

ven en alle werelden die niet uit haar voortkomen, tot onderdaan van haar creativiteit te maken. 'Slechts door fictie kan de mens zijn wezen binnen de grenzen van de wereld tot een vrij leven met zijn medemensen vormen,' schreef de auteur in een essay bij zijn stuk.

Op het doek worden de geprojecteerde beelden van het duizend jaar oude schilderij met filmbeelden bedekt, waarin in felle kleuren de met huid bedekte stukken menselijk vlees zoals natuurschoon in groot detail opgenomen zijn. Na verloop van tijd komen de acteurs van achter de ruggen van de toeschouwers. In het donker wordt een zaklamp als een camera, die het zichtbare kader vastlegt. Een na een komen de gezichten voorbij. Ultradun cellofaan is op hun huid gekleefd en doet aan het brokkelende vernis op een schilderij denken. Zes acteurs verschijnen tussen doek en geprojecteerde beelden. Het wordt licht, de geluiden verdwijnen:

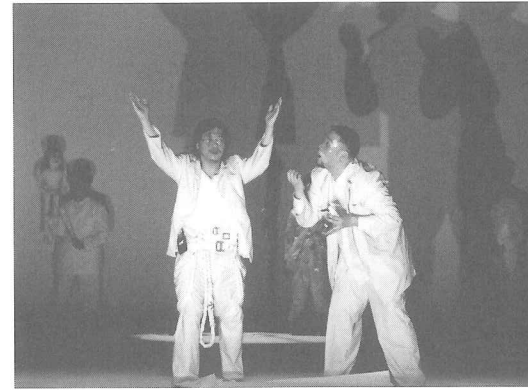
A.: Bent u Gu Hongzhong?

Gu: Ik zeg zijn lijnen.

De scène ligt vol met gummi-schuimmaten, waarop niemand recht op kan blijven. Een verhoor vindt plaats. 'U lijkt wel machines, of u gedraagt zich toch zo,' zegt de ondervraagde schilder, die als antwoord krijgt, dat hij, als hij dan toch Gu Hongzhong niet wil zijn, vrij is. 'Want de persoon die gearresteerd werd, moet vooreerst Gu Hongzhong zijn.' Niemand wordt vrijgelaten, tenzij hij van rol zou veranderen. Maar ook dat zou hoogstens tijdwinst zijn,

want de macht is al lang in ieders lot doorgedrongen. Zonder haast ontspint de handeling zich en alle niveaus met de verschillende standpunten van het verhaal worden een na een afgehandeld. Op de scène worden de menselijke figuren tijdelijk door poppen vervangen. De spelers achter de poppen blijven zichtbaar, maar pas als de angst ondraaglijk wordt, breekt de mens weer van achter de door hem bestuurde pop naar voren. Maar dan wordt de mens precies omwille van die angst opnieuw tot een machine, die in de laatste vertwijfelde hoop zo gemakkelijk als geen ander de vreemde doelstellingen van de anonieme macht gehoorzaamt.

Als Europees gevormde burger kan men zich bij dat alles de sfeer van b.v. Kafkas *Prozeß* en van Becketts clowns herinneren, waarin die specifieke dubbele eenheid van de moderniteit de eeuwige essentie van het beeld van totalitaire regimes geworden is. Ondanks de vreemdheid van taal en gestiek kan deze Chinese theaterkunst ons menselijk zo nabij komen, dat de exotiek van het oriëntaals-vreemde het denken allerminst in slaap wiegt – wat bij zulke ontmoetingen helaas al te vaak gebeurt. De acteurs beheersen op wonderlijke wijze het spel tussen psychische identificatie en gestileerde distantie tot de steeds wisselende rollen en het lukt hen zich doorheen het hele stuk mee in te graven tot aan de wortels van de fictie van de maatschappelijke macht, die de fictie van de menselijke vrijheid moet afbinden.



Ping Feng - Wang Jianwei / Herman Sorgeloos

Het stuk van Wang Jianwei, dat in China niet officieel opgevoerd mocht worden, mist zijn kans niet de Europeaan in schaamte en verbazing naar zoveel doordacht fijnzinnig werk uit het zogezegde achtergebleven gebied van het moderne theater te doen kijken. En zelfs als er na lectuur van het stuk nog bedenkingen zouden rijzen, of de vraag of men niet nog eens door de eigen fantasie en de hoop op diepgravend theaterwerk bedrogen is, dan nog heeft het stuk *Ping Feng* het verdiend niet door onwetendheid onder het opgeklopte schuim van de algemene flauwte in het theater bedolven te worden.

Vertaling: Dries Moreels

Theater maken, theater leren

Klaas Tindemans hield de *State of the Union* voor Het Theaterfestival 2000.

Zich beroepend op Schiller en Brecht, pleit hij voor een grenzeloze artistieke vrijheid en voor een zo groot mogelijke diversiteit in het kunstvakonderwijs.

Stefan Hertmans vraagt zich in zijn boek *Waarover men niet spreken kan. Elementen voor een agogiek van de kunst* af hoe spreken over kunst mogelijk is, met name in een omgeving van georganiseerde kennisoverdracht, in de agogiek dus. Hertmans formuleert zijn probleem als volgt: 'Ten eerste weet ik niet zeker wat kunst is. Ten tweede weet ik niet zeker wie de ander is tot wie ik mij richt of tot wie het kunstwerk zich richt. Ten derde weet ik niet wat het kunstwerk wil zeggen. Ten vierde heb ik slechts vage noties van de context die in het kunstwerk geïmpliceerd ligt. Het enige wat ik iets scherper kan omschrijven, is het mechanisme van de communicatie zelf, dit bezig-zijn met (metaforische) betekenisoverdracht.'

Hertmans komt tot deze formulering nadat hij, voorlopig, een historische premisse van de agogiek van de kunst had aanvaard. Die vooronderstelling komt erop neer dat we de mens kunnen opvoeden door hem met kunstwerken te confronteren en dat de agogiek dus verplicht is aan het kunstwerk een bepaalde positieve betekenis toe te kennen. Aanvaarding van deze premisse lijkt een noodzakelijke voorwaarde om over kunst te spreken, te leren, kortom erover te communiceren. In zijn boek gaat Hertmans echter niet speculeren over een eventueel minimum aan positieve betekenis dat kunstwerken zouden bezitten. Integendeel, hij geeft juist aan dat communicatie zelf, dat kennisoverdracht zelf – al dan niet georgani-

seerd, al dan niet over politiek, politieke filosofie, kunst of kunstfilosofie – steeds in een theoretisch moeras rond dwaalt en dat de agogische premisse bijgevolg niet in deze vorm volgehouden kan worden.

Speeldrift

Hoe kan je iets leren, iets aanleren, wanneer de betekenis van dat kennisobject voortdurend wegglijdt of wegzinkt? Ik wil, in het kort, spreken over de mogelijke consequenties die deze schijnbare impasse voor een onderwijsbeleid omtrent kunst, en omtrent podiumkunsten in het bijzonder, kan hebben. Dat lijkt op een wat simpele vermenging van beleidspragmatisme en kunstfilosofisch getheoretiseer,