

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