

Het eerste cijfer

Het theater van Vladimir Klimentko

Echte kunst lost geen raadsel op, biedt geen antwoord, is een oneindig wachten, is het raadsel zelf. Johan de Boose zag het werk van de Russische theatermaker Vladimir Klimentko (De Revisor en een Pinter-trilogie) en vergelijkt het met de schilderijen van diens landgenoot Malevitsj: het theater van het nulpunt, de grammatica van een uiterst broze poëzie.

I. Hermetisch theater

Men kan het slachtoffer worden van zijn eigen noties. De enige redding van dit weinig eerbiedwaardige offer is de onmiddellijke herziening van de definities. Als woorden ten gevolge van onze decadente cultuur slechts als gemeenplaats dienen of onderhevig worden aan de genummerde verklaringen in het woordenboek, ontstaat perversiteit van de vitale krachten van cultuur. In dat geval bepaalt het woordenboek de grenzen van taal en cultuur, terwijl levende, rusteloze cultuur, die ons geworpen heeft en die wij dagelijks vormen, precies de maatstaf voor onze ontwikkeling zou moeten zijn. Cultuur kan niet straffeloos worden beschouwd als een beperkt aantal kruisingen tussen fenomenen als honden, die door de zogenaamde weldenkendheid bijeengefloten worden en opgesloten tussen prikkeldraad. De treffendste voorbeelden van de eindeloze metafoer van cultuur zijn de oudste talen, die zulke onbeperkte geledingen bevatten, dat een mensenleven niet volstaat om ze volkomen te beheersen. Er resten weinig afstammelingen van deze talen, maar waar ze gesproken worden, leeft een onuitputtelijke cultuur.

Niet alleen het woord is door verstarring belaagd, ook het beeld: waar woord en beeld elkaar kruisen, ontstaat poëzie. Waar poëzie met dierlijke veerkrachtigheid tot explosie komt, ontstaat een energie, die men theater heeft genoemd. Elke verdere onderverdeling in dramatische, lyrische en epische vormen getuigt van puristische kortzichtigheid, zoals de bijziendheid van ons onderwijs en de onverdraagzaamheid van de moderne Westerse beschaving. De essentie en bestaans-

reden van cultuur is precies haar promiscuïteit, haar geschiktheid om verbogen en verwoegd te worden, pre-, in- en suffixen toe te staan, om onophoudelijk te evolueren op het ritme van onze honger, onze drift, onze melancholie, onze woede, onze reizen, en om eindeloze mengvormen aan te gaan. In die zin is poëzie een exponent van elke menselijke gemeenschap. Hoe meer ze in staat is tot diversifiëring, des te belangrijker wordt ze, des te ruimer wordt haar perspectief.

In deze redenering staat poëzie centraal, de poëzie van de promiscuïteit. Als ik poëzie zeg, bedoel ik evenzeer cultuur in het algemeen als theater in het bijzonder. Dit is een postulaat, een axioma. Als we aanvaarden dat poëzie volgens een min of meer wiskundige methode wordt geconstrueerd, aanvaarden we alleen die bewerkingen, die onbewijsbaar blijken te zijn. Hiermee zijn we op het terrein van het hermetisme beland. De conventie beschouwt iets als hermetisch, wanneer het geen logisch verband onderhoudt met de realiteit of een in zichzelf besloten zin bevat, die niet kan worden onthuld, tenzij in de waanzin. In dit vocabularium is het hermetische een kist, waarvan men de sleutel niet hoeft te zoeken, omdat zij geen slot bevat. Een mokerslag zou niet alleen de kist, maar ook de bestaansreden van de kist vernietigen, zoals zuurstof eeuwenoude muurschilderingen uitwist. (Op dezelfde manier breekt een te krachtige luchtstroom de motoriek van poëzie.) De kern van perversie, promiscuïteit en subversie (in één woord: poëzie) bestaat erin dat zij bewust een andere definitie, een andere benadering, een ander begrip vereisen dan de klassieke Westerse

codex, niet alleen geritmeerd door onze natuurlijke behoeften, maar vooral door de onbegrensde verbuigingen van de verbeelding, door de metafoer, d.w.z. door wat aan elke denkbare conventie of definitie voorbijgaat en dus een pleidooi vormt voor de onbevengene, potente vrijheid van de verbeelding. Kunst uit oppressieve culturen bewijst dat zo'n vrijheid bestaat, ofschoon ze altijd tragisch is. De oud-Griekse cultuur, die een oppressieve cultuur was (elke cultuur die slavernij gewettigd acht is oppressief), heeft precies de schoonheid van de tragiek geopenbaard.

Waarin bestaat de schoonheid van dit nieuwe begrip? Het komt erop aan de werkelijkheid, die uit een massa gegevens bestaat, als een onontwaaarbaar kluwen te beschouwen, waarin elk element in een bepaald verband staat tot elk ander element. Vanuit deze optiek is elke metafoer mogelijk, kan alles naar alles verwijzen, is alles van nature met elkaar vervlochten. Zowel de schepper als de beschouwer van poëzie moet er alleen over waken dat hij het kluwen in zijn handen houdt. Geen enkel natuurlijk, rationeel onderzoek kan de essentie ervan openbaren. Het menselijk netvlies is niet in staat om zijn structuur te ontwaren of te ontwarren. Alleen de verbeelding kan de verbanden raden en op die manier misschien tot een beter inzicht komen van haar eigen structuur, omdat zij op dezelfde manier geordend is. Dit nieuwe begrip is aleatorisch en emotioneel. De rationele verklaring is ofwel onmogelijk, ofwel een vernietiging (want een ontbinding of ontarring) van het kluwen.

Het kluwen staat uiteraard symbool voor het raadsel van de dood.

Het hermetisme, het kluwen en het raadsel vormen de essentie en de basis van onze werkelijkheidsbenadering, de bouwstenen van de poëzie en de bestaansreden van de verbeelding. Kunst die raadsels oplost, is de vlugge, vulgaire kunst uit kranten, als een speelgoed om de zo al te korte tijd mee te korten. Echte kunst lost geen enkel raadsel op, biedt geen enkel antwoord, is eerder een oneindig wachten, zij is het raadsel zelf, dat de verbeelding in staat stelt om de draden of aderen te tekenen van het kluwen, zonder ooit de mathematische structuur te achterhalen. Er is alleen het verlangen naar de oplossing van het raadsel, naar de vervulling van het wachten, naar een andere orde, een eindelijke mathematische structuur: een tragische ervaring, bron van melancholie, kern van schoonheid.

St.-Petersburg, mei 1991

II. Theater op de nulgraad

Driekwart eeuw geleden formuleerde de Russische schilder-kunstfilosoof Kazimir Malevitsj de beginselen van zijn wereldbeeld. De radicaalste verwezenlijking hiervan was het Zwarte Vierkant op een witte achtergrond, exponent van het suprematisme, een levenshouding (eerder dan een kunststroming) die streefde naar de maximale uitdrukking van emotionaliteit met minimale, abstracte middelen. Malevitsj zocht bovendien naar een vorm, die zo ver mogelijk verwijderd was van de concrete realiteit en schiep hiermee het zuiverst denkbare beeld van abstractisme. Het theaterwerk van Vladimir Klimentko, aanleiding voor dit essay, is duidelijk vergelijkbaar met Malevitsj' attitude, niet met zijn vorm, omdat de menselijke figuur, en niet het geometrische vlak, in Klimentko's werk de centrale positie bekleedt. Vooraleer Klimentko's beginselen te beschrijven, wil ik wijzen op een aantal ideeën die op een parallelle, obsessionele manier aanwezig zijn in zowel Klimentko's als Malevitsj' werk.

Vooreerst manifesteren beiden een voortdurende moed om een nulpositie in te nemen: nul is voor Malevitsj geenszins een eindpunt, maar precies een begin, *het embryo van alle mogelijkheden*, het eerste cijfer. Dezelfde idee keert terug in Klimentko's zorg voor absolute beheersing en het 'economische' acteurspel, dat geen eigen evolutie kent, maar de aanleiding vormt voor het eventuele, eigenlijke gebeuren. Dat gebeuren situeert zich in Klimentko's esthetiek altijd *hierna of hierbuiten*. De eigenlijke handeling speelt zich volgens Klimentko niet af in de gemeenschappelijke ruimte van toeschouwers en acteurs. De theaterzaal wordt zo een soort anti-chambre, waar de handelingen worden voorbereid of verwerkt, maar niet letterlijk getoond. De handeling zelf voltrekt zich in belendende ruimtes, in een keuken, in het trappenhuis, in de tuin, waarvan het publiek slechts een glimp of een echo opvangt. Tot die echte plaats van handeling krijgt het geen toegang. De anti-chambre wekt evenwel de indruk van een sober, aangenaam salon, waar het publiek als gast ontvangen wordt. Op die manier is Klimentko's theaterwerk gebaseerd op de idee van het voortdurend wachten op iets wat niet komt (sedert Beckett de laconieke definitie van moderne kunst), omdat het wachten op zich het eigenlijke gebeuren is, en al de rest niets dan illusie.

Vervolgens streeft Klimentko's theater, net zoals Malevitsj' schilderkunst, naar een zo zuiver mogelijke beleving van universele gevoelens, naar de suprematie van de bele-

ving, naar een diep menselijke *Empfindung*, die niet getoond wordt door de (naturalistische) kopie van de dagelijkse realiteit, maar door een abstrahering: de kopie van een zuiver mentale realiteit (bij Malevitsj resulteerde dit in abstracte vormen, bij Klimentko in schimmige, onthechte menselijke gedaanten).

Ten slotte beantwoordt Klimentko's attitude aan Malevitsj' filosofie over de mogelijke kijkrichtingen van de moderne mens. Malevitsj schreef dat hij naast de twee algemeen gangbare en aanvaarde richtingen (enerzijds de *pragmatische*, anderzijds de *religieuze*) een derde waarnam: de *artistieke*, agnostisch of religieus-atheïstisch en principieel anti-utilitaristisch.

Klimentko's beginselen

Klimentko's werk vertrekt vanuit een aantal fascinerende ideeën, die op elk moment van elke voorstelling merkbaar en werkzaam zijn en voor mij een soort grammatica vormen van een uiterst broze poëzie.

Eén. De acteur (en door hem de toeschouwer) moet zich losmaken van de omstandigheden van het leven, die in de realiteit banaal maar dwingend zijn, maar in het theater volkomen onbelangrijk worden. Daartoe eist Klimentko van zijn acteurs een maximale discipline, die enkele uren vóór de voorstelling begint in de anti-chambre (de publieksruimte) en de belendende ruimtes. Op die manier lijkt het alsof elke voorstelling een vijftal uren duurt, maar er pas na een drietal uren publiek wordt toegelaten.

Twee. Theater is niet gericht op het overbrengen van een boodschap, maar op het deelachtig maken aan de energiestroom, die al aanwezig is vóór de voorstelling aanvangt.

Drie. Theater is een spel op de nulgraad, en dus een niet-spel, of een spelen met een niet-spel, een jongleren met spelmogelijkheden, 'pogingen', metamorfosen, vormen. Het bevindt zich op (of is) de *bodem* - dat magische woord, dat ik tot nu toe enkel in bepaalde Slavische fenomenen gerealiseerd zag.

Vier. De acteur is niet noodzakelijk een 'dramatis persona' of zoals men in het Russisch zegt 'handelende persoon', maar een geniale, wonderlijke zender, die in staat moet zijn om allerlei stralen op te vangen, die van overall (uit de concrete realiteit, uit opgelegde situaties of manipulaties, en uit het publiek) op hem alkomen.

Vijf. Het theater is een materieel begrensde ruimte, waarvan de deuren en ramen wijd geopend moeten worden en de wanden wit geverfd om al wat zich aandient te kunnen toelaten of zoals Klimentko zegt: *binnenlaten*. Dit gebeurt zowel letterlijk (de anti-chambre bevat talloze in- en uitgangen naar de ge-

heimzinnige buitenwereld) als figuurlijk (spontane impulsen van de acteurs moeten, zoals de soli in jazz, altijd een kans krijgen).

Dit theater, deze poëzie doet een beroep op prikkels, die het menselijke organisme samendringen tot één eenvoudig maar uiterst geconcentreerd gedrag: onverzadigbaar kijken en luisteren - de twee zintuigen die in de eerste plaats door het theater worden geactiveerd. En daarbij: weten dat het theater onherroepelijk efemer is - d.w.z. dat het theater vóór alles een ontmoeting, een poging tot communicatie is tussen een aantal individuen. Het zal dus wel logisch zijn dat bepaalde ontmoetingen, zoals overigens in het leven, principieel fout lopen. Het heeft veel gemeen met liefde. Als het veel gemeen heeft met liefde, kan de factor intelligentie geen enkele rol spelen. Geen enkele liefde is rationeel verklaarbaar of wordt bepaald door intelligentie, maar door energie, en voor energie is men vatbaar of niet vatbaar, daar zijn geen normen voor. Normen zijn precies de ordening, de synthese van intelligentie, terwijl emotie ontsporing van intelligentie betekent.

De speelstijl

Klimentko's acteurs bedienen zich niet van improvisatie, ofschoon de urenlange voorbereiding (vóór de voorstelling) en het gebrek aan vastgelegde patronen (tijdens de voorstelling) een indruk wekken van spontaan en vrij spel, dat nooit kan worden herhaald. Klimentko zelf reageert steeds verontwaardigd en verbaasd op de vraag waarom drie opvoeringen van eenzelfde spektakel volkomen verschillend verlopen, alsof hij ervan uitgaat dat de vluchtige vorm van het theater geen enkele herhaling duldt en zoals in het dagelijks leven slechts op het moment zelf kan bestaan en ontstaan. Improvisatie zou veronderstellen dat er tenslotte een handeling plaatsgrijpt. De voorstelling die daaruit groeit zou dan de fixatie van bepaalde patronen zijn, al of niet voorzien van hiaten, die door de improviserende speler kunnen worden ingevuld. In Klimentko's theater grijpt echter geen handeling plaats. De spelers spreken af wie na de urenlange voorbereiding als eerste de anti-chambre binnengaat en voeren vervolgens een subtiel, meestal heel sereen *ballet* op, dat aanvankelijk niets verradt van de energie in hun lichamen, maar slechts geleidelijk voelbaar wordt, d.w.z. wanneer ook de toeschouwer erin geslaagd is zich los te maken van de buitenwereld. Wie dit niet kan, haakt af na een kwartier. Wie er wel in slaagt, wordt ooggetuige van een ontstellende communicatie tussen mensen, die een onbreekbare, hechte gemeenschap vormen

De Revisor, Het Atelier van Klimenko



en elkaar met doordringende blikken benaderen, alsof ze elkaar al sinds hun geboorte kennen. Zo ontstaat na verloop van tijd een fascinerend web van verhoudingen tussen spelers, niet tussen personages. De personages worden slechts geciteerd, voorgelezen, *gespeeld*, maar hebben hun logische positie in het drama verloren. Opvallend in deze speelstijl is het absolute gebrek aan agressie, zelfs op momenten van koortsachtige spanning tussen de personages. Gedurende het hele gebeuren ontwikkelt zich een enorme intimiteit tussen de spelers, die Klimenko zelf vergelijkt met een liefdesspel. In deze intimiteit groeien en breken voortdurend patronen, kleurschakeringen of spanningsvelden, die zelfs plastisch zouden kunnen worden uitgepeniseerd. Het belangrijkste communicatiemiddel van deze intimiteit is stilte of stille taal, die de spelers bloemlezen uit (in dit geval) Pinter en Gogol. De literatuur, waarmee ze omgaan alsof ze ze voortdurend ontdekken, fungeert bijna als bijbel – het boek waarin alles geschreven staat, dat door iedereen gekend is en waarna niets meer kan worden gezegd. Klimenko heeft ook hier elke retoriek, declamatie of expressie afgezworen: de spelers prevelen nog slechts, alsof ze bidden of vloeken.

Het geheim

Is het geheim van Klimenko's poëzie dan een religieuze ervaring? Klimenko zelf spreekt

van een "kosmische" ervaring. Ik geloof dat zijn combinatie van "nihilistisch" en "visionair" (alweer een paradox) noodzakelijk is om zo'n poëzie te maken. Noodzakelijk om ze te *smaken* is de attitude, de openheid om bepaalde prikkels, stralen te ontvangen, die de toeschouwer eerst losrukken uit de dagelijkse banaliteit en vervolgens confronteren met de realiteit in haar oervorm, in statu nascendi, daar waar de ervaring ontstaat, d.w.z. vóór ze vorm vat. Het ultieme stadium vóór de ontbranding of de ontlading.

De taal van deze poëzie is een bijkomstigheid, een latere zorg, in het beste geval een meerwaarde, geen uitgangspunt, evenmin een vaste kern, waarvan alles afhangt. Die taal kan alles zijn: gaande van kinderlijk gebrabbel (wat deden de dadaïsten? taal ontdekken, zich verwonderen over taal) tot allerlei begrijpelijke of onbegrijpelijke grammatica's (b.v. taal uitspreken voor de laatste keer, vóór ze definitief vervluchtigt). In elk geval zijn dit elementaire zorgen van het theater: verwondering, en proberen te tonen en vast te houden wat zal vervluchtigen.

Een laatste aspect is de rust, die een dergelijke poëzie uitstraalt en die in schril contrast staat met de snelheid van de moderne realiteit. Klimenko's theater eist niet alleen van de speler, maar ook van de toeschouwer, geduld en een serene ontvankelijkheid. Zelf beweert hij dat er net zo goed iets als niets kan

gebeuren tijdens de voorstelling ("Het is een schaakspel", zegt hij); het kan dus ook mislukken, en soms mislukt het effectief. In die zin is dit een theater van een ontwapenende zuiverheid, omdat het op geen enkel punt geprogrammeerd is, maar openstaat voor elke penetratie of intrusie van buitenaf. Die rust is het gevolg van de attitude van de acteurs, die zich niet manifesteren uit exhibitionisme (of slechts heel miniem: namelijk als gevolg van hun attitude, niet als oorzaak), maar vanuit een noodzaak om op een bepaalde manier te leven, om te gaan met het objectieve gegeven 'leven' en alleen zo hun leven te verantwoorden, zinvol te maken. In die zin is de kunstenaar *visionair*, omdat hij een beleving van de realiteit toont, die in de oppervlakkige benadering van de realiteit onmerkbaar is, maar tegelijk de realiteit draaglijk maakt. De kunstenaar overleeft slechts dank zij zijn kunst. De toeschouwer overleeft door zijn opname in de energiestroom.

Gent-Leuven, mei 1992

Johan de Boose