

# De grote infernale oerkont

## De hypergevoeligheid van de Enthousiasten

*Van Dyck, Turbiesz en Dehollander vinden nogal wat inspiratie bij auteurs als Witold Gombrowicz en Daniil Charms. Tuur Devens over de recentste produkties van het trio.*

Het trio Dirk Van Dyck, Ryszard Turbiesz en Johan Dehollander noemt zich De Vereniging van Enthousiasten voor het Reële en het Universele. Deze naam is geïnspireerd op de Russische groep Oberioe (1928-1930). Is het trio oberioeaans? Zijn ze in hun produkties hypergevoelig voor het reële?

Ook de geschriften van de Poolse schrijver Witold Gombrowicz zijn een inspiratiebron voor De Vereniging. Hun eerste produktie *Marche funèbre pour chat* was een bewerking van Gombrowicz' roman *Kosmos*, en ook in de produkties van dit seizoen zijn passages uit zijn romans en dagboeken gebruikt. In hoeverre is het trio ook gombrowicziaans? Gedragen zij zich op de scène als 'kontjes' om de vormelijke façade van de beschaving te ontmaskeren? En zijn ze misschien oberioeaans én gombrowicziaans tegelijk? Zijn ze hypergevoelige kontjes?

### Oe

De openingsscène van *Karamazov goes crazy*: in tegenlicht komen de drie acteurs na elkaar op. Ze verschijnen door een zwart gordijn, op krachtige klanken van Prokofiev-muziek. Elk richt zich via een sta-microfoon tot het publiek, en spreekt zijn twijfel uit: 'Ik heb schrik voor middelmatigheid', 'We zijn niet zelfstandig. We zijn zoals men ons ziet'. In deze proloog trekken de drie het publiek naar de fictieve werkelijkheid van het spel en leggen tegelijk de fictionaliteit ervan bloot. Het tweede citaat kon van Gombrowicz zijn, en het eerste van Daniil Charms.

De Russische schrijver Daniil Charms (1905-1942) richtte in 1928 OBERIOE op. Dat is een letterwoord voor Vereniging voor Reële Kunst. De laatste klank 'oe' betekent niets en was er alleen aan toegevoegd om de

draak te steken met de vele 'ismen' in die tijd. Naast de politieke revolutie moest er volgens de vereniging ook een artistieke revolutie zijn. Kunstvernieuwing houdt geen vernieuwing van woord en taal in, maar kan slechts nagestreefd worden door het uitwissen van de grenzen tussen de literaire genres en door het vermengen van verschillende kunstvormen. Inhoudelijk telt de gevoeligheid voor het alledaagse. Charms vertelt in een soort manifest dat hij op straat wandelt. Hij ziet een gevecht tussen een kever en een vlieg. In paniek rent hij weg. Die hypergevoeligheid en de drang om het reële zelf te creëren leidt tot schitterende, plezierige verhalen vol absurditeiten. Maar dat gevoel creëert ook een angst, een angst om te bestaan, een angst om af te gaan, als mens, als spelend kind.

Een analoog gevoel vinden we ook bij Gombrowicz. Volgens hem legt de beschaving ons een vormelijk en formeel masker op. De culturele vorm zijn de normen en waarden, de stijl, de conventies, de gedragscodes in een samenleving. Het symbool voor die alles verhullende en bedekkende vorm, noemt hij 'smoel' of 'kont', 'de grote infernale oerkont'. Dat tonen, lijkt zijn opdracht te zijn: 'Aangenomen dat ik geboren ben (wat niet zeker is), dan ben ik geboren om uw spel te ontmaskeren. Mijn boeken willen u niet zeggen: wees wie je bent, maar: je doet alsof je bent wie je bent.' In die paar theatrale openingszinnen zitten dus heel compact die existentiële angst en ook de angst om ontmaskering. Laten we eens verder kijken hoe die twee gegevens in de rest van de voorstellingen steeds opnieuw terugkomen.

Eerst het probleem van de vormelijke

façade, de ontmaskering daarvan, én de ambigue houding daartegenover, want 'het ontmaskeren houdt niet in dat de mens zich van zijn masker moet ontdoen – want zonder dat heeft hij geen gezicht –, je kunt alleen verlangen dat hij zich van zijn kunstmatigheid bewust wordt en er openlijk voor uitkomt.' (Gombrowicz in zijn *Dagboek*).

In de volgende scène in *Karamazov* treedt Van Dyck als leraar aan, die zijn twee pupillen de schoonheid van het gedicht *Twee kinderen* van Jan Engelman wil aanleren. In zijn declamatie ontleent hij het gedicht zijn poëtische kracht, en zijn leerlingen laten duidelijk hun ongenoegen blijken, door met iets anders bezig te zijn. De leraar wordt kwaad, brult, tiert, en de leerlingen doen mee, herhalen zijn retorische vragen 'waarom brengt de poëzie van Jan Engelman ons in vervoering' met het gedichteerde retorische antwoord: 'En ik herhaal het: omdat Jan Engelman zo'n groot dichter was.'

Deze scène is een herwerking van een fragment uit *Ferdynand* (1937) van Gombrowicz. In deze anti-vaderlijke, anti-volwassen roman wordt de dertigjarige Jozio tot puber, tot 'kontje' gedegradeerd. Hij wordt 'met kind bekleed' door de leraar Pimko, de personificatie van de 'vorm'. Gombrowicz neemt op een hilarisch geraffineerde manier het onderwijs en de cultuuroverdracht op de korrel, en legt tevens de inherente ambiguiteit bloot. Hij toont sympathie voor de 'kontjes', voelt zichzelf ook zo, maar verwijt de hogere klasse de minachting. Wanneer is iets een kunstwerk? In hoeverre oordeel je niet zelf, maar laat je de traditie en de anderen voor je oordelen? Wanneer raak je verrukt? Wanneer is een kunstwerk groots? Eigenlijk is het antwoord simpel: de hogere klasse bepaalt de dominante en legitieme cultuur. Omdat een schrijver als goed wordt bestempeld, moet je als leerling in extatische verrukking geraken, en die opvattingen niet alleen delen, maar ook verdedigen. Je kunt je afzetten tegen die burgerlijke waardering, maar wat als je als individu een gedicht van die auteur ook nog goed vindt?

### Drinkkunde

Een analoge dubbelzinnigheid van cultuuroverdracht zit ook in *Een kleine remedie tegen de hoest*. De gesprekspartners peilen weliswaar naar de diepere waarden van door de conventies hoog geprezen schrijvers, maar taxeren ze hier op hun drinkkunde. Schiller haalt het nog wel, maar Goethe wordt zelfs een scheldwoord. Wat is er vreselijker dan iemand die zelf geen alcohol tot zich neemt, en slechts in sublimatie zijn

personages laat drinken? (Hier wordt wel een loopje genomen met de werkelijkheid. Goethe was wél een stevig drinker. Hij dronk minstens twee flessen wijn per dag, en dat was lang niet alles. Goethe's drankrekeningen zorgden anderhalve eeuw voor vermakelijke publikaties ).

Het dilemma van de vormelijke ontmaskering vinden we ook terug in *Karamazov*, o.a. in de scène van het heimelijk gesprek tussen de humanist Pico della Mirandola en paus Alexander VI over echte en onechte kinderen, over aardig gevonden worden en het geloof (op basis van Voltaire). Het fragment van de vadermoord uit *De Gebroeders Karamazov* wordt als een slapstick gebracht en een paar keer herhaald, als een filmsequens die steeds opnieuw moet worden opgenomen en waarbij Van Dyck met gipsen been steeds uit de rolstoel moet tuimelen. In de laatste lange scène van de confrontatie vader-zoon verschijnt een therapeut/repertoireur in een witte jas met Opel-embleem. Als een potsierlijke, uitgebluste (kemp)haan blijft de mens achter. De conventies en codes zijn ontkleed, de 'vorm' van Gombrowicz wordt hier in zijn naaktheid getoond. Maar ook het gevaar van deze onthulling loert.

In *Kleine remedie* is de vormelijke façade visueel gemaakt: een dik rood koord, zoals we dat in de pompeuze slaapkamers van kasteelvorsten aantreffen om de bezoeker te beletten het hemelbed eens uit te testen, scheidt het speelvlak van het publiek. In een scène wordt de tafel mooi afgeruimd en daarna weer gedekt. Het servies wordt keurig symmetrisch gerangschikt en geëtaled. Er wordt niet meer geschrant en gezopen, zoals in vorige producties, nee, nu wordt er gepraat over eten en drinken, of over de afwezigheid daarvan. Drie obers dagen voortdurend de bezoeker uit. De vreemdeling probeert de façade te doorbreken, doet pogingen tot integratie, tot erkenning, soms heel fragiel, soms bluffend, maar haalt het niet tegen de drie 'autochtonen'.

Motto van *Kleine remedie* is een citaat van Gombrowicz, 'Vertellen of niet vertellen', waarin hij zijn ambigue houding verwoordt over een fait-divers, dat echter alleen maar klein lijkt. Zou hij een graffiti aanbrengen, ja of nee? Hij doet het. Mag hij die daad voortvertellen, of niet? Dat doet hij wel. Maar of dat het gewenste bevrijdende effect sorteert, is iets anders en blijft onbeantwoord. Die ambigue fragiliteit, die *Karamazov* zo coherent sterk maakt, komt in *Kleine remedie* niet uit de verf. Het lukt Philippe Ceulemans niet Gombrowicz te citeren. Van Dyck en Turbiasz spelen hem onder tafel.



*Karamazov, De Enthousiasten / C. M. Ryckeboer*

In beide producties doorprikt het trio het conformisme van de mens, en het confronteert het publiek tevens met het levensgemak dat die culturele ge-vorm-de aangepastheid biedt. Dat is Gombrowicz. Ook typisch gombrowiczaans is zijn manier om tegen deze be-vorm-ing, of beter de misvorming van de mens, in te gaan, n.l. zijn groteske uitvergrottingen van anekdotes des levens. Hiermee komen we ook bij het punt van de hypergevoeligheid voor het reële, dat ook eigen is aan Charms.

### Hypergevoeligheid

In *Karamazov* reageren de leerlingen zeer gevoelig op hun leraar, door te stampen en de leuzen van hem te scanderen, tot het absurde toe. In *Kleine remedie* legt ober Van Dyck het verschil in gevaar uit tussen een linkskrommende en een rechtskrommende banaan. Turbiasz hangt een heel exposé op over de band tussen een ananas en de voortplanting van een konijn. Je krijgt een blow-up van anekdotes en absolute stellingen, zoals Charms in zijn werk ook doet. (Een verhaaltje van hem begint met: 'Iedereen weet tegenwoordig hoe gevaarlijk het is om stenen door te slikken', en kabbelt dan lustig daarover door.)

De muziek speelt in beide producties een belangrijke rol: het is een structureel rustpunt, maar ook een punt van redding. Als de spelers het niet meer weten, doen ze gek, en als de muziek de gewenste rust toch niet biedt, doen ze nog gekker. In *Karamazov* speelt Turbiasz een deel van een suite van J.S. Bach. Daarna komt hij naar voren en zegt heel laconiek: 'Ik ben 39 jaar, en ik heb nog nooit een kut gezien'. In *Kleine remedie* verliest vreemdeling Philippe Ceulemans door de muziek zijn zelfbeheersing, en slaat

de ukelele aan stukken. De scènes uit de twee producties roepen inderdaad het beeld op van een toeschouwer die in paniek wegrent bij het gevecht tussen twee kleine insecten.

### Kontjes

Beide producties zijn ook gombrowiczaans en oberioeaans tegelijk, door hun kaleidoscopische opbouw, en hun groteske blow-ups, zowel qua inhoud van de scènes, als qua spel. Momenten worden in hun gefragmenteerdheid uitvergroot, omhelsd als het ware als een knuffeldier, doodgeknuffeld, en daarna wordt het resterende kontlapje gekoesterd. De bespiegelende en reflecterende functies van het theater krijgen een extra-dimensie door de zelfrelativerende manier van spelen: de acteurs passen de aangebrachte inhoud en de personages op zichzelf toe, realiteit en dramatische realiteit kruisen elkaar constant, de verhaallijnen lopen in elkaar over en heffen elkaar op. Het is doen alsof je bent wie je bent, in het kwadraat. Vooral in *Karamazov* weten de leden van het trio te doseren en te timen, en elk van hen provoceert op zijn manier de existentiële onrust en het theater an sich. Als 'kontjes' ontmaskeren ze ook de façade van de theatrale realiteit, en geven tegelijkertijd hypergevoelig uiting aan de existentiële gevolgen, die het afrukken van de 'smoel' kan veroorzaken.

Zoals ik graag Gombrowicz herlees en nu veel plezier beleef aan de absurde verhalen van de schrijver Daniil Charms (een ontdekking dankzij het trio), zo kijk ik reikhalzend uit naar hun volgende productie.

Tuur Devens