

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