort. Deze aanval op de theatervrijheid, hoewel deze natuurlijk al vrij beperkt was onder de bestaande censuur, was een rechtstreekse aanval op veel meer vrijheden dan enkel de artistieke vrijheid. Andere beperkingen treffen vaak slechts één bevolkingsgroep of hebben vooral praktische bezwaren. Een avondklok bijvoorbeeld is een zware sanctie en treft een bevolking wel in zijn dagelijkse handelingen, maar treft de mensen niet in hun gedachtegoed. Toen alle performances echter werden opgeschort, betekende dit het verdwijnen van een medium waarin tot dan toe een relatieve vrijheid van meningsuiting bestond. Er was wel degelijk altijd een vorm van censuur, maar met vallen en opstaan was het toch mogelijk om via allegorieën en dergelijke te zeggen waar het op stond. Het afnemen van het recht om theater op te voeren was er dus één dat niet enkel mensen uit de theaterwereld trof, maar ook haar publiek. Dit publiek – het Poolse volk – was net radeloos op zoek naar een medium waarin ze haar gedachten kon ordenen en terugvinden.

Ten slotte was theater niet enkel een katalysator, omdat het mensen deed nadenken en zo rechtstreeks hun daden en gedachtegoed beïnvloedde. Het was tevens een emulgator, omdat het het Poolse volk opnieuw verbond. In periodes van zware crisis – wat de 'Staat van Oorlog' wel degelijk was – gaan mensen op zoek naar een medium dat hen kan verbinden. Deze verbintenis vonden ze enerzijds op de barricades in de fabrieken, maar anderzijds ook in de theaterruimtes. Theater zorgde ervoor dat mensen zich verenigden en de kracht van een massa opnieuw ontdekten. Men zag dat wanneer iedereen aan hetzelfde eind trok, zoals bijvoorbeeld met de boycot van de massa media of het resoluut weigeren van de toetreding tot de hervormde ZASP, er wel degelijk zaken bereikt konden worden. De ongekeerde standvastigheid van het theater gaf het volk dus opnieuw hoop dat er wel degelijk verandering mogelijk was. Het had zeer veel tegenslagen moeten doorstaan en had nu en dan wel eens geproefd van een meer liberaal bestaan, waardoor het niet steeds makkelijk was om opnieuw de strijdbijl op te nemen. De theaterwereld gaf mensen opnieuw hoop in een periode dat deze soms ver te zoeken was.

Besluitend kan hier gesteld worden dat theater het volk opnieuw verenigde. Toch waren het uiteindelijk de arbeiders die ervoor zorgden dat het communistische regime ontmanteld kon worden. In Polen is het dus duidelijk dat theater vooral zijn rol vervulde als medium waarin mensen hun gedachten de vrij loop kunnen laten gaan, een medium waar mensen aan het denken worden gezet en een medium waar een enorme eendracht uit spreekt. Theater was hoofdzakelijk de intellectuele basis voor een revolutie. Het was een uitlaatklep voor velen en zorgde er gedeeltelijk voor dat de revolutie geen bloederige afloop kende.

3. Theater en de val van het communisme in Tsjechië

3.1. Beknopte geschiedenis van Tsjechië na de Tweede Wereldoorlog tot 1989

In 1939 vielen de Duitsers het Tsjechische grondgebied binnen en gedurende de volledige Tweede Wereldoorlog zouden Tsjechië en Slowakije onder het Duitse Nazistische bewind blijven. Pas in 1945 met de bevrijding van de rest van Europa werd ook dit grondgebied opnieuw zelfstandig. In mei 1946 werden de eerste vrije verkiezingen georganiseerd. Die werden echter niet gewonnen door de communistische partij. Toch haalden ze in Tsjechië 40,1% en in Slowakije 30,3%. Beneš (1884-1948, tweede president van Tsjecho-Slowakije) , die reeds president was voor WO II, bleef president. Gottwald (1896-1953, eerste minister en president van Tsjecho-Slowakije) werd eerste minister van een regering bestaande uit 25 leden waarvan 9 leden echt communistisch waren.⁷² Deze regering hield zich echter te weinig bezig met sociaal-economische zaken, waardoor ze de weg voor een communistisch regime vrij maakte. Beneš focuste zich teveel op het verwijderen van de Duitsers uit het Tsjechisch, en de Hongaren uit het Slowaakse grondgebied.⁷³

Uiteindelijk viel in februari 1948 de macht volledig in handen van de Communistische partij en in tegenstelling tot vele andere landen verliep deze machtsovername volledig parlementair. Al vanaf 1945 waren de belangrijkste ministersposten (zoals binnenland, defensie, onderwijs,...) in handen van de communisten en zij zullen ook van hun macht gebruik maken om verschillende niet-communistische ministers te intimideren. Tenslotte gaven 12 niet-communistische ministers hun ontslag op 20 februari 1948. Beneš stond hierdoor voor een keuze. Ofwel beval hij Jan Masaryk, de toenmalige minister van buitenlandse zaken, om geen ontslag te nemen, aanvaardde hij de 12 ontslagen en werd er een nieuwe communistische regering gevormd. Ofwel beval hij Masaryk ontslag te nemen, waardoor de regering viel en er nieuwe verkiezingen moesten uitgeschreven worden. De niet-communisten hoopten op een vrijwillig ontslag van Masaryk, aangezien studies hadden uitgewezen dat zij de volgende verkiezingen waarschijnlijk zouden winnen. Uiteindelijk verplichtte Beneš Masaryk om in dienst te blijven en werd er op 25 februari een nieuwe communistische regering gevormd. In mei 1948 waren er nogmaals verkiezingen, die echter ver van democratisch verliepen, en Gottwald werd president.⁷⁴

⁷² Otto Urban, *Petite histoire des pays Tchèques* (Parijs : Irense, 1996), 119-29

⁷³ Richard Frucht, *Eastern Europe: an introduction to the people, lands and culture* (Santa Barbara: ABC-CLIO, 2005), 237-38

⁷⁴ Ibid, 239

De 'revolutie' van 1948 zal later bekend staan als de Februari Revolutie in navolging van de November Revolutie die werd geleid onder Lenin in 1917. De regering vervloekte het kapitalisme en vertrouwde heilig in een Leninistische en Stalinistische visie van het Marxistisch sociaal-economische systeem. De communistische partij probeerde haar macht te handhaven door zowel partijleden als niet partijleden gevangen te zetten, naar werkkampen te sturen of te executeren. In deze ganse periode bleef de aanhang van Stalin zeer groot. Men geloofde in zijn economisch en sociaal systeem en deed er ook alles aan om dit te blijven handhaven. Alle aspecten van het dagelijkse leven werden gevoed door de communistische mentaliteit en dus ook de kunst en cultuur. Vooral literatuur, beeldende kunst en theater werden ingezet als propaganda middel. Zelfs in de buitenlandse politiek bleef Tsjecho-Slowakije de Sovjet Unie bijna volledig volgen. In 1955 lagen ze dan ook mee aan de basis van het Warschaupact, een militair verdedigingsmechanisme dat tegenover de NAVO stond. In 1963 vaardigde de toenmalige president, Novotný (1904-1975), een nieuwe grondwet uit waardoor de Republiek van Tsjecho-Slowakije de Socialistische Republiek van Tsjecho-Slowakije werd en de communistische invloed enkel toenam.⁷⁵

Het ging echter steeds slechter met de economie in het land. Er kwam een steeds groter tekort aan voeding en de financiële investeringen verliepen niet zoals ze moesten. Zowel de managers van de grote boerderijen als de arbeiders waren ook niet bezig met het verbeteren van de situatie, maar enkel met het behalen van de quota's die vastgelegd waren in de vijfjarenplannen. In de jaren 1960-1965 kwam de economie in volledig verval terecht. De regering investeerde vooral in de zware industrieën en bewerkstelligde hiermee nog eens het voedseltekort. In 1967 besepte de communistische partij dat ze iets moesten doen en er kwam een wet waardoor veel zaken werden gedecentraliseerd. Deze wet had natuurlijk voor- en tegenstanders binnen de partij. Hierdoor trad Novotný uiteindelijk eerst af als secretaris-generaal en werd opgevolgd door Dubček (1921-1992). Later zal hij ook aftreden als president. Dit is het echte begin van de Praagse lente.⁷⁶

*"The Prague Spring – the eight months from January to August 1968 – was an attempt of the Slovaks and Czech to tackle poor economic performance and to make the Communist Party and the government more responsive to the citizens."*⁷⁷

De censuur werd opnieuw minder zwaar, er werden gevangenen vrijgelaten en verschillende groepen, die voordien verboden waren, mochten opnieuw bestaan. In april 1968 zal de communistische partij deze zaken concreter maken met het Actie-programma waarbij het centrale doel was om de regering opnieuw democratischer te maken zonder de communistische ideologie te

⁷⁵ Frucht, *Eastern Europe: an introduction*, 240-41

⁷⁶ Mary Heiman, *Czechoslovakia, the state that failed* (Londen: Yale University Press, 2009), 212-14

⁷⁷ Frucht, *Eastern Europe: an introduction*, 241

verloochenen. Dubček omschreef dit zeer juist als *“socialism with a human face.”*⁷⁸ Toch waren deze veranderingen nog niet genoeg en zo schreef Vaculík (°1926, schrijver en journalist) dat jaar een manifest genaamd ‘Twee Duizend Woorden’ waarin hij het Stalinistische regime aanklaagt, maar toch steeds trouw blijft aan de communistische ideologie. Door deze onderhuidse spanningen werd de standvastigheid van de Tsjecho-Slowaakse regering sterk in twijfel getrokken door de andere landen van het Warschau pact en dit zal uiteindelijk leiden tot de inval van 750 000 manschappen in de nacht van 20 op 21 augustus. Men had deze aanval helemaal niet verwacht en de overgave volgt dus snel. Toch bleef het volk vreedevol verder protesteren door bijvoorbeeld het verplaatsen van verkeersborden, graffiti, enzovoort. Hoewel het geweld binnen de perken bleef, vielen toch 8 doden en nog veel meer gewonden.⁷⁹

Na de inval brak een periode van normalisatie aan waarbij men af wilde van de liberale aspecten van de Praagse lente. Toch stopte de tegenstand nooit en er vluchtten massaal mensen het land uit, waaronder vooral intellectuelen en kunstenaars. Het protest bereikte een hoogtepunt met de zelfverbranding van de student Jan Palach op 16 januari 1969. De communistische partij vocht echter terug en ontsloeg veel mensen of gooide ze uit de partij. De man die altijd weerstand bleef vertonen is de recent overleden Václav Havel (1936 – 2011, schrijver en president.) Hij stelde in 1977 samen met anderen ‘Charta 77’ op, dit was een schreeuw om aandacht voor de mensenrechten die constant overtreden werden in het land. Aanvankelijk ondertekenden 239 mensen - waaronder vooral kunstenaars en intellectuelen - dit charter, maar uiteindelijk hebben toch 1 883 mensen hun handtekening geplaatst. Het aanhoudende protest kreeg ook een flinke duw in de rug door de ideeën van glasnost en perestrojka (openheid en hervormingen) van Gorbatsjov, hoewel deze door de Tsjecho-Slowaakse regering wel werden afgeschreven als ongepast. Hierdoor werd het aantal protesten steeds groter en werden ze meer aanwezig in het straatbeeld.⁸⁰

Op 9 november 1989 valt de Berlijnse muur en hierdoor vallen nog heel wat van de satellietstaten. In Tsjecho-Slowakije was dit dan ook niet anders. Het startschot van de revolutie hier was de op 17 november 1989 vreedevol geplande herdenkingsmars voor Jan Opletal, die vermoord was door de Nazi’s. De studenten hoorden niet naar het Wenceslasplein te gaan, maar deden dit toch en stootten zo op de politie. Zij waren echter niet uit op een confrontatie en plaatsten kaarsen om dit duidelijk te maken. Toch viel de politie hen brutaal aan en verwondde 150 onder hen. Op dat moment waren veel acteurs onderweg naar hun optreden van die avond. Zij konden echter niet toekijken en sloten zich aan bij de studenten. Op 19 november werd onder leiding van Havel het Civic forum opgericht

⁷⁸ Ibid, 242

⁷⁹ R.J. Crampton, *Eastern Europe in the twentieth century – and after* (New York: Routledge, 1997), 335-41

⁸⁰ Heiman, *Czechoslovakia*, 244-50

dat bijna al zijn bijeenkomsten voerde in theaterzalen. Tegen de nacht van 25 op 26 november waren de betogers reeds met 750 000 man in Praag alleen. De dag erop volgde een algemene staking en steeds meer aanhangers van het communisme beseften dat verandering nodig was. Uiteindelijk werd op 29 november de communistische regering ontbonden en eind december werd Havel verkozen tot president.⁸¹

“The toppling of the old regime thus became known as the Velvet revolution. The determination of the population, success of the revolution and peaceful transformation to democracy restored the self-confidence of the Czechs, who had felt powerless for so many years.”⁸²

⁸¹ Urban, *Petite histoire*, 130-33

⁸² Frucht, *Eastern Europe: an introduction*, 245

3.2. Het Tsjechische theaterlandschap vanaf de communistische staatsgreep tot de verzwakking van het regime.

Onder het communistische regime is er een wisselende kracht van censuur. Naar gelang het autoritaire regime sterker of zwakker wordt, zien we ook verschillen in het theaterleven. Deze sterkte is zeer vaak gelinkt aan de sterkte van het Sovjet blok (zoals in de beginjaren), maar zal er soms ook geheel onafhankelijk van functioneren (zoals in de Praagse lente). In dit deel van het onderzoek ligt de focus vooral op het theaterlandschap in Praag daar dit het best gedocumenteerde en meest interessante deel van Tsjechië is. Het was - en is - het centrum van het land en kan op Europees - en wereldniveau zeker meetellen. Sommigen beweren zelfs dat Praag de theatrale hoofdstad is van Europa.⁸³ Hierover valt te discussiëren, maar zeker is, dat de Praagse theaterscène een doorslaggevende functie heeft gehad in het onophoudende verzet vanaf de communistische staatsgreep in 1948 tot de Fluwelen Revolutie in 1989.

Vanaf 1948 werden heel wat instituten gecentraliseerd en ook het theater moest hieraan geloven. De communistische regering wilde het theaterinstituut omvormen tot een winstgevende en educatieve sector. De artistieke waarde was in deze periode helemaal niet van belang en het sociaal realisme floreerde dan ook. In de stukken die gespeeld werden was vooral de educatieve en ideologische waarde van belang. Meestal werd een simplistische versie van het Marxistisch-Leninistisch communisme voorgesteld zodat ook de gewone burgers deze concepten zouden begrijpen. Elke vorm van symbolisme werd volledig afgezworen. Een voorbeeld hiervan zien we in het feit dat een zwart doek als achtergrond verboden werd, omdat het *“dangerously pessimistic and anti-socialist”*⁸⁴ was. Het esthetisch genot werd dan ook volledig naar achter geschoven. De regering was zich natuurlijk ook bewust van het feit dat theater een zeer handig propagandamiddel was, omdat het snel en veel mensen kan bereiken. Mensen gingen er ook niet van uit dat ze naar theater gingen om opgeleid te worden en aanvaardden zo sneller de gesimplificeerde vorm van de ideologie. Hoewel het in de Sovjet Unie zelf – en in andere satellietstaten - wel werkte, bleek deze aanpak van sociaal realisme echter niet aan te slaan bij het grote publiek in Tsjechië. Dit had tot gevolg dat in de periode van ongeveer 1948 tot 1952 de zalen bijna leeg liepen. De mensen gingen op zoek naar een vorm van entertainment, die ze nodig hadden door hun emotioneel en fysiek zware dagelijkse leven, en die was helemaal niet te vinden in de vaak te zwaar ideologische stukken. Het is dan ook geen wonder dat men in de jaren '50 op zoek ging naar andere manieren om theater opnieuw

⁸³ Jan Cisar, *The history of Czech Theatre: A survey* (Pratur, AMU Press, 2010), 346

⁸⁴ Jarka M. Burian, “Post-War Drama in Czechoslovakia” in *Educational Theatre Journal* 25, nr. 3 (1973), 301

aantrekkelijk te maken. Er kwam ook een ietwat lichtere censuur door de dood van Stalin in 1953 en daarmee een beetje het uitsterven van zijn zware dogma's in de volledige communistische wereld.⁸⁵

Geleidelijk aan kwam er dus meer en meer ruimte om het sociaal realisme te doorbreken. Vanaf '53 werden af en toe pogingen gedaan tot satires, maar deze werden toch nog al te vaak gecensureerd of helemaal verboden. Het echte startpunt van een nieuwe tijd kunnen we vinden op 28 oktober 1955 met *Caesar* geregisseerd door Jan Werich (1905-1980, toneelschrijver en regisseur) in het *Divadlo Satiry*. Werich had het privilege om in een betrekkelijke vrijheid min of meer te maken wat hij zelf wilde. Dit had natuurlijk te maken met de immense reputatie die hij reeds vóór de Tweede Wereldoorlog had kunnen opbouwen en waar zelfs het communistische regime moeilijk aan kon raken. In datzelfde jaar volgde een tweede noemenswaardige voorstelling onder leiding van Alfréd Radok (1914-1976, regisseur). Op 21 december ging *The Devil's Circle* in première en hiermee slaagde Radok er in om een propagandastuk om te vormen tot een kritische kijk op het totalitaire regime. Deze twee voorstellingen stonden echter min of meer geïsoleerd in het theaterlandschap, maar duiden toch het begin van een evolutie naar meer maatschappijkritisch theater aan. Deze evolutie leidde in 1956 tot debatten in het theatercircuit waarbij men ging twijfelen aan de methodes van Stanislavsky die tot dan toe als dé juiste methode werden aanvaard. Tevens begon men zich vragen te stellen bij de esthetica van het naturalisme en realisme die tot dan toe zo goed als letterlijk werden overgenomen.⁸⁶

Deze zaken werden al snel in een echte theatervorm gegoten onder de vorm van de *Laterna Magika* op Expo 58 in Brussel door Radok en Josef Svoboda (1920-2002, scenograaf). Het is een vorm van theater waarbij techniek - onder de vorm van projecties en licht - zeer belangrijk is. In de voorstellingen zijn zowel projecties als live acteurs aanwezig en zij spelen beiden een even belangrijke rol. Het medium wil vooral tegemoet komen aan de noden van de toeschouwer die niet wil luisteren naar ellenlange verhalen, maar die een zekere snelheid van ontwikkeling nodig heeft.⁸⁷

*We see life differently today; our perception of reality has been accelerated. We do not look at a landscape as the nineteenth-century painters did, bit by bit and slowly, but as a rapid succession of images, like a movie.*⁸⁸

De toeschouwer wordt hier dus zeer anders benaderd dan in de voorgaande jaren waar deze gezien werd als een persoon die je kon indoctrineren met wat je wil. Het belang van de *Laterna Magika* valt zeker niet te ontkennen, aangezien voor vele buitenlanders Tsjechisch theater vaak gelijkgesteld

⁸⁵ Cisar, *The history of Czech Theatre*, 347-48

⁸⁶ Ibid, 349

⁸⁷ Josef Svoboda, Kelly Morris en Erika Munk, "Laterna Magika", *The Tulane Drama Review* 11, nr. 1(1966): 141

⁸⁸ Ibid, 142

wordt aan ofwel poppentheater ofwel de *Laterna Magika*, toch staat het in de geschiedenis onder het communistische regime op een eiland. Na Expo 58 zal er ook een gebouw in Praag vlak naast het Nationaal Theater gebouwd worden voor deze specifieke voorstellingen en dit gebouw zal een belangrijke infrastructuur zijn voor het Civic Forum tijdens de Fluwelen Revolutie, maar daarover volgt later meer. De theatervorm zelf heeft echter weinig met kritische reflectie te maken en draait vooral rond techniek en theater. Het is een interessant onderwerp en daarom belangrijk om te vermelden in dit verloop, maar hier wordt er nu niet verder op ingegaan.

Op het einde van de jaren '50 en in het begin van de jaren '60 zal in Praag – en later ook in de rest van Tsjechië – een immens circuit van de zogenaamde *malé divadla* uitgebouwd worden. Als gevolg van de bureaucratisering van de voorgaande jaren verliep deze evolutie dan ook niet zonder slag of stoot. Ze waren een reactie op de *kamenaná divadla* die als vastgeroeste fabrieken in het theaterlandschap stonden. Deze werden gekenmerkt door het produceren van ontzettend veel nieuwe voorstellingen, maar met weinig intellectuele en artistieke uitdagingen. Het *Národní divadlo* wordt hier vaak als schoolvoorbeeld van gezien. Het is wel degelijk zo dat het staatsapparaat een enorme controle uitvoerde op hen, maar toch kroop er af en toe een meer politiek getint en vernieuwend stuk door de mazen van het net. Het publiek in het *Národní divadlo* bestond – en bestaat nog steeds voor een deel – echter niet uit een geoefend publiek, maar eerder uit mensen die vooral naar theater gaan als entertainment.⁸⁹ Lijnrecht tegenover de machinale werking van de *kamenaná divadla* stond het ideaal van de nieuwe kleine theaters:

Instead, the ideal became a small group of kindred artists working together in small, manageable quarters with a drastically reduced machinery of production, selecting works to which they could genuinely commit themselves, rehearsing until they felt the production was ready, and playing for an audience composed not of 'average viewers', but of those attuned to their special kind of theatre, whatever it might be.⁹⁰

Het allereerste theater van dit soort vond vreemd genoeg zijn oorsprong niet op de planken, maar in een wijntaverne – namelijk de *Reduta* – onder leiding van Jiří Suchý (1931, regisseur en acteur) en Ivan Vyskočil (1946, regisseur en acteur). Hun muzikale performances raakten bekend onder de naam 'text-appeal', omdat ze duidelijk wilden maken dat tekst een centrale rol speelde en om zich te onderscheiden van cabaret dat wel vaker in clubs werd opgevoerd. Hun werk was bewust niet didactisch – als reactie op de jarenlang puur pedagogische functie van het theater – en verder nog individualistisch en imperfect. Dit waren kenmerken die tot dan toe ondenkbaar waren op een

⁸⁹ Cisar, *The history of Czech Theatre*, 350

⁹⁰ Jarka M. Burian, "The small theatres of Prague", *Educational theatre journal* 23, nr. 3(1971), 231-32

podium. De theatrale vorm ‘text-appeal’ was chaos en wanorde, iets wat de communistische partij zeker niet wilde uitstralen. Het liedje van de *Reduta* bleef echter niet lang duren en resulteerde in twee grote stromingen, namelijk het *Semafor* theater dat nauw verbonden zal blijven met de beginjaren en aan de andere kant *Divadlo na zábradlí en Činoherní klub*.⁹¹

Suchý en Vyskočil richtten samen het *Divadlo na zábradlí* op in 1958 om meer stabiliteit te bieden aan de *Reduta* van weleer. Hun samenwerking in dit theater zal echter opnieuw van korte duur zijn. Vyskočil blijft artistiek directeur tot eind 1961 en Suchý vond het theater op zich te veel geënt op het drama. Hij verliet dan ook het theater om het *Semafor* op te richten waarbij muziek opnieuw centraal kwam te staan. Met het theater wilde hij vooropgestelde ideologische regels afzweren aan de hand van theater dat vooral gebruik maakte van kortere stukken.⁹²

Het is tevens belangrijk om in het teken van *Divadlo na zábradlí* Jan Grossman (1925-1993, regisseur en theatercriticus) te vermelden. Hij was artistiek directeur van 1962-1968 en was vooral een voorstander van het uiten van de individuele existentiële gevoelens in het theater, omdat deze gelinkt konden worden aan de sociale werkelijkheid. Het was dus niet uitdrukkelijk politiek theater, maar had wel een kritische ondertoon. Brecht was een enorme inspiratiebron voor Grossman. Hij wilde de toeschouwer ergens bewust van maken en hen inzicht geven, maar niet door het simpelweg te tonen. Een zekere intellectualiteit bij de toeschouwer was noodzakelijk en de dialoog tussen publiek en toeschouwer stond centraal. Brecht had ook nog op andere Tsjechische theatermakers een invloed, omdat hij aantoonde dat je het socialisme niet hoefde te verloochenen om toch nog maatschappijkritisch theater te maken. Naast Brecht werd Grossman ook sterk geïnspireerd door het theater van het absurde en slaagde er hierdoor in om ook buiten de Tsjechische grenzen een reputatie op te bouwen. Zijn interpretatie van *Ubu Roi* van Alfred Jarry was enorm geliefd in zowel binnen- als buitenland.⁹³ Grossman zal echter ondanks zijn geweldige reputatie in 1968 moeten aftreden als artistiek directeur door de inval van de Russische tanks.

Vanaf het begin van de jaren '50 tot 1968 had het theater – net als de rest van het dagelijkse leven – geleidelijk aan meer kunnen profiteren van de liberalisering van het land. Steeds vaker kwamen studenten, arbeiders en kunstenaars op straat om te protesteren tegen het corrupte systeem. Dit was overigens niet alleen een trend in de communistische landen, maar ook in de kapitalistische. Allen protesteerden ze tegen de koude oorlog die dringend moest ophouden. Dit was echter nog niet voor onmiddellijk, want het zou nog twintig jaar langer duren. In Tsjechië vallen in de nacht van 20

⁹¹ Cisar, *The history of Czech Theatre*, 351

⁹² Burian. “The small theatres of Prague”, 233

⁹³ Henry Popkin, “Theatre in Eastern Europe”, *The Tulane drama review* 11, nr.3(1967), 23-51

op 21 augustus '68 Russische tanks het land binnen en hierop volgt een periode van normalisering.⁹⁴ Dit hield in dat de kunsten veel harder werden aangepakt en zich strikter dienden te houden aan ideologische en politieke standaarden. Hoewel het theater nog voor een volledig seizoen gespaard bleef van zeer grote censuur en ontslaggolven – de regels werden pas ingevoerd vanaf 1969 –, waren er toch al enkelen die eraan moesten geloven. De belangrijkste onder de arrestaties is ongetwijfeld die van Havel. De regerende leiders waren zich bewust van de invloed die hij had op de theatermakers, die hun invloed hadden op het volk, maar hij had ook een rechtstreekse invloed op de man in de straat. Hoewel bijna al zijn boeken op de verboden lijst stonden, wist het volk ze wel te appreciëren. De nieuwe censuur en regels vanaf 1969 werden in de praktijk vooral uitgevoerd onder de vorm van ontslagen. Deze ontslagen namen vaak wrede vormen aan en resulteerden meestal in werkstraffen, gevangenisstraffen of zelfs executies. Deze straffen dienden vaak om een voorbeeld te stellen aan anderen wat er met hen zou gebeuren als ze niet zelf opstapten. Deze vervolgingen duurden tot 1972 en stopten dan zeer abrupt.⁹⁵ Het is belangrijk om hierbij op te merken dat de vervolgingen natuurlijk niet enkel plaats vonden in het theatercircuit, maar ook ver daarbuiten. Het is echter wel opvallend dat er zoveel aandacht werd besteed aan het theater aangezien men hen aanvankelijk, nog voor een volledig seizoen, liet doen wat ze wilden. Er waren waarschijnlijk dringender plekken waar men met vervolgingen diende te starten om een voorbeeld te stellen voor de rest. De vervolgingen in het theatercircuit moeten dan ook - hoewel ze later op gang kwamen - zeker niet onderdoen aan die in bijvoorbeeld de politieke wereld.

Hoewel de onderdrukking enorm was, ontstonden in de jaren '70 toch verschillende nieuwe theaters die bovendien ook floreerden. Deze kunnen we bundelen onder de naam studio theaters of *autarská divadla*. In totaal zijn er zes theaters die onder deze noemer vallen, namelijk: *Divadlo na provázku* uit Brno, *Studio Y* (ook wel: Studio Ypsilon) uit Liberec, *Činoherní studio* uit Ústí nad Labem, *Divadlo na okraji* uit Praag, *Hadivadlo* uit Prostějov en *Divadlo Vítězného února* uit Hradec Králové. Opvallend is dat de theaters niet meer gecentreerd lagen in Praag. Een mogelijke reden hiervoor is dat de censuur en vervolgingen in kleinere steden veel minder aanwezig waren. De belangrijkste drie onder deze theaters waren *Divadlo na provázku*, *Studio Y* en *Hadivadlo*. Zij slaagden erin om een reputatie op te bouwen in Tsjechië, maar ook ver daarbuiten. Hoewel ze met niet zoveel waren, hadden deze theaters toch een doorslaggevende invloed. Daarnaast zullen zij een zeer opmerkelijke rol spelen tijdens de Fluwelen revolutie van '89.⁹⁶

⁹⁴ Phillip B. Zarrilli et al., *Theatre histories : an introduction* (New York : Routledge, 2006), 381

⁹⁵ Cisar, *The history of Czech Theatre*, 351

⁹⁶ Ibid, 353

*They shared a wish to create a community of the intellect and the spirit with their audiences at a time when society was being atomized and people were withdrawing into the security of their own homes. At a time when the country was almost hermetically sealed off the rest of the world, these theatres established all kinds of international contacts with alternative theaters in Europe and throughout the world.*⁹⁷

De *autarská divadla* waren een uitloper van de *malé divadla* op veel vlakken, maar waren toch anders op essentiële punten. De twee belangrijkste kenmerken van deze twee theaters zijn post-structuralisme en post-dramatisch theater. Alle kenmerken die Hans-Thies Lehmann beschrijft in zijn boek *Post-Dramatic Theatre*⁹⁸ zijn terug te vinden in deze werken. Een vaste tekst en plot staan helemaal niet meer centraal. Het belangrijkste is de invloed die uitgeoefend wordt op de toeschouwer en pas op de laatste plaats komt de nauwkeurigheid van een tekst. Wat dan weer post-structuralistisch is aan de voorstellingen van deze theatergroepen is dat ze geen vaste waarheid verkondigen, een pleidooi houden voor diversiteit en nooit bestaan uit één enkel geheel of verhaallijn.⁹⁹

*Within an interpretive community, metaphors have definite and varied signifieds. Poststructural semiotics, therefore, refuses to close meaning, to privilege a single ideology, to totalize. As such it stood in ideological and practical opposition to post-Leninist communist perspectives; it threatened to undermine the 'leading role' of ideological and structural totalitarianism.*¹⁰⁰

Divadlo na provázku neemt een bijzondere plek in, omdat het toen – en nu nog steeds – een zeer groot en internationaal toerend gezelschap was. Het gezelschap is opgericht in een sfeer waar lichamelijke, poststructuralisme en interdisciplinariteit centraal stonden in 1967. Toen was het vooral bedoeld als een plek waar professionele regisseurs en acteurs in contact konden komen met theaterstudenten, maar ook met kunstenaars uit andere disciplines. De naam is dan ook afkomstig van een verzameling van zes scripts voor film, circus en theater door Jiří Mahen (1882-1939, auteur en toneelschrijver). Het spelen met de verschillende genres zat er al vanaf het begin ingebakken en het circus oefende ook in latere producties een blijvende invloed uit. Een mooi voorbeeld hiervan in een latere productie is *With Me, Death and a Horse* uit 1999 in een regie van Eva Tálská. Hoewel ook *Divadlo na provázku* onderworpen werd aan censuur wisten ze er hier zeer goed mee om te gaan.

⁹⁷ Petr Oslzlý, "On stage with the Velvet Revolution", *TDR* 34, nr. 3 (1990), 97-108

⁹⁸ Hans-Thies Lehmann, *Post-Dramatic Theatre*, (Abingdon: Routledge, 2006)

⁹⁹ Dennis C. Beck, "Setting the stage for revolution: the efficacy of Czech theatres, 1975-1989", *Theatre Survey* 44, nr.2. (2003), 199-219

¹⁰⁰ Beck. "Divadlo Husa na provázku", 419

Censuur die vaak net voor de première werd ingevoerd was nooit voor de toeschouwer zichtbaar. Meestal omzeilden ze de censuur en konden hierdoor toch gewoon uitdrukken wat ze wilden. Ze werden ook minder aan censuur onderworpen dan de grote gesubsidieerde gezelschappen die vooral te vinden waren in Praag. *Divadlo na provázku* protesteerde fel tegen het realisme dat werd opgelegd door de overheid, vooral omdat realisme de verscheidenheid van verschillende realiteiten en verhalen ontkent. Het gezelschap gaat dus niet enkel in tegen het corrupte systeem, maar ook tegen de opgelegde esthetica.¹⁰¹

*[...] the company created and continues to create a position on the border between what is possible, what is not possible; what is permissible, not permissible. In opposition to realistic determinism, poststructural indeterminism became one of Provázek's most seaworthy ships for exploring previously uncharted and forbidden waters.*¹⁰²

Al in de jaren '70 werden amateurgezelschappen steeds belangrijker en zij zullen dan ook hun plaats opeisen in de jaren '80. Onder amateurgezelschappen begrijpen we hier mensen die niet hun brood verdienen met het theater. De reden dat dit soort gezelschappen zo uitbreidde was dat door de censuur men vaak nog onzekerder was van zijn leven als acteur, regisseur of toneelschrijver dan men anders al was. De grootste amateurgezelschappen raken bekend onder de naam De Praagse Vijf en zijn ook enkel om de reden dat ze amateurgezelschappen zijn onder eenzelfde noemer te plaatsen. De Praagse Vijf bestonden uit: *Sklep*, *Mimosa*, *Recitační skupina Vpřed*, *Baletní jednotka Křec* en *Výtarné divadlo Kolotoč*. Wat esthetica, methodes en gekozen stukken betreft, kunnen we hier niet echt een rechte lijn in vinden. Toch staan ze in contrast met de *autarská divadla*, omdat ze wel uitdrukkelijk gebruik maken van de absurditeiten van de overheid en de communistische ideologie. De regisseurs en acteurs in deze gezelschappen zijn getekend door het feit dat ze opgegroeid zijn in een land waar iedereen loog over zijn geluk. Ze zien de wereld dan ook als “*a peep show of mentally retarded people*”.¹⁰³ Ze zijn tevens opgegroeid in een land waar onderwijs en extreem strikte opvoeding centraal stonden en hierdoor zweerden ze elke vorm van eenheid in stijl volledig af. Ze zijn enkel eenzelfde groep, omdat ze even chaotisch en absurd zijn. Door latere studies zijn ze vaak post-modern genoemd, maar ze zweren elk label af omdat dit niet gepast leek in het mensenwaardige regime waarin ze moesten functioneren. David Vara, één van de belangrijkste personen in deze gezelschappen, zegt dan ook: “*When the elevators are not working, how can you talk about post-modernism?*”¹⁰⁴

¹⁰¹ Ibid, 420-423

¹⁰² Ibid, 423

¹⁰³ Chtiguel. “Without Theatre”, 88

¹⁰⁴ David Vavra in een interview uit 1989, zoals vermeld in: Olga F. Chtiguel. “Without Theatre”, 94

Via het sociaal realisme, de *malé divadla* en de *autarská divadla* zijn we uiteindelijk beland in de voorjaren van de Fluwelen Revolutie. Om de rol van het theater tijdens de revolutie van '89 te begrijpen, moest eerst de vraag gesteld worden hoe het zo ver is kunnen komen dat theater zo'n belangrijke rol kon spelen. Theater heeft deze rol gekregen van het volk, maar heeft deze rol ook zelf opgeëist. Er was een plek nodig waar mensen hun gevoelens konden uiten in een maatschappij van wisselende onderdrukking. Tevens was het artistieke circuit een plek waar nog relatief eenvoudig internationale contacten konden gelegd worden. Theatergezelschappen konden ook nog, gezien de omstandigheden, vrij makkelijk de grens over raken. Hierdoor was het voor hen eenvoudiger om aan informatie te raken over de buitenwereld dan voor een landbouwer of een arbeider. Ze hadden in een onderdrukkend regime nog steeds meer toegang tot de waarheid en werkelijkheid die zich buiten de grenzen afspeelde.

3.3. Theater tijdens de Fluwelen Revolutie

3.3.1. De Fluwelen Revolutie in relatie tot theater van dag to dag

De eigenlijke Fluwelen Revolutie is gesitueerd in de laatste twee maanden van 1989, maar er ging al een lange periode aan vooraf. Reeds vanaf de Praagse Lente van '68 waren theatermakers en schrijvers belangrijk geworden in de politieke wereld. Hoewel het vooral de studenten waren die op straat kwamen, waren het de schrijvers die de intellectuele achterban vormden. De Communistische Partij was zich hier dan ook van bewust en het waren vooral schrijvers en mensen uit het theatercircuit die gestraft zijn en die geëxecuteerd werden in de jaren die erop volgden. Toch was er in deze jaren een verandering gekomen. De studenten uit '68 zullen de leiders worden in de Fluwelen Revolutie. Zij zijn dan geen studenten meer, maar geoefende critici en artistiek leiders. Het stond voor hen toen al vast dat het corrupte communisme niet eeuwig kon heersen, want zij hadden kunnen studeren in een relatief vrij milieu. De ideologieën van Marx en Lenin waren hen niet opgedrongen en ze hadden kunnen proeven van de wereldfilosofie. *"It was simply that we were unable to forget the sweet taste of freedom we had experienced, or ignore the longing for the lost democracy of our elders."*¹⁰⁵ Toch kwam er niet meteen schot in de zaak. Zoals in het voorgaande vermeld, veranderde er pas veel vanaf ongeveer '74 in het theatercircuit met de intrede van de *autarská divadla*. Het lichaam op podium wordt geleidelijk aan steeds belangrijker, omdat het woord zeer simpel te censureren is, maar aan het pijnlijke lichaam is geen ontkomen aan.¹⁰⁶

Er kwam uiteindelijk echt schot in de zaak in januari '86 met het schrijven van een open brief door verschillende mensen uit het alternatieve theatercircuit.¹⁰⁷ In deze brief vraagt men vrijheid van meningsuiting, zowel in de pers als in de artistieke wereld. Er zat voor de Communistische Partij niet veel anders op dan toe te laten dat deze brief gepubliceerd werd, omdat ze de dreiging van de drang naar vrijheid als een hete adem in hun nek voelden. In april en mei van datzelfde jaar werd deze brief voor het theater concreet uitgewerkt in een model voor een vrij theaternetwerk. Dit wil zeggen dat ze zich wilden losrukken van het staatsysteem. Hoewel het niet in de praktijk werd uitgevoerd liet het toch een diepe indruk na. Zo ontstond het tijdschrift *'On the theatre'*¹⁰⁸ waar verschillende tot dan toe verbannen schrijvers aan meewerkten. De belangrijkste onder hen was ongetwijfeld Havel. De basis voor deze werken waren jarenlange professionele en vriendschappelijke banden. Twee jaar later, in januari '88, werd een symposium rond deze groep mensen afgeschaft door het regime, net

¹⁰⁵ Oslzlý. "On Stage", 99

¹⁰⁶ Ibid, 98-100

¹⁰⁷ Ibid, 102

¹⁰⁸ Dit tijdschrift wordt driejaarlijks uitgegeven sinds 1989 en gaat nu nog steeds verder onder de naam 'Theatre Review'

de dag voordat het gepland was. In mei tenslotte vonden er verschillende workshops plaats rond het werk van auteurs die sinds de Praagse Lente verboden waren. Een ander stuk dat later dat jaar in première ging was *Rozrazil 1/88*, een stuk dat tot stand was gekomen door samenwerking tussen *Divadlo na provázku* en *Hadivadlo*. Het wordt een 'stage magazine' genoemd en werd gemaakt ter ere van de 70^{ste} verjaardag van het ontstaan van de Republiek van Tsjecho-Slowakije. Een deel van het stuk was '*Tomorrow we'll trigger it off*' van Havel. Zijn naam werd echter niet vermeld, maar toch werd hij diezelfde avond nog gearresteerd.¹⁰⁹ Op het moment dat het stuk in première ging vonden ook massale betogingen plaats op het Wenceslasplein. Geleidelijk aan ondertekenden in de loop van dat jaar steeds meer mensen uit de theaterwereld een petitie waarin werd opgeroepen tot een democratische samenleving en het vrijlaten van de verschillende schrijvers en kunstenaars die sinds '68 ofwel verbannen waren ofwel opgesloten zaten. Havel werd ondertussen opnieuw vrijgelaten, maar de politie arresteerde hem nogmaals in januari '89. Opnieuw werd een petitie uitgeschreven en deze maal ondertekenden nog meer mensen hem.¹¹⁰ Opvallend was ook dat het deze keer niet enkel mensen waren uit het alternatieve theatercircuit, maar ook meer en meer uit de officiële theaterwereld en uit andere sectoren. In de tweede helft van mei werd er op een samenkomst van verschillende grote dramaturgen een opheffing uitgeroepen van alle politieke taboes. Verwonderlijk genoeg reageerde de overheid hier helemaal niet op. Dit leidde er tenslotte toe dat er in juli een internationaal theaterfestival – het eerste ooit in Praag - van start ging. Het festival bestond erin dat drie dagen lang performances werden opgevoerd van negen Europese groepen.¹¹¹ Belangrijk hierbij is dat ook Westerse groepen hun steun kwamen betuigen. De geheime politie probeerde meermaals er voor te zorgen dat het festival niet kon doorgaan, maar zij konden niets opbrengen tegen de internationale steun van de theaterwereld. Vanaf augustus vonden er steeds meer betogingen plaats in Praag, meestal op het Wenceslasplein. Er werden opnieuw heel wat acteurs, regisseurs en schrijvers verbannen van het podium en zelfs uit Praag, maar deze bevelen werden unaniem genegeerd.¹¹² Het werd meer en meer duidelijk dat de tijd voor verandering was aangebroken en op 17 november 1989 zal de Fluwelen Revolutie uiteindelijk losbarsten.

Op deze dag was opnieuw een vreedzame betoging gepland ter nagedachtenis van Opletal. De betoging zal echter, net nadat ze het gebouw van het Nationaal Theater gepasseerd waren, brutaal uiteen gerukt worden. De politie viel verschillende studenten zeer gewelddadig aan zonder dat ze ook maar op één of andere manier geprovoceerd werden. Er bleven plassen bloed achter op de straat rond het Nationaal theater. Hierna zetten de studenten onmiddellijk koers naar het

¹⁰⁹ "Rozrazil", <http://www.vetrnemlyny.cz/rozrazil/english.html>, laatst geraadpleegd op 14/04/2012

¹¹⁰ Oslzlý. "On Stage", 103

¹¹¹ Ibid, 103

¹¹² Ibid, 102-4

Wenceslasplein en het *Realistické divadlo* dat op de weg lag. De bebloede studenten stonden in schril contrast met de mooi geklede mensen die net klaar waren om het theater binnen te gaan. In Tsjechië is het namelijk de gewoonte om zich zeer mooi op te kleden voor een avondje theater. Ergens anders in Praag werd op dat moment *Rozrazil 1/88* opgevoerd in het *Junior Klub Na Chmelnici*. Het stuk was op zich al een aanklacht tegen het onderdrukkende regime, maar toen een bebloede student het podium opliep in het tweede deel van het stuk was het hek helemaal van de dam. De volgende dag was het dan ook duidelijk dat er grootse dingen stonden te gebeuren in Tsjechië.¹¹³

*It was impossible to go on acting while blood was being shed in the streets. It was impossible to go on acting in a country where all divergent views were brutally suppressed. It was impossible to go on acting in the dark.*¹¹⁴

De ochtend van de daaropvolgende dag kwamen theater- en filmstudenten van de *Academy of Performing Arts* samen om de volgende stappen te bespreken. Ze besloten een staking aan te kondigen en riepen ook op tot een algemene staking. De studenten waren zeer belangrijk, maar hun aandeel wordt door de publieke opinie vaak overschat. Volgens Dennis C. Beck is dit te wijten aan een nostalgische terugblik op de revoluties van '68 waar studenten in Tsjechië – maar ook in veel andere landen – centraal stonden.¹¹⁵ Een ander doorslaggevend element die dag was de samenkomst van verschillende grote namen uit het theatercircuit in het *Realistické divadlo*. Een groot deel van de aanwezigen was reeds overtuigd van het nut van een algemene staking, maar enkelen waren dit nog niet en eerst dienden zij overtuigd te worden. De twee leiders op deze vergadering waren Petr Oslzly (1948, regisseur) en Arnošt Goldflam (1946, schrijver en regisseur). Op dat moment waren zij de belangrijkste personen uit respectievelijk *Divadlo na provázku* en *Hadivadlo*. Tegen het einde van de vergadering zag iedereen het nut in van een staking van de theaters. Dit wilde niet zeggen dat de theaterzalen gesloten zouden blijven, maar ze zouden ruimte bieden voor discussies en aangepaste performances. Later die dag werd officieel vermeld op het Wenceslasplein, door een student van de *Academy of Performing Arts*, dat de studenten en de theaters aan een algemene staking begonnen waren. De overheid probeerde nog in een wanhopige poging om de staking te verbieden, maar dit had geen resultaat. De stakingsgolf verspreidde zich vanuit Praag naar de rest van het land. Vooral in de steden waar geen universiteiten waren – en waar bijvoorbeeld de Praagse Lente minder was doorgedrongen – stonden de theaters centraal.¹¹⁶

¹¹³ Olga F. Chtiguel, "Czechoslovak theatre during the velvet revolution", *Slavic and Eastern European Performance* 10, nr. 2 (1996), 22

¹¹⁴ Oslzly. "On Stage", 104

¹¹⁵ Beck. "Setting the stage for revolution", 202

¹¹⁶ Chtiguel. "Czechoslovak theatre", 22

De dag die daarop volgde, 19 november, kwamen in de *Činoherní studio* een aantal mensen samen onder leiding van Havel en richtten er het *Občanské forum* op. Dit werd het centrale orgaan voor de Fluwelen revolutie. Heel wat mensen die lid waren van dit orgaan, hadden aanvankelijk ook *Charta 77* ondertekend. Het was de bedoeling om van hieruit de rest van de revolutie te coördineren. De hoofdplek van waaruit het *Občanské forum* zou opereren was de *Laterna Magika*, vooral omdat het een zeer grote ruimte was en centraal gelegen in de stad. Van hier werd het nieuws verspreid over Praag en het ganse land.¹¹⁷

De avonden in de verschillende theaterhuizen zagen er overal anders uit. Opvallend was wel dat mensen die in een normale maatschappij helemaal niet geïnteresseerd zouden zijn in theater hier toch in de vrieskou in lange rijen stonden aan te schuiven om ergens binnen te raken. De zalen zaten dan ook meestal overvol en tot op straat stonden mensen te luisteren door luidsprekers. Iedereen moest en zou gehoord hebben wat de situatie was in het land. Hoewel de avonden vaak het uitzicht hadden van volledig gestileerd te zijn, waren ze meestal toch improvisatie. In *Divadlo na Vinohradech* werden bijvoorbeeld vooral gedichten voorgelezen, maar ook stukken uit de geschriften van Marx kwamen aan bod. Er werd veel gezongen en mensen van het *Občanské forum* werden uitgenodigd om discussies op gang te brengen. In *Divadlo na zábradlí* werd dan weer een volledige avond gewijd aan alle schrijvers die sinds '68 verboden waren. Op een andere avond kwam Pavel Landovský (1936, schrijver en acteur) - na 10 jaar ballingschap in Wenen – praten over *Charta 77* en de mensenrechten. In een ander theater, *Divadlo Jiřího Wolker*, werden dan weer jongvolwassenen aangesproken om ook hen te overtuigen van de nood aan verandering.¹¹⁸

Divadlo na provázku had in Brno een heel andere aanpak. Aangezien ze iets verder verwijderd waren van het politieke centrum begonnen ze hun avonden stevast om 19u30 met allemaal samen naar het nieuws te kijken. Doordat er vaak op het laatste moment nog nieuwsfeiten binnenkwamen was hun werk voor een zeer groot deel improvisatie. Elke avond had een ander thema waarrond gewerkt werd, zoals bijvoorbeeld de democratie, tolerantie, de Tsjechische geschiedenis, enzovoort. In andere theaterzalen draaiden de avonden meestal uit op immense discussies, maar hier beoogde men vooral het creëren van open theatrale vormen waarbij het echte leven centraal kwam te staan.; niet in de zin van opvoeringen in de stijl van het realisme, maar theater dat gaat over het leven.¹¹⁹

Naast de avondprogramma's werden er vanaf 21 tot 27 november ook massabetogingen georganiseerd in Praag. Hier kwamen mensen samen met een enorme diversiteit. Elke volgende betoging was groter dan die daarvoor tot de Communistische Partij uiteindelijk niet anders kon dan

¹¹⁷ Ibid, 23

¹¹⁸ Ibid, 23-24

¹¹⁹ Oslzlý. "On Stage", 106-7

toegeven aan de massa. Voor de demonstraties schreef het *Občanské forum* als het ware een echt scenario uit.¹²⁰

*We prepared all demonstrations as great theatre performances. If we needed to come to quick agreement, we used theatre jargon. We treated the tribune for the great demonstrations on the Letna parade ground as a stage. We sketched out the staging, worked out a scenario, used our dramaturgical sense to decide which political speech should follow which, when a representative of workers should appear, when a well-known actor should speak, when a song would be sung. We divided responsibilities just as in theatre.*¹²¹

Elke betoging eindigde met het zingen van zowel het Tsjechisch als Slowaakse volkslied, om solidariteit te tonen. In dezelfde periode deden er in het Slowaakse deel van het land namelijk gelijkaardige ontwikkelingen voor. Tijdens de laatste betoging eiste men tenslotte dat de Communistische Partij afstand deed van zijn leidende rol. Uiteindelijk kregen de revolutionairen diezelfde dag ook nog de toegang tot de massamedia die tot dan toe een volledig vertekend beeld van de situatie gaven.¹²²

Havel wordt tijdens deze volledige periode naar voor geschoven als een leider. Aanvankelijk was hij niet hun geliefde leider¹²³ en werd hij door de Communistische Partij voorgesteld als een nazi-aanhanger van welgestelde ouders, waarbij ze zowel inspeelden op de haat tegenover de Nazi's als de haat tegenover de rijke gezinnen. Dit was natuurlijk verre van de waarheid en dat zou het volk ook ontdekken. Reeds tijdens de Praagse Lente kende Havel heel wat aanhang, maar die zou zich nu ook uitbreiden tot ver buiten de theaterwereld. Voor velen is het feit dat hij uiteindelijk tot president werd verkozen dan ook hét bewijs dat theater een zeer belangrijke rol speelde in deze revolutie.¹²⁴ Maar ook heel wat andere mensen uit de artistieke wereld zullen uiteindelijk terecht komen in het politieke werk. Onder andere Oslzly, die eerst werkte als artistiek leider bij *Divadlo na provázku*, werd één van Havel z'n dichtste adviseurs. De Communistische Partij was zich ervan bewust dat mensen uit de theaterwereld zeer belangrijk waren en op 1 december '89 zullen ze nog in een laatste poging alle salarissen van de belangrijkste acteurs publiceren. In de hoop hen af te schilderen als kapitalistische monsters en dat het volk zodoende een afschuw van hen zou krijgen. Dit mocht echter

¹²⁰ Beck. "Setting the stage for revolution", 204

¹²¹ Oslzly. "On Stage", 107

¹²² Beck., "Setting the stage for revolution", 204-5

¹²³ Het was opmerkelijk om te zien hoeveel het volk van Havel hield. Toen ik zelf in Praag was met zijn dood, zag je dat het volledige land in rauw was. Elke hoek van de straat stond vol kaarsjes, alle vlaggen hingen half stok. Het was voor mij vreemd om te zien dat een land zoveel van een leider kan houden. De revolutie zit er dus echt in het geheugen gegrift.

¹²⁴ Beck. "Setting the stage for revolution", 201

niet baten, want op verschillende betogingen scandeerden de demonstranten de woorden “*Lang leve de acteurs!*”¹²⁵

We kunnen dus besluiten dat theater wel degelijk een zeer belangrijke rol speelde voor en tijdens de Fluwelen Revolutie. De taak van de mensen uit het theater was drievoudig. Allereerst is de revolutie begonnen in het theater met de algemene stakingen die door hen en de studenten werden aangekondigd. Ten tweede zorgden ze ervoor dat er een plek was voor mensen die wilden samenkomen. Een plek waar men min of meer in vrijheid kon zeggen wat men dacht, hoewel men natuurlijk wist dat de geheime politie ook constant op de loer lag. Tenslotte waren zij de organisatoren van alle grote massabetogingen. Ze zorgden ervoor dat er een zekere structuur zat in deze demonstraties en dat het niet één grote warboel was. De revolutie is begonnen in het theater en is er ook geëindigd toen Havel tot president verkozen werd.

*Without the actors’ intense activities, the Czech revolution could not have been won. After 42 years of brainwashing and propaganda, the words spoken from the stage did move the masses and changed the course of history.*¹²⁶

3.3.2. Analyse van de gebeurtenissen

Uit het voorgaande spreekt duidelijk de belangrijke rol die theater kon vertolken in deze revolutie. Het zou absurd zijn om deze belangrijke rol te ontkennen, toch dienen we ons de vraag te stellen waarom zij deze essentiële rol op zich konden nemen. De redenen hiervoor zijn vooral historisch, omdat theater in Tsjechië steeds een zeer prominente rol had in het revolutionaire gedachtegoed tegen dominante regimes.

De meest belangrijke reden waarom theater deze cruciale rol kon spelen vinden we dus terug in de geschiedenis van Tsjechië. Al op het einde van de 19^{de} eeuw was het theater van cruciaal belang in de ontwikkeling van de zelfstandigheid van de Tsjechische taal.¹²⁷ Toen werd het land overheerst door de Oostenrijkers en mocht men enkel de Duitse taal spreken. In het theater vond men hier echter een uitweg voor en kon men in het geheim toch nog het Tsjechisch blijven promoten. In een land waar de nationale gevoelens zeker niet zo sterk waren, hielp dit toch enorm. De liefde voor theater valt duidelijk af te lezen van het gebouw van het Nationaal Theater. Het gebouw staat majestueus opgetrokken naast de Moldau. In 1881 was het gebouw afgewerkt en dit was de enige plek waar toneelstukken in het Tsjechisch mochten opgevoerd worden. Helaas was het gebouw twee maanden

¹²⁵ Chtiguel. “Czechoslovak theatre”, 25

¹²⁶ Chtiguel. “Without Theatre”, 94

¹²⁷ Chtiguel. “Czechoslovak theatre”, 24

na zijn feestelijke opening het slachtoffer van een verwoestende brand. Het is nooit bewezen of deze brand veroorzaakt werd door kwaad opzet of door een ongeluk, maar het gebouw was wel ernstig beschadigd. Dit kon het Tsjechische volk niet aanzien en twee jaar later was het gebouw volledig opnieuw opgebouwd. Het bijzondere hier is dat het niet werd gereconstrueerd met staatssteun, maar met donaties van het volk. Het Nationaal Theater in Tsjechië is tot op heden nog steeds het enige nationale theater dat met geld van het volk is gebouwd. Sindsdien staat het Nationaal Theater symbool voor de vrijheidsstrijd van het Tsjechische volk.¹²⁸ Het is dan ook geen wonder dat de gemoederen oplaaiden toen er op 17 november 1989 een bloedbad plaatsvond vlak naast het Nationaal Theater. Deze brutale tussenkomst van de politie was niet alleen een aanslag op de Tsjechische studenten, maar tevens op hun meest geliefde symbool. Het was een aanslag op de vrijheidsstrijd en men kon nu niet langer stilzitten onder de communistische heerschappij.

Naast dit historisch aspect kunnen we ook een duidelijke aanleiding zien in de *autarská divadla* van de jaren '70. Deze theaters waren voor veel mensen een vlucht van het onderdrukkende regime. Het was een plek waar men tot rust kon komen, maar tegelijkertijd was het een plek waar mensen steeds bewuster werden van hun positie. Het was een plek waar mensen ook toen al samenkwamen om te discussiëren over het zware leven dat ze leidden en over de dagelijkse problemen van leven onder het communisme. Dit was één van de enige plaatsen waar men, ondanks alle censuur, nog relatief vrij zijn mening kon uiten en dit wist het volk wel te appreciëren. Een bijzonder aspect bij deze theaters is dat ze een publiek trokken dat onder normale omstandigheden misschien helemaal nooit naar theater zou komen. Hoewel de *autarská divadla* wel een zekere intellectualiteit verwachtten van hun toeschouwers was iedereen er toch welkom en kon iedereen geprikkeld worden door het – meestal onderhuidse – revolutionaire gedachtegoed. Zoals eerder vermeld zullen ook in het najaar van '89 heel wat mensen naar theaterhuizen trekken terwijl ze in een niet-onderdrukte maatschappij misschien nooit aandacht zouden hebben voor de theaterwereld. Dit is een punt dat zeker niet over het hoofd mag gezien worden. Het toont aan hoe sterk de drang naar verandering was en hoe theater vooral een medium was dat zeer sterk kon inspelen op deze drang aangezien het in voorgaande jaren (eind 19^{de} eeuw en tijdens de Praagse Lente) reeds een leidende rol had gekregen in revolutionaire tijden.

Naast het historische belang dat theater had gekregen is een ander aspect evenzeer belangrijk om te kunnen begrijpen waarom theater zo'n cruciale rol kon spelen, namelijk het gevoel van veiligheid.

¹²⁸ Ibid, 21

*While some activists observed that people initially felt safer in the anonymous crowd of a demonstration, most characterized the theatres as enclosed spaces where theatre professionals were in control and citizens felt free of harassment or violence which they feared in the streets.*¹²⁹

In de omgeving van een afgesloten zaal hadden mensen meer het gevoel dat ze konden zijn en zeggen wat ze wilden. Ook al wisten de meesten wel dat de geheime politie steeds op de uitkijk stond, toch heerste er in de theaterzalen een gevoel van vrijheid van meningsuiting. Dit is natuurlijk zeer belangrijk. Men was niet meer – of toch veel minder - bang voor het corrupte en onderdrukkende regime. Men kreeg eindelijk het gevoel dat men kon zeggen wat men wilde. Zonder dit gevoel was de revolutie niet mogelijk geweest. Veel mensen hadden het nooit gedurfd om uit de massa recht te staan en hun mening te geven. Na meer dan veertig jaar onderdrukking was de vrijheid die men voelde in de theaterzaal een ongekend gevoel. Men begon eindelijk over het gevoel van angst te raken en dit is net een essentieel element in het omverwerpen van een regime. *“No successful reform movement in an established Communist system can be set in motion before important parts of the society overcome that fear.”*¹³⁰ De belangrijkste leiders in het theaterlandschap hadden deze angst nu overwonnen en geleidelijk aan kon ook de rest van het volk afscheid nemen van deze allesoverheersende angst. In de theaterzalen was het mogelijk om stap voor stap over dit gevoel van angst heen te raken en tegen het einde van de revolutie had dan ook bijna iedereen de kracht van de vrijheid die in een theater heerste ontdekt.

In het teken van het voorgaande is het nuttig om de visie van Ivo Osolsobe uit de doeken te doen. Hij had het genoeg om in het begin van de jaren '80 voor enkele jaren in Nederland les te geven en hier had hij enkele heftige discussies met collega's over de idee dat theater kon zorgen voor een concrete verandering in een maatschappij. Na de gebeurtenissen van november '89 was hij natuurlijk verplicht om deze visie bij te schaven. Hij vergelijkt het belang van theater in de Fluwelen revolutie met het kind in het verhaaltje *De nieuwe kleren van de keizer* door Hans Christian Andersen. In dit sprookje krijgt de keizer een nieuwe kleermaker, die beweert kleren te maken die enkel zichtbaar zijn voor mensen met een zekere intellectualiteit. De nieuwe kleermaker is duidelijk een oplichter, maar wanneer de keizer helemaal niets ziet bij het onthullen van de kleren zegt hij natuurlijk niets. Hij trekt dan ook niets aan en gaat zo in een optocht lopen in de stad. Niemand durft iets te zeggen, omdat ze allen bang zijn van de macht die de keizer heeft. Één kind durft tenslotte wel zijn mond open te trekken en roept dat de keizer helemaal niets aan heeft. Eerst volgt een lange stilte, maar uiteindelijk begint iedereen mee te roepen en te lachen. Het theater speelt eenzelfde rol in het

¹²⁹ Janet Savin in een interview, zoals vermeld in: Beck. “Setting the stage for revolution”, 205

¹³⁰ Jirí Hochman in een interview net voor de gebeurtenissen van '89, zoals vermeld in: Beck. “Setting the stage for revolution”, 205

omverwerpen van het communistische regime. Niemand had het tot dan toe ooit gedurfd om uit te komen voor wat hij dacht. Nadat in het theater steeds meer geroepen wordt, volgt ook hier een stilte. Mensen wisten niet wat te doen, ze wisten natuurlijk wel dat wat in het theater gezegd werd waar was. Ze wisten ook wel dat het communistische systeem niet werkte in deze vorm en dat ze enkel leefden onder een corrupte schijnheilige regering, maar toch durfden ze niet onmiddellijk mee te roepen met het kind - het theater. Uiteindelijk beseffen ze toch dat er nood is aan verandering en begint iedereen zijn stem te verheffen. Dit was de Fluwelen Revolutie.¹³¹

Een idee dat bij heel wat mensen naar boven komt bij het lezen van stukken over theater in deze revolutie is dat het niet écht het theater was die deze rol heeft gespeeld, maar wel de meest belangrijke artistieke leiders van die periode. Dit is een nuance die zeker nuttig kan zijn om te bespreken. Vooral in België staat de manier waarop theater belangrijk was in de onafhankelijkheidsstrijd van 1831 in contrast met de rol in Tsjechië. In België was *De stomme van Portici* hoofdzakelijk een katalysator die de ganse revolutie op gang heeft gezet. In Tsjechië daarentegen hebben mensen uit de theaterwereld de revolutie geleid en vorm gegeven. Het voorbeeld van België geeft een geromantiseerd beeld van hoe theater een revolutionaire kracht kan hebben. Deze kracht betekent dat door één stuk een ganse bevolking een aha-erlebnis zou hebben en zo de maatschappij kan veranderen. Dit is echter een te idyllische voorstelling. In Tsjechië was het belang van theater heel anders. Er was niet één bepaald stuk dat de revolutie in gang heeft gezet, het was een reeks van gebeurtenissen die de geschiedenis vorm hebben gegeven. Theater in een revolutie mogen we dan ook nooit enkel begrijpen als één stuk dat alles verandert. In Tsjechië heeft niet theater in de zin van één opvoering de revolutie mogelijk gemaakt, maar het theaterinstituut op zijn geheel, met zijn infrastructuur en gemotiveerde leiders.

Tenslotte valt er bij het lezen van de verschillende analyses over theater in de revolutie van '89 en bij het zelf analyseren iets op: er is geen consensus over het feit of theater al dan niet deze revolutie eigenhandig op poten heeft gezet of ze slechts een katalysator was. Olga F Chtiguel is een voorstander van de eerste hypothese¹³² en Dennis C. Beck is een voorstander van de tweede.¹³³ Iedereen is het erover eens dat zonder theater de revolutie er drastisch anders had uitgezien. Voor Chtiguel betekent dit echter ook dat de revolutie zich niet, of pas heel veel later, had voorgedaan indien de theaterleiders niet naar voor waren gestapt. Beck beweert dan weer hoofdzakelijk dat de belangrijkste mensen van het theater een versnelde werking op gang hebben gebracht. De revolutie moest en zou gebeuren, alleen heeft theater er voor gezorgd dat ze sneller en efficiënter gebeurd is.

¹³¹ Ivo Osolobe, "The role of theatre in the velvet revolution", *O teatro e interpelação do real* (1990), 80-84

¹³² Chtiguel. "Without Theatre", 88-96

¹³³ Beck. "Setting the stage for revolution", 199-219

*“While Czech theatres did not cause the change, they did significantly influence its nature and speed.”*¹³⁴ Deze visie lijkt dan ook de meest genuanceerde en meest waarschijnlijke te zijn. De andere visie is te zeer gekleurd door de roes die heerste na de revolutie. Een roes waarbij plots zeer veel theatermakers en schrijvers een cruciale politieke rol kregen toebedeeld en men er te snel van uitging dat theater de revolutie tot stand had gebracht. Deze interpretatie is echter teveel gekleurd door trots. Deze trots is terecht, want theater heeft wel degelijk een uitermate belangrijke rol gespeeld, maar dan vooral als katalysator.

Een ander belangrijk punt wat theater net zo belangrijk maakte in deze revolutie is dat ze er zeker en vast voor zorgde dat de Fluwelen revolutie ook echt fluweel – dus met weinig geweld - kon verlopen. Hoewel er wel degelijk geweld is gepleegd tijdens de laatste maanden van '89 – het is tenslotte begonnen met het bloedbad op 17 november – toch is het geweld in veel mindere mate aanwezig geweest dan in andere ex-communistische landen. In Roemenië bijvoorbeeld kwam de verandering er enkel met extreem geweld en dit wilde men in Tsjechië absoluut vermijden.

Daarom is het beter om dit stuk af te sluiten met een citaat van Helena Albertová dat veel genuanceerder is dan de titel van het artikel van Chtiguel *“Without theatre, the Czechoslovak revolution could not have been won”*¹³⁵. Het is veel correcter om te stellen dat:

*“The Velvet Revolution without the theatre people would not have been so velvet.”*¹³⁶

¹³⁴ Ibid 205

¹³⁵ Chtiguel. *“Without Theatre”*, 88-96

¹³⁶ Helena Albertová in een interview, zoals vermeld in: Dennis C. Beck. *“Setting the stage for revolution”*, 205

4. Hoe moet het verder?

4.1. Vergelijking van de situatie in Polen en Tsjechië

Om tot een bespreking te komen waarom net theater een belangrijke rol kon spelen tijdens de revoluties in Polen en Tsjechië en om een antwoord te bieden op de vraag welke (nieuwe) media deze rol vandaag zouden kunnen overnemen, is het nuttig om eerst beide situaties naast elkaar te leggen. Tevens is het nuttig om deze rol te kunnen duiden om tot verdere besprekingen over te gaan. In wat volgt wordt gewezen op de gelijkenissen, maar ook op de verschillen die de twee casussen met elkaar hebben. Het is hierbij belangrijk om er op te wijzen dat veel van de gelijkenissen en verschillen een basis vinden in het politieke landschap en in de tradities, waardoor bij een vergelijking deze steeds in het achterhoofd gehouden moeten worden. Dit is overigens een aspect dat niet vergeten mag worden wanneer de val van het communisme wordt vergeleken met de val van andere totalitaire regimes. Hoewel de gelijkenissen vaak groot zijn, mag men de basis nooit over het hoofd zien.

Betreffende de politieke situatie is het doorheen dit werk al duidelijk geworden dat er gekozen is om de situatie onder de 'Staat van Oorlog' in Polen te vergelijken met de Fluwelen Revolutie in Tsjechië. Er is bewust gekozen om niet de situaties in '89 in beide landen met elkaar te vergelijken, daar de ontmanteling van het communisme in Polen al veel vroeger begon dan in Tsjechië. Polen was dan ook het eerste land dat zich wist los te rukken van onder het juk van het Sovjet Blok. Tijdens de 'Staat van Oorlog' en de Fluwelen Revolutie was het verzet het grootst en daarom lenen deze situaties het best tot een vergelijking. Theater speelde in beide gevallen van verzet een zeer grote rol, omdat er in beide landen een grote traditie was van oppositietheater. Zowel Tsjechië als Polen hebben tijdens hun ontstaansgeschiedenis te maken gehad met onderdrukkende regimes, waarbij hun situatie tijdens de Tweede Wereldoorlog wel zeer gelijkaardig was. Zoals uit de inleidende historische overzichten mag blijken kwamen beide landen zeer gehavend uit de oorlog en Polen nog net iets meer dan Tsjechië. Daarom is het ook zo dat de heropleving van het verzetstheater in Polen iets langer op zich liet wachten dan in Tsjechië en mogelijks om diezelfde reden was de rol tijdens de ontmanteling van het communisme van minder groot belang. In Polen zat men namelijk met een dubbel probleem: enerzijds was hun natie totaal verwoest, maar anderzijds was er ook veel gewijzigd in het grondgebied, waardoor de natie van vroeger nooit meer hetzelfde kon zijn. Tsjechië had hier veel minder mee te maken en het communistische regime werd hier tevens op een veel zachtere manier ingevoerd. Hoewel beide landen dus een sterke traditie van verzetstheater kennen, werd er vooral in Tsjechië verder gebouwd op deze traditie. Deze traditie gaat overigens veel verder dan de

Tweede Wereldoorlog. Reeds in de 19^{de} eeuw kenden beide landen invallen van externe regimes en moesten onder deze situaties hun theater in stand weten te houden.

Het mag voor velen een teken aan de wand zijn dat in Polen de eerste democratische president de arbeider Lech Wałęsa was, terwijl in Tsjechië dit toneelschrijver Václav Havel was. Dit wijst er in het eerste zicht op dat in Polen de arbeiders de grondleggers van de revolutie waren, terwijl dit in Tsjechië de theaterwereld was. Deze visie zou echter te kort door de bocht zijn, aangezien in beide landen allerhande bevolkingsgroepen hun impact hadden op het verloop van de revolutie. Uiteindelijk kan een regime niet omvergeworpen worden door één bevolkingsgroep, maar moet het ganse volk steeds in opstand komen om tot een evenwichtig nieuw regime te komen. Het is daarom correcter om te stellen dat in Polen de arbeiders en in Tsjechië de theatermensen de lijm waren in de revolutie. Hierbij is het in het kader van dit onderzoek belangrijk dat de arbeiders beïnvloed werden door de KOR waarin zeer veel mensen uit de theaterwereld gevestigd waren. In beide landen was het theater een intellectuele basis voor de revolutie, maar in Polen bleef het hier tot op zekere hoogte ook toe beperkt, hoewel hierbij natuurlijk zaken zoals de boycot van de massa media niet over het hoofd gezien mogen worden. De Poolse theaterscène kwam dus wel degelijk ook in actie, maar in mindere mate dan dat die in Tsjechië dat deed. In Polen gingen acteurs bijvoorbeeld mee op de barricades staan met de arbeiders, maar in Tsjechië waren het de theatermensen die deze barricades mee oprichtten.

Een andere reden waarom theater in Tsjechië een meer belangrijke rol kon spelen tijdens de Fluwelen revolutie is mogelijks de rol die theater kreeg als propagandamiddel. In beide landen is theater ingezet geweest als propagandamiddel in navolging van wat men ook in het Sovjet Blok deed. In Polen was het alternatieve studententheater echter veel belangrijker dan in Tsjechië. Hoewel in Tsjechië natuurlijk ook de *autarská divadla* bestonden en deze tevens een soort van alternatief wilden vormen voor het officiële theatercircuit, was dit toch in zekere mate minder doeltreffend dan in Polen. De studententheaters slaagden er in om werkelijk naast het officiële circuit te bestaan, terwijl de *autarská divadla* toch min of meer onder het officiële theatercircuit bestonden. Hierdoor was het teken dat ook het officiële theater niet langer meewerkte aan het in stand houden van het communisme des te krachtiger in Tsjechië dan in Polen. In Polen had men de officiële theaterzalen al lang verlaten, omdat men wist dat er toch hoofdzakelijk propaganda voor het regime werd getoond en men zich hier niet langer in kon vinden. Dit was tevens een tendens die opnieuw terug te zien was tegen '89 in Polen, toen de officiële theaterzalen opnieuw leeg liepen. In tegenstelling tot Tsjechië waar deze net gevuld waren tot in de nok tijdens de laatste maanden van '89. In beide landen werd theater dus tijdens de communistische periode ingezet als propagandamiddel, maar in Polen doorzag men dit vrij snel. Hierdoor was het in Polen dan ook minder verwonderlijk dat het theater zich op een

gegeven moment tegen het regime keerde, aangezien deze tendens al langer op zich liet wachten. In Tsjechië daarentegen hield het sociaal realisme langer stand en hierdoor bleef de invloed op het theatercircuit voor een langere tijd groter. Het is steeds gevaarlijker voor een gevestigd regime wanneer het verzet komt van een onverwachte hoek en dit was tijdens de Fluwelen Revolutie zeker het geval.

De twee elementen waarop de rol van theater tijdens de val van het communisme in beide landen gelijklopend is, is de veiligheid die de beschermde ruimte bood en het idee van theater als spreekbuis voor het volk. Het aspect van veiligheid mag voor een hedendaagse Westerse lezer misschien irrelevant lijken, maar in een tijd waarbij je werd afgestraft voor alles wat je zei of deed wat niet strookte met de gedachten van de regering, was deze bescherming wel degelijk belangrijk. In de theaterruimtes kreeg het volk het gevoel dat ze vrijuit konden spreken – of voor sommigen zelfs nog maar gewoon denken - zonder daarvoor onmiddellijk beticht te worden. In Polen wist men dat de kans klein was dat er binnen zou gevallen worden tijdens de *Kerk of Thuis Theaters*. Hoewel tijdens deze voorstellingen er geen debat of iets dergelijks werd aangegaan met het publiek, kon men hier wel denken wat men wilde en tevens voorstellingen zien op het podium die strookten met deze gedachten. In het totalitaire regime was dit gevoel van veiligheid onontbeerlijk om tot actie over te kunnen gaan. In Tsjechië werden de theaterzalen dan weer omgebouwd tot ware debatruimtes waarbij de voorstellingen die tijdens november '89 op het podium kwamen steeds een vorm van improvisatie waren. De interactie met de mensen stond hierbij centraal en het was niet zo dat de alwetende theatermaker iets trachtte te verkondigen aan het eenvoudige volk. Dit was natuurlijk lang de gang van zaken geweest in tijden dat theater vooral als propagandamiddel werd gebruikt. In de Tsjechische theaterzalen ontdekten de mensen nu een ongeziene vorm van vrije meningsuiting die voor velen lang ondenkbaar was geweest. Vooral door deze gedachte van een veilige en beschermde omgeving kon theater in deze tijden van crisis, zowel in Tsjechië als in Polen, fungeren als spreekbuis voor het ganse volk. In Polen was vooral de boycot van de massa media een teken dat de theaterwereld niet langer akkoord ging met het gevestigde regime en gaf zo een enorme steun aan de arbeiders en hun vele betogingen. Ironisch genoeg werd theater in Polen vooral een spreekbuis door zijn zwijgen. Dit zwijgen zien we tevens terug in de weerstand tot het toetreden van de hernieuwde ZASP. In Tsjechië daarentegen was de spreekbuis veel mondiger. Tijdens de Fluwelen Revolutie werden massabetogingen opgevoerd, waarbij de vooraanstaande theatermensen – met Havel op kop – de leiding namen. Theater was in beide landen tevens een geweldloos verzetsmiddel. Ze hadden hun lessen reeds getrokken uit de vele opstanden die vaak een bloedig einde kenden. In zowel Polen als Tsjechië wilde men het regime op een vredige manier omverwerpen. Het woord – of net het ontbreken ervan – was hiertoe een uitermate krachtig wapen. Had de theaterwereld niet in

opstand gekomen, dan was de overwinning op het communisme in beide landen mogelijks veel bloediger geweest.

Belangrijk bij de gedachte dat theater een spreekbuis was voor het volk tijdens het omverwerpen van hun regime is dat men in beide landen geen waarheden trachtte te verkondigen. De mensen waren deze algemene waarheden meer dan moe geworden onder het autoritaire en totalitaire communisme. In de theaterruimtes in beide landen trachtte men dan ook geen antwoorden op de problemen te vormen, maar eerder vragen te stellen. In Tsjechië was het probleemoplossend denken echter wat groter dan in Polen, aangezien ze daar reeds de val van het communistische regime in Polen als voorbeeld hadden. Ze wisten dus dat het mogelijk was om een totalitair regime omver te werpen en gingen dus verder dan enkel vragen te stellen aan hun publiek. In Polen was de vraag of de val van het communisme mogelijk was echter nog een veel grotere onzekerheid, waardoor men vooral trachtte om het volk in actie te doen schieten en zo samen tot een oplossing te komen. In navolging van Brecht is dit overigens geen slaafse activering, maar een actief intellectueel proces. Theater was in beide landen dus een spreekbuis in de zin dat ze ervoor zorgde dat alle mensen hun gedachten de vrije loop konden laten. Door samenwerking van alle bevolkingsgroepen is het uiteindelijk tot de val van de communistische regime gekomen en zo had theater tevens een verenigend effect. In de theaterruimtes konden gelijkgestemden samenkomen en zo over de gestelde vragen nadenken. Het is namelijk steeds makkelijker om met velen goedgeformuleerde eisen te bekomen dan wanneer enkelen dit alleen doen. Dit laatste zou overigens opnieuw leiden tot een elite die de eisen in pacht had en dit wilde men hoe dan ook voorkomen. In zowel Polen als Tsjechië was de revolutie er één van het ganse volk, waarbij de theaterwereld zijn steun kon geven waar nodig en zo mee de basis vormen.

Besluitend kan hier dus gesteld worden dat theater tijdens de 'Staat van Oorlog' in Polen en de Fluwelen Revolutie in Tsjechië vooral de rol had van verenigende spreekbuis, waar een gevoel van veiligheid gecreëerd werd en die vooral tot doel had om de mensen te activeren om het lot zelf in handen te nemen. De theaterwereld bood de mensen een geweldloos verzetsmiddel dat geen waarheden trachtte te verkondigen, in tegenstelling tot het propagandamiddel dat het jarenlang geweest was. In Tsjechië ging de rol echter nog veel verder dan enkel een intellectuele basis bieden – wat in Polen eigenlijk het belangrijkste was – en zorgde de theaterwereld ervoor dat de mensen ook op straat kwamen. In Polen waren het dan weer vooral de arbeiders die er uiteindelijk voor zorgden dat de mensen op straat kwamen om voor hun gedachten uit te komen. De theaterwereld hielp deze gedachten echter vorm geven.

4.2. Theater als oppositiemedium

Uit de vergelijking tussen de gebeurtenissen in Tsjechië en Polen is gebleken dat het belang van theater enerzijds aan de situatie lag, maar anderzijds is tevens naar voor geschoven dat de oorzaak waarom theater zo'n prominente rol kon spelen aan het medium zelf ligt. In wat volgt gaat de bespreking dus verder dan enkel de tot nu toe aangekaarte casussen. Dit is een pleidooi waarom theater een uitstekend oppositiemedium kan zijn in het omverwerpen van een totalitair regime. Hierbij is het steeds belangrijk om in acht te houden dat één medium op zich geen regime tot val kan brengen, maar dat een samenwerking tussen alle media, bevolkingsgroepen en opinies nodig zijn. Er springen drie redenen in het oog wanneer op zoek wordt gegaan naar de reden waarom theater een uitstekend oppositiemedium is. Ten eerste is er het feit dat theater een efemeer medium is en hierdoor geen bezwarend bewijsmateriaal met zich meebrengt. Ten tweede is er het feit dat theater een uitmuntend propagandamiddel is, zowel in het voordeel van totalitaire regimes als in het nadeel ervan. Tenslotte is er nog een reden die minder samenhangt met dit specifieke medium, maar eerder een gevolg is van de kenmerken van een totalitaire staat: met name het feit dat een totalitair regime enkel stand kan houden zolang alle aspecten van het dagelijkse leven onder controle van de regering vallen. In wat volgt worden deze drie redenen verder uit de doeken gedaan.

Theater is dus een efemeer medium en is hierdoor beter geschikt als opstandige kunstvorm dan vele andere media. Wanneer de voorstelling voorbij is, dan hoeft er in principe niets meer over te blijven van de avond. Dit was zeker het geval in Tsjechië met de 'voorstellingen' tijdens de Fluwelen Revolutie, waarbij improvisatie centraal stond. Er kwam doorgaans slechts zeer weinig voorbereiding aan te pas en hierdoor konden de autoriteiten nauwelijks weten wat er die avond op het podium gezet zou worden. In Polen vinden we dit dan weer terug in de *Kerk* en *Thuis Theaters* waar zeer weinig gebruik werd gemaakt van kostuums of tekstmateriaal en het enige materiële aan de voorstelling vaak de acteurs zelf waren. Dit stelt ook Marcin Keszycycki – één van de leiders van het *Teatr Ósmego Dnia* – volgens een tekst van Marc Robinson:

*Keszycycki reminded me of theatre's intrinsic evanescence, its hit-and-run quality. This is an advantage in today's Poland, where the risk of producing a dissenting piece of art is considerably lessened if the evidence immediately disappears. Keszycycki also celebrated theatre's mutability – it is never the same from performance to performance, and this is a way around the authorities.*¹³⁷

Dit laatste is overigens inderdaad een belangrijk punt in landen waar totale censuur heerst. Als een stuk opgemerkt werd door de regering en er censuur werd opgelegd, dan kon men met kleine

¹³⁷ Marc Robinson. "We won", 74

wijzigingen een 'ander' stuk voorstellen, dat intrinsiek nog steeds over hetzelfde handelt. Doordat theater zeer flexibel is, in tegenstelling tot bijvoorbeeld de beeldende kunsten, is het tevens makkelijker om ervoor te zorgen dat de werken hun relevante karakter blijven behouden. Theater kan door zijn efemere karakter dus steeds wijzigen om zo een spreekbuis voor het volk te blijven en kritiek te uiten op het regime.

Een tweede reden waarom theater uitermate geschikt is om een totalitaire burcht te slopen is het feit dat theater een lange geschiedenis kent van ingezet te worden als propagandamiddel. Samen met film is het door het realistische karakter in vele totalitaire regimes ingezet als middel om de ideologie te verspreiden. Dit is tevens iets wat samen gaat met het feit dat het een vergankelijk medium is. Het is veel makkelijker voor een regering om buitenlands revolutionair theaterwerk effectief buiten de landsgrenzen te houden, dan om dat bijvoorbeeld met literatuur te doen. Het spreekt voor zich dat het eenvoudiger is om een boek door een grenscontrole te smokkelen dan een gans theatergezelschap. Het is dus eenvoudiger om theater ideologisch te monopoliseren dan om dat met andere kunstvormen te doen. Hierdoor –en omwille van andere redenen uiteraard - is theater zeer vaak ingezet geweest als propagandamiddel. Theater wordt in een totalitaire staat vaak een medium waar de zogenaamde realiteit van de heersende ideologie wordt getoond. Wanneer dit medium zich tegen deze ideologie gaat verzetten, dan behoudt het tegenover het volk nog steeds zijn geloofwaardigheid, maar kan het een heel ander verhaal vertellen. Door de liveness van theater is het tevens een medium dat uitermate goed in staat is om mensen actief op straat te krijgen. Dit is iets wat we wel degelijk zien in de betogingen op het Wenceslasplein in Praag tijdens de Fluwelen Revolutie of in de vele betogingen van arbeiders in Polen doorheen het communistische regime. In tegenstelling tot andere media die misschien een eerder passieve revolutie teweeg kunnen brengen, kan theater er door zijn realiteitswaarde in slagen om een actieve revolutie teweeg te brengen die het omverwerpen van een regime tot gevolg heeft.

Met de realiteitswaarde en het feit dat theater een uitstekend propagandamiddel is – zowel pro als contra het gevestigde regime – gaat het aspect dat acteurs vaak een groot aanzien kennen samen. In Polen en Tsjechië, maar zeker ook in de hedendaagse theaterwereld, kennen goede en vooruitstrevende acteurs doorgaans een groot aanzien bij het publiek. Wanneer mensen met een groot aanzien andere ideeën gaan verkondigen dan de regering, dan heeft dit een grotere impact dan wanneer onbekenden dit doen. Ook in het België van vandaag worden bekende acteurs maar al te vaak ingezet als een middel om een nobel doel te bereiken. In Tsjechië was dit aanzien tegenover acteurs en mensen uit de theaterwereld al altijd bijzonder groot en dit resulteerde in het feit dat deze mensen de revolutie trokken. In Polen trokken de arbeiders dan weer vooral de revolutie, maar het KOR – waar vele theatermensen in gezeteld zaten – hielp hen om een intellectuele basis te

verkrijgen. Zonder deze basis was het onmogelijk geweest om het regime omver te werpen. Niet enkel het medium theater is dus een uitstekend propagandamiddel, maar ook de mensen die er deel van uitmaken zijn geschikt om als klankbord voor een natie te dienen. Theatermensen hebben, in tegenstelling tot politici, tevens geen saai imago en hierdoor is het voor hen makkelijker om een volk te activeren dan wanneer bijvoorbeeld vooruitstrevende politici dit zouden proberen te doen.

Het is echter wel belangrijk om theater niet als een representatie van de realiteit te zien. Filipowicz stelt hierbij relevante vragen: “*Is theatre mendacious when it avoids engaging with political issues? Or is it mendacious when it fails to demonstrate its duplicitous nature, its fabrication of illusions?*”¹³⁸ Theater in zowel Polen als Tsjechië verloochende de sociale en politieke realiteit alvast zeker niet, maar ook zij moesten er op letten om niet te vervallen in het stellen van nieuwe dogma’s. Wanneer getracht wordt om een totalitair regime omver te werpen, dan mag het nieuwe regime zich ook niet opdringen als een totalitair regime. Voor theater impliceert dit dan ook dat zij geen waarheidsclaims mogen naar voor schruiven, maar enkel de mensen aan het denken mogen zetten. Dit is dan ook wat – zoals eerder vermeld – vooral gebeurde in het theater in Polen en Tsjechië tijdens de val van het communisme. Zij slaagden er in om nieuwe denkrichtingen voor te stellen en niet om ze op te leggen. Wanneer theater gebruikt wordt oppositiemedium dan mag het zelf niet vervallen in nieuwe dogma’s, maar moet het steeds zijn machines en methodes tonen aan het publiek. Indien theater op dat moment in een illusie zou veranderen, dan is er nauwelijks sprake van het omverwerpen van een totalitair regime, maar simpelweg van het veranderen van het ene in het andere.

Tot slot is er nog een laatste reden waarom theater een geschikt oppositiemedium is. Maar deze hangt echter minder samen met het medium zelf en eerder met de karakteristieken van een totalitair regime. Op zich heeft een totalitaire regering behoorlijk veel gemeenschappelijk met bepaalde aspecten van theater. Dit theater is dan vooral een sociaal realistisch theater waarbij een externe realiteit gecreëerd wordt. Ook in een totalitaire staat wordt een externe realiteit gemaakt, die eigenlijk niet strookt met wat er echt gaande is in de wereld. Een totalitair regime probeert om de realiteit vorm te geven en dit vinden we ook terug in het sociaal realisme.

*The artificial system presents itself as a true and genuine system – as a ‘normal’ government. It makes constant efforts to create the illusion of being a government. It organizes spectacles where it performs its own reality. It uses sets, costumes, props, May Day parades, military displays, ceremonies, congresses.*¹³⁹

¹³⁸ Filipowicz. “Textualizing trauma”, 458

¹³⁹ Tymicki en Niezgodą. “New Dignity”, 45

Wanneer één van de aspecten van een totalitaire staat niet meer meewerkt, dan zal het regime in elkaar storten. Op eenzelfde manier wordt de illusie van een realistisch stuk doorprikt wanneer één van deze aspecten niet meer in lijn is met de rest. Stel dat bijvoorbeeld de kostuums of de scène niet langer realistisch zijn, dan is het onmogelijk om nog een realistisch stuk op te voeren. Zo ook is het onmogelijk voor een totalitair regime om een realiteit te blijven performen wanneer één aspect – in dit geval de theaterwereld – niet langer wil meewerken. Theater werd voordien ingezet als propagandamiddel en moest vooral het regime prijzen en rechtvaardigen, maar ze weigerden om dit nog langer te doen.¹⁴⁰ Theater slaagde er dus zowel in Polen als Tsjechië in om één van de schakels te zijn zodat de cirkel van het regime doorbroken werd. Uiteraard waren ze niet alleen en in Polen, zou men kunnen zeggen dat de arbeiders meer schakels doorbraken dan dat de theaterwereld dat deed. Toch is het belangrijk dat ook de theaterwereld zich achter de revolutie schaarde. Dit is overigens nuttig voor de ganse kunstensector: wanneer de kunsten zich niet achter een revolutie scharen dan is het moeilijk voor het volk om een eenduidige spreekbuis te vinden.

Besluitend kan hier dus gesteld worden dat – zoals eerder vermeld in de bespreking rond de gebeurtenissen in Tsjechië – theater een oppositiemedium is in de zin dat het de rol speelt van het kind in het sprookje *De kleren van de Keizer*. Theater zorgt ervoor dat het totalitaire regime naakt komt te staan. Enerzijds houdt dit in dat de regering geïsoleerd wordt op een eilandje en naakt staat in een wereld vol geklede mensen. Anderzijds kan deze ‘naakt’ verwijzen naar de naakte waarheid die getoond wordt op het podium. In oppositietheater wordt theater ontdaan van al zijn franjes en kan zo meehelpen om een totalitair regime omver te werpen. Het kan deze rol als oppositiemedium vervullen doordat het een efemere kunstvorm is, het in staat is om mensen actief op straat te krijgen en er in slaagt om de illusie van een standvastige totalitaire staat te doorprikken. De staat gaat namelijk wankelen van zodra er één element niet langer meewerkt.

¹⁴⁰ Ibid, 45

4.3. Nieuwe media als oppositiemedium

In wat volgt wordt getracht om een antwoord te bieden op het tweede deel van de onderzoeksvraag, namelijk ‘Kunnen new media deze rol van theater overnemen?’. De rol die theater had tijdens de revoluties in Polen en Tsjechië is geduid geweest als een verenigende rol, waar mensen een gevoel van veiligheid kregen. Theater zorgde er in tijden van crisis voor dat mensen een uitlaatklep vonden. In de jaren '80 stonden vele media echter nog niet zo ver als ze de dag van vandaag staan, denk hierbij vooral aan het internet en de mobiele telefonie. Het is dus ongetwijfeld zo dat de revoluties er drastisch anders hadden uitgezien indien deze media toen reeds bestonden. Zelfs vandaag zitten we al in een tweede fase van het internet, het zogenaamde Web 2.0. Deze internetvorm is in de eerste plaats een sociaal web, waarbij haast iedereen toegang kan krijgen en zelf actief informatie kan verspreiden. Hieruit rijzen enkele vragen: Kan het Web 2.0 de rol van theater – zoals die was tijdens de revoluties in de communistische landen in de jaren '80 – overnemen? Zo ja, onder welke vorm? Is dit slechts een gedeeltelijke overname of een volledige? Op deze vragen wordt geprobeerd om in dit stuk een antwoord te formuleren. Deze tekst is bewust licht theoretisch gehouden, omdat in een waterval van definities men de essentie over het hoofd zou kunnen zien. Wat volgt is dus slechts een aanzet tot een bespreking van de oppositionele kracht van de nieuwe media en is absoluut geen volledig overzicht. Dit zou veel te ver leiden en zou overigens niet relevant zijn in het kader van de gestelde onderzoeksvraag. Daarnaast is het niet eenvoudig om de huidige nieuwe media te definiëren daar ze steeds opnieuw mutaties ondergaan. Ze bestaan nog maar enkele jaren en daarom is het begrijpbaar dat het academisch onderzoek ernaar nog niet helemaal op punt staat. Om deze reden wil deze paper dan ook niet al te theoretisch te werk gaan, maar eerder de onderzoeksvraag trachten te beantwoorden met voorbeelden en gedachtegangen.

Eerst volgt een korte omkadering van hoe *activist new media* gedefinieerd kunnen worden, omdat zonder een basisuitleg de rest ook geen zin heeft. Daarna wordt dieper ingegaan op de argumenten pro en contra de verschuiving van theater als oppositiemedium naar het internet als vervanger ervan.

4.3.1. Activist new media toegelicht

Om tot een bruikbare definitie van activist new media te komen is het nuttig om eerst tot een begrip van new media zelf te komen. Het is een begrip dat in onze moderne tijd alom tegenwoordig is, maar velen weten eigenlijk nauwelijks wat ze ermee bedoelen wanneer ze de term gebruiken. In de wetenschappelijk literatuur zijn de verschillende definities dan ook haast ontelbaar. Hiermee blijkt onmiddellijk al hoe dicht het concept staat bij podiumkunsten, theater en performance; allemaal

termen die zich niet zo eenvoudig in een definitie laten vatten. Voor dit onderzoek wordt de definitie gebruikt zoals ze is voorgesteld door Leah Lievrouw en Sonia Livingstone. Deze definitie is zeer bruikbaar, enerzijds doordat ze duidelijk wijst op wat het allemaal kan inhouden, maar anderzijds ook omdat het een goede manier is om uit te leggen wat activist new media dan wel inhouden. In haar werk 'Alternative and activist new media', legt Lievrouw het als volgt uit:

*[...] we define new media as information and communication Technologies and their social contexts, which include three main components: (1) the material artifacts or devices that enable and extend people's abilities to communicate and share meaning; (2) the communication activities or practices that people engage in as they develop and use those devices; and (3) the larger arrangements and organizational forms that people create and build around the artifacts and practices.*¹⁴¹

New media worden dus omschreven als een set van zowel de hardware, software, het gebruik en de omgeving van het desbetreffende medium. In andere definities wordt één van deze aspecten vaak over het hoofd gezien. Met betrekking tot bijvoorbeeld sms'en bestaat het medium dus zowel uit de gsm en het hanteren van het mobiele toestel als uit de sociale codes en de omgeving die er mee samen hangen. Het is echter zo dat deze definitie nog niet de new media onderscheidt van de oude. Dit onderscheid ziet Lievrouw in 4 cruciale kenmerken; namelijk netwerken, hybriditeit, interactiviteit en het alomtegenwoordige karakter:

*[...] they (new media) differ from other media forms and systems in four important ways: in terms of their design and use, they are continuously recombinant and complexly and dynamically networked; in terms of their social consequences, people now take new media for granted as being ubiquitous and interactive (with interactivity being a necessary condition for social, political, and cultural participation).*¹⁴²

Het belangrijkste hierbij is dat de new media steeds een sociale relevantie hebben en in steeds wijzigende hybride vormen voorkomen. Vandaar dat new media doorgaans onder één noemer geplaatst worden als social media. Dit verklaart onmiddellijk ook waarom het zo moeilijk is om een definitie op te stellen die alle vormen van new media opvat. Via deze definitie komt Lievrouw tot een omschrijving van activist new media. Deze worden als volgt omschreven:

¹⁴¹ Lievrouw, *Alternative and activist new media*, 7

¹⁴² *Ibid*, 15

*[...] activist new media employ or modify the communication artifacts, practices, and social arrangements of new information and communication technologies to challenge or alter dominant, expected, or accepted ways of doing society, culture and politics.*¹⁴³

De link met de rol die theater speelde tijdens de val van het communisme wordt dus al zeer snel duidelijk: ook zij trachtten om de bestaande en dominante politiek omver te werpen. Nu rest alleen nog de vraag of de dag van vandaag de new media de plaats van theater kunnen innemen.

Laat ons eerst nog eens kijken naar enkele voorbeelden uit de afgelopen tien jaar waarbij new media een belangrijke rol speelden in het omverwerpen van een regime. Een eerste voorbeeld hiervan zijn de massale betogingen in 2001 in de Filipijnen tegen de toenmalige president Joseph Estrada. Deze betogingen werden in gang gezet doordat mensen massaal sms'en stuurden naar elkaar om elkaar aan te moedigen om op straat te komen. Daarnaast fungeerden de berichtjes als medium om praktische informatie door te geven over hoe de stand van zaken was.¹⁴⁴ Een tweede voorbeeld waarbij mensen op straat kwamen na oproep via sms'en waren de protesten tegen het Spaanse bewind na de terreuraanslagen in Madrid in 2004. Deze manier van informatie verspreiden was overigens gebaseerd op deze tijdens de protesten in de Filipijnen.¹⁴⁵ De dag van vandaag zijn sms'en echter niet iets waar mensen aan denken wanneer over new media gesproken wordt. In slechts tien jaar is er een enorme toename en wijziging geweest in de communicatiekanalen. Waar sms'en nog een zekere private vorm van communicatie was, worden de dag vandaag blogs, Facebook, Twitter en consorten steeds meer gebruikt. Deze communicatievormen zijn zeer publiek en zijn nu nog steeds in een staat van constante mutatie. Een eerste voorbeeld van het gebruik van blogs tegen het dominante regime zagen we in Iran waar duizenden jongeren hun dagelijkse leven en gedachten via blogs over de hele wereld verspreidden. Terwijl blogs in het Westen vaak meer lijken op een extreem egocentrische uiting, kunnen deze in bepaalde landen een doeltreffend middel zijn om informatie en ideeën te verspreiden.

*Het ergste wat bloggers in het Westen kan gebeuren, is dat ze worden beschouwd als egocentrische cyber geeks of 'zielenpoten', maar in Iran – een land dat door Verslaggevers Zonder Grenzen 'de grootste gevangenis voor journalisten in het Midden-Oosten' wordt genoemd – betaalt men voor oprechte zelfexpressie een zware tol.*¹⁴⁶

¹⁴³ Ibid, 19

¹⁴⁴ Trebor Schultz "Where the Activism Is," in *Digital media and democracy: tactics in hard times*, red. Megan Boler (Cambridge: The MIT Press, 2008), 359

¹⁴⁵ Ibid, 358

¹⁴⁶ Nasrin Alavi, *Wij zijn Iran: de jonge Iraanse weblogscene* (Amsterdam: J.M. Meulenhoff, 2007), 12

Een voorbeeld waarbij het internet een belangrijke rol speelde in het omverwerpen van het regime was de Oranje Revolutie in 2004. Mensen trokken hierbij massaal de straat op om te betogen tegen het gevestigde regime dat een presidentskandidaat valselijk naar voor trachtte te schuiven. Hoewel dit regime het monopolie had over de media in al haar vormen, slaagde de oppositie er toch in om tijdens de verkiezingen van twee jaar daarvoor 60% meerderheid te behalen. Dit lukte hen doordat ze wel de toegang tot het internet hadden en via deze weg campagne konden voeren. Mocht het internet niet bestaan hebben, dan had de machtswissel in Oekraïne mogelijks nog moeilijker verlopen dan ze nu al verliep.¹⁴⁷

Het laatste - en best gedocumenteerde - voorbeeld tenslotte is de impact die Facebook had tijdens de Arabische Lente in Egypte in 2011. De revolutie werd voor een groot deel getrokken door wat wel eens de Generatie 2.0 wordt genoemd, omdat zij zeer veel gebruik maakt van het Web 2.0. In Egypte had Facebook een ongekennde invloed op de verspreiding van informatie doorheen het land. De oproep voor een 'Dag van Woede' op 25 januari werd verspreid via Facebook en doorheen de revolutie kende het medium een enorm belang. Vaak werden hier ook symbolische acties gedaan, zoals de Facebookgroep 'We are all Khaled Said', in navolging van de jonge man die overleed nadat hij opgepakt werd door de Egyptische politie. Vele jongeren ruilden hun eigen profielfoto in voor die van Said. Het regime van Hosni Mubarak was zich maar al te zeer bewust van de kracht die de new media hadden en het is dan ook niet verwonderlijk dat enkele dagen na de 'Dag van de Woede' het internet in het land plat werd gelegd. Toen het internet opnieuw online kwam, waren veel van de Said-foto's verdwenen en ingeruild voor foto's die de dictator prezen. Dit was uiteraard een manier van het regime om het volk het zwijgen op te leggen.¹⁴⁸ Toch mag men de macht van Facebook in deze revolutie niet overwaardenen, op eenzelfde manier als dat theater de val van het communisme niet eigenhandig voor elkaar heeft gekregen. Linda Herrera stelt dan ook terecht:

*Is this (de Arabische lente) a 'Facebook Revolution'? It is high time to put that question to rest and insist that political and social movements belong to people and not to communication tools and technologies. Facebook, like cell phones, the internet, and Twitter, do not have agency, moral universe, and are not predisposed to any particular ideological or political orientation.*¹⁴⁹

Net zoals theater ingezet kan worden als propagandamiddel voor een regime, als om datzelfde regime omver te werpen, zo ook kunnen new media zowel in het voordeel als in het nadeel van een

¹⁴⁷ Martha Dyczok "Do the Media matter? Focus on Ukrain," in *Media, democracy and freedom*, red. Marta Dyczok en Oxana Gaman-Golutvina (Bern: Peter Lang AG, 2009), 17

¹⁴⁸ Linda Herrera "Egypt's Revolution 2.0: The Facebook Factor," in *The dawn of the Arab uprisings: end of an old order?*, red. Bassam Haddad, Rosie Bsheer en Ziad Abu-Rish (Londen: Pluto Press, 2012), 91-112

¹⁴⁹ *Ibid*, 91

bepaald regime werken. Media – waaronder dus zowel new media als theater zitten – zijn slechts een manier om iets te verkondigen en kunnen op zichzelf nooit een revolutie tot stand brengen. Ze kunnen deze enkel helpen begeleiden en aangezien het geweldloze media zijn, kunnen ze in eerste plaats ook trachten om een revolutie zo vredig mogelijk te laten verlopen.

4.3.2. Theater vs. New Media

Uit voorgaande voorbeelden zou het kunnen lijken alsof het belang van theater en de val van een regime een uitzonderlijke situatie was in Tsjechië en Polen en dat de dag van vandaag new media deze rol volledig overgenomen hebben. In wat volgt wordt getracht om een argumentatie tot stand te brengen waarom dit wel en niet zo is. De redenen in het voordeel van de new media variëren van het feit dat deze een groter bereik kennen, over de vaststelling dat ze het monopolie van de staat op de media aanvallen tot het feit dat het gaat over een bijzonder hybride communicatievorm. De argumenten in het nadeel zijn dan weer dat het niet zo is dat de revolutie stil valt als het internet dit doet, dat de new media – nog meer dan theater – slechts een middel zijn en dat de new media eerder een tactic zijn dan een strategie.

De eerste reden die in het voordeel van de new media spreekt is het feit dat deze media een veel groter bereik kennen. De dag van vandaag is haast iedereen wel actief op het internet onder één of andere vorm, terwijl helemaal niet iedereen zich aangesproken voelt tot het medium theater. Hierdoor kunnen de new media veel meer mensen bereiken en dus ook gemakkelijker een bepaald gedachtegoed verspreiden. Theater heeft nog al te vaak een elitair karakter, terwijl new media communicatiemiddelen voor en door het volk zijn. Daarnaast zijn de media niet enkel alomtegenwoordig in één specifiek land, maar zijn ze dit over de hele wereld. Hierdoor raakt informatie veel makkelijker verspreid over de ganse wereld en blijft een revolutie niet enkel binnen de landsgrenzen. New media worden daarom – net zoals theater – niet enkel ingezet om de problematiek van één bepaald land aan de kaarten, maar reiken ver daarbuiten. Het is echter wel zo dat het voor new media gemakkelijker is om een idee te verspreiden dan voor theater. Met theater gaat nog steeds een belangrijk fysiek en taalkundig aspect gepaard. Om een voorstelling uit te voeren is het doorgaans nog steeds nodig dat de acteurs lijfelijk aanwezig zijn en theater wordt nog steeds zeer vaak in de moedertaal uitgevoerd. Op dit laatste punt zijn er uiteraard uitzonderingen en met de boventiteling is daar wel een wijziging in gebeurd. Op internet daarentegen is de voertaal doorgaans Engels en zo niet is een vertaalsite nooit ver weg. Daarnaast zien we op het internet een soort van sympathie ontstaan van landen over de hele wereld met revolutionaire ideeën. Voorbeelden hiervan zijn de facebookpagina's 'Free Pussy Riot! (Putin, fear no art)' met meer dan 80 000 leden of de groep 'We are all Syria' met bijna 320 000 leden in navolging van de 'We are all Khaled Said'-pagina, die bijna 330 000 volgers heeft. Toch is het niet zo dat de new media een alleenrecht op

massabewegingen hebben, want al voor hun bestaan kwamen vaak honderdduizenden mensen samen om te betogen tegen onrecht.

Een tweede voor de hand liggende reden ten voordele van de new media is het feit dat ze de communicatie simpelweg een pak vlotter laten verlopen. Enerzijds hoeven de mensen niet steeds samen te komen om aan informatie te raken. (Tijdens de Fluwelen Revolutie zagen we dit bijvoorbeeld wel nog toen men in de theaterzalen samen kwam om het nieuws te bekijken en het daarna te bespreken). Anderzijds zorgen de nieuwe media er ook voor dat de informatie gewoon eenvoudiger tot bij de mensen raakt. Waar men vroeger veel moeite moest doen om in een onderdrukt land aan bepaalde informatie te raken, ligt deze nu via het internet soms voor het grijpen. Hoewel er natuurlijk in bepaalde landen ook heel wat censuur op het internet ligt, is dit toch anders dan in de klassieke media. Een reden waarom deze new media de communicatie vlotter laten verlopen zit reeds vervat in hun definitie, namelijk dat netwerken centraal staan. Via de new media zijn mensen in staat om immense netwerken uit te bouwen, waardoor haast iedereen met elkaar in contact staat en zo de informatie zeer verspreid raakt over de ganse wereld. De new media zijn tevens in onze huidige Westerse maatschappij onoverkomelijk: ze zijn er altijd, overal en voor iedereen. Zelfs in landen waar een computer op het eerste zicht niet vanzelfsprekend is vinden mensen steeds sneller toegang tot de sociale media.

De derde reden waarom new media een streepje voor hebben op theater is het feit dat ze voor eens en voor altijd komaf maken met het monopolie dat de totalitaire staat vroeger had op de communicatie- en informatiekkanalen. Doordat iedereen die dit wil iets kan posten via de new media is dit alleenrecht onderuit gehaald. Hierdoor is het moeilijker voor een bepaald regime om de absolute censuur door te voeren, aangezien de mazen in het net veel groter geworden zijn dan vroeger. In tegenstelling tot theatervoorstellingen die zeer vaak onderuit gehaald werden door deze alles omvattende censuur, slagen de new media er in om deze censuur te ontwijken. Een reden hiervoor is dat de new media vaak zeer anoniem kunnen zijn. Hoewel mensen op Facebook doorgaans hun echte namen gebruiken, is dit helemaal geen verplichting en kan men door deze anonimiteit eenvoudiger te werk gaan.

Een laatste reden waarom de new media de verenigende en oppositionele rol van theater kunnen overnemen is het feit dat ze zeer hybride zijn. Zoals reeds eerder vermeld is theater dit uiteraard ook en was ze tijdens de val van het communisme meer geschikt als oppositiemedium dan andere kunstvormen, maar de new media zijn nog meer hybride en constant onder invloed van mutaties. Wat je vandaag kunt terugvinden op het web is de dag erna mogelijks verdwenen en hierin schuilt deels de kracht van de new media. Het feit dat het niet eenvoudig te achterhalen is wie iets in gang

gezet heeft, maar tevens het feit dat ze soms even efemer zijn als theater, spreekt in het voordeel van de new media. Hoewel de new media niet over de liveness beschikken die theater heeft, zijn ze soms toch even vergankelijkheid en kunnen hierdoor ontglippen aan de controle van de staat. Deze vergankelijk staat uiteraard in relatie met het feit dat de new media een enorme stroom aan informatie zijn, waardoor het niet steeds duidelijk is wat de essentie is. Uiteraard moet deze vergankelijkheid met een korrel zout genomen worden. Wanneer autoriteiten echt willen achterhalen wie iets geplaatst heeft op het internet, dan is dit soms eenvoudiger dan verwacht. Protestanten in new media mogen zich dus niet laten vangen door de zogenaamde anonimiteit op het internet. Als men het wil, dan komt men wel achter de identiteit van de opstandeling. Het is daarnaast nog maar de vraag of vele mensen niet al te snel ergens op klikken voor ze er daadwerkelijk mee akkoord gaan. New media zijn pas geslaagd als oppositiemedium wanneer ze er ook effectief in slagen om mensen op straat te brengen, want enkel met een computer kun je geen grondige maatschappelijke verandering teweeg brengen.

Toch is het niet zo dat new media het pasklare antwoord zijn voor een land dat zich in een revolutie bevindt. Het is namelijk zo dat de revolutie niet stil valt wanneer de new media dit doen en op dat moment andere media deze rol gaan overnemen. Zo viel de Arabische Lente in Egypte niet stil toen de regering het internet uitschakelde, maar werd ze er mogelijk juist sterker door. Daarnaast is het zo dat hoewel de new media een nuttig middel kunnen vormen om mensen te activeren, ze uiteindelijk nog steeds moeten samen komen. De oproepen op de new media zijn vaak slechts een aanzet tot een grote betoging, die de uiteindelijke val van een regime tot gevolg kan hebben. Het liveness karakter dat theater in zich heeft, mag dus niet over het hoofd gezien worden. Op dit punt lijkt het daarom alsof de new media een omweg zijn naar de werkelijke revolutie, terwijl theater deze omweg niet nodig heeft. Finaal lijkt het daarom relevant om te stellen dat de new media meer een tactic zijn, een eerder chaotische manier om een doel te bereiken. Terwijl theater tijdens een revolutie eerder een strategie kan vormen, omdat ze doorgaans meer georganiseerd en met een duidelijk doel voor ogen te werk gaat.

Samenvattend kan dus gesteld worden dat de activist new media, hoewel ze inderdaad het omverwerpen van een dominant regime tot doel hebben, hier toch niet op eigen houtje voor kunnen zorgen. Ze zijn gedeeltelijk een vervanger van de verenigende en activerende rol die theater speelde tijdens de revoluties in de jaren '80 in Centraal-Europa, maar kunnen het live aspect toch nooit helemaal verdringen. Om tot een ware hervorming te komen moeten mensen nog steeds samen komen en de new media zijn hiertoe eerder een middel dan een doel. Toch hebben theater en new media gedeeltelijk gemeenschappelijke kenmerken. Net zoals Helena Albertová zegt over de

Fluwelen Revolutie dat ze zonder theater niet zo fluweel had kunnen verlopen¹⁵⁰, zo zegt Linda Herrera over de revolutie in Egypte

*What is happening in Egypt is not a Facebook revolution. But it could not have come about without the Facebook generation, Generation 2.0, who are taking it, and with their fellow citizens, making history.*¹⁵¹

Het is dus genuanceerder om dit deel af te sluiten door te stellen dat zowel theater als de new media eerder een manier zijn om een doel te bereiken dan dat ze een doel op zich zijn. Tijdens de revolutie is de uiteindelijke bestemming tenslotte belangrijker dan de weg die ertoe leidt.

¹⁵⁰ Helena Albertová in een interview, zoals vermeld in: Dennis C. Beck. "Setting the stage for revolution", 205

¹⁵¹ Linda Herrera . "Egypt's Revolution 2.0", 93

5. Besluit

Het mag duidelijk zijn dat het niet eenvoudig is om een eenduidig antwoord te vinden op de onderzoeksvraag “ Welke rol speelde theater tijdens de val van het communisme in Polen en Tsjechië en kunnen new media deze rol in onze huidige maatschappij overnemen?” Theater speelde in Polen en – vooral – in Tsjechië de rol van een medium dat mensen verenigde en hen een veilige thuishaven bood in een woelige periode van maatschappelijke onzekerheid. Theater bood mensen een plek waar ze hun mening konden verkondigen of waar ze gelijkgestemden tegen het lijf konden lopen. Dat theater deze rol kon vervullen in beide landen vond vooral een oorsprong in hun verleden. Zowel Polen als Tsjechië waren voorheen al bezet geweest en hadden zich toen ook kranig weten te houden door een uitlaatklep te vinden in theater en tijdens de communistische periode was dit dus niet anders. Dankzij theater kon men een massa mensen bereiken en door de liveness van het medium was er steeds mogelijkheid tot improvisatie en aanpassingen op het moment zelf naargelang de gebeurtenissen wijzigden. In beide landen is het echter belangrijk op te merken dat het medium theater niet op zichzelf de revoluties ontketende, maar eerder een soort van katalysator was om het volk op straat te krijgen. In Tsjechië vervulde de theaterwereld tijdens de massaprotesten nog steeds een zeer grote rol, terwijl in Polen de arbeiders het voortouw namen.

Op het eerste zicht lijkt het alsof new media de rol van verenigende uitlaatklep in onze huidige wereld zouden overnemen, maar hier dienen toch ook enkele kanttekeningen bij gemaakt te worden. Enerzijds is het effectief zo dat new media een groter bereik kennen, ze zijn tot op zeker niveau nog meer hybride dan theater en ze ondermijnen het staatsmonopolie op de informatiestroom volledig. Anderzijds is het dan weer zo dat ze slechts een medium zijn en geen doel, ze zijn veeleer een tactic dan dat ze een strategie zijn. Het medium theater is misschien meer rigide dan dat de new media zijn, maar hierdoor straalt ze een standvastigheid en eensgezindheid uit die we niet steeds kunnen terug vinden bij de new media.

Besluitend kan dus gesteld worden dat het zeker niet zo is dat de new media de rol van theater bij de val van een totalitair regime volledig kan overnemen de dag van vandaag. Het is eerder zo dat beiden hand in hand kunnen gaan om een hoger doel te bereiken. Beiden zijn ze op hun manier in staat om een krachtig signaal te geven naar een volk dat het juk van een regime van zich af wil werpen. Daarnaast is het ook belangrijk dat de new media en theater geen losstaande entiteiten zijn, maar dat ze net gevoed worden door de mensen zelf. Beide zijn uiteindelijk slechts media en staan in dienst van wat een volk wil communiceren.

6. Bibliografie

Nasrin Alavi, *Wij zijn Iran: de jonge Iraanse weblogscene*. Amsterdam: J.M. Meulenhoff, 2007

“Dennis C. Beck”, <http://www.jmu.edu/theatre/db.htm> Laatst geraadpleegd op 13/04/2013

Dennis C. Beck, “Divadlo Husa na provázku and the ‘Absence’ of Czech community”, *Theatre Journal* 48, nr.4 (1996), 419-41

-----, “Setting the stage for revolution: the efficacy of Czech theatres, 1975-1989”, *Theatre Survey* 44, nr2. (2003), 199-219

Mieczysław Biskupski, *The History of Poland*. Westport: Greenwood Press, 2000, 152-54

Kazimierz Braun, *A history of polish theater: 1939-1989*. Londen: Greenwood Press, 1996

Jarka M. Burian, “The small theatres of Prague”, *Educational theatre journal* 23, nr. 3(1971), 229-57

-----, “Post-War Drama in Czechoslovakia” in *Educational Theatre Journal* 25, nr. 3 (1973), 299-317

-----, “Czech theatre, 1988: Neo-glasnost and Perestroika”, *Theatre Journal* 41, nr. 3 (1988), 381- 95

“Jarka M. Burian”, <http://library.albany.edu/speccoll/findaids/ua902.017.htm>. Laatst geraadpleegd op 13/04/2013

Olga F. Chtiguel, “Czechoslovak theatre during the velvet revolution”, *Slavic and Eastern European Performance* 10, nr. 2 (1996), 21-26

Kathleen Cioffi, Andrzej Ceynowa en Lech Raczak, “An interview with director Lech Raczak” in *The Drama Review* 30 nr. 3 (1986), 81-90

Kathleen M. Cioffi, *Alternative Theatre in Poland: 1954-1989*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers GmbH, 1996

Jan Cisar, *The history of Czech Theatre: A survey*. Pratur, AMU Press, 2010

R.J. Crampton, *Eastern Europe in the twentieth century – and after*. New York: Routledge, 1997

Martha Dyczok “Do the Media matter? Focus on Ukrain,” in *Media, democracy and freedom*, red. Marta Dyczok en Oxana Gaman-Golutvina. Bern: Peter Lang AG, 2009

Witold Filler, *Contemporary Polish theatre*. Warschau: Interpress, 1977

Robert Findlay en Halina Filipowicz, “Grotowski’s Laboratory Theatre: Dissolution and Diaspora”, *The Drama Review* 30 nr. 3 (1986), 201-25

Halina Filipowicz, “Textualizing trauma: From Valesa to Kościuszko in Polish Theatre of the 1980s” in *Theatre Journal* 48 nr. 4 (1996), 443-60

Richard Frucht, *Eastern Europe: an introduction to the people, lands and culture*. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2005

Jeffrey C. Goldfarb, *The persistence of freedom: The sociological implications of Polish Student Theater*. Boulder: Westview Press Inc. , 1980

Mary Heiman, *Czechoslovakia, the state that failed*. Londen: Yale University Press, 2009

Linda Herrera "Egypt's Revolution 2.0: The Facebook Factor," in *The dawn of the Arab uprisings: end of an old order?*, red. Bassam Haddad, Rosie Bsheer en Ziad Abu-Rish. Londen: Pluto Press, 2012

Heinrich Jaenecke, *Polen: kleine geschiedenis van een opstandige natie*. Hamburg: Stern-Bücher, 1981

Hans-Thies Lehmann, *Post-Dramatic Theatre*. Abingdon: Routledge, 2006

Leah A. Lievrouw, *Alternative and activist new media*. Cambridge: Polity Press, 2011

Jerzy Lukowski en Hubert Zawadzki, *A concise history of Poland – Second Edition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006

Petr Oslzlý, "On stage with the Velvet Revolution", *TDR* 34, nr. 3 (1990), 97-108

Ivo Osolobe, "The role of theatre in the velvet revolution", *O teatro e interpeção do real* (1990), 80-84

Anita Prazmowska, *A history of Poland*. New York: Palgrave Macmillan, 2004

Henry Popkin, "Theatre in Eastern Europe", *The Tulane drama review* 11, nr.3(1967), 23-51

Marc Robinson, "We won, therefore we exist" in *The Drama Review* 30 nr. 3 (1986), 73-80

"Rozrazil" , <http://www.vetrnemlyny.cz/rozrazil/english.html>. Laatst geraadpleegd op 14/04/2012

Trebor Schultz "Where the Activism Is," in *Digital media and democracy: tactics in hard times*, red. Megan Boler. Cambridge: The MIT Press, 2008

Josef Svoboda, Kelly Morris en Erika Munk, "Laterna Magika", *The Tulane Drama Review* 11, nr. 1(1966), 141-49

Jerzy Tymicki en Andrzej Niezgoda, "New Dignity: The Polish Theatre 1970-1985" in *The Drama review* 30, nr. 3 (1986), 13-46

Otto Urban, *Petite histoire des pays Tchèques*. Parijs : Irense, 1996

Phillip B. Zarrilli et al., *Theatre histories : an introduction*. New York : Routledge, 2006

7. Bijlage: Lijst met vertalingen

Polen

Solidarność	Solidariteit
<i>Stad do Ameryki</i>	Van hier tot Amerika
<i>Studencki Teatr Satyryków</i>	Satirisch Studenten Theater
<i>Teatr Kalambur</i>	Theatre of puns
<i>Teatr Ludowy</i>	People's theatre
<i>Teatr Ósmego Dnia</i>	Theatre of the 8th day
<i>Teatr Polski</i>	Pools theater
<i>Teatr Rapsodyczny</i>	Theatre Rhapsody
<i>Teatr STU</i>	Studententheater
Związek Artystów Scen Polskich	Poolse Theaterbond

Tsjechië

autarská divadla	Auteur theaters
Baletní jednotka Křec	Ballet Unit Spasm
Činoherní klub	Drama club
Činoherní studio	Drama studio
Divadlo Jiřího Wolкера	Het theater van Jiří Wolкера
Divadlo na okraji	Theatre on the Fringe
Divadlo na provázku	Theatre on a string
Divadlo na Vinohradech	Theatre on the Vinyards
Divadlo Satiry	Satire Theatre
Divadlo na zábradlí	Theatre on the Balustrade
Divadlo Vítězného února	February Theatre
Junior Klub Na Chmelnici	Junior Club on Hop Garden
kamenaná divadla	Stenen theaters
malé divadla	Kleine theaters
Národní divadlo	Nationaal theater
Občanské forum	Burgerforum
Realistické divadlo	Theater van het realisme
Recitační skupina Vpřed	Recitation Group Ahead

Rozrazil 1/88	Over democratie 1/88
Sklep	De Kelder
Výtarné divadlo Kolotoč	Visual Theatre Carousel