

Denken aan weerskanten van het doek

Peter Schmidt over *Ping Feng* van de Chinees Wang Jianwei, een uitzonderlijke voorstelling die in China niet mocht opgevoerd worden en die op het KunstenFESTIVALdesArts te zien was.

Als het seizoen van de theaterfestivals voorbij is en de meeste van de bijgewoonde voorstellingen al vergeten zijn, blijft misschien nog de plicht tegenover de vergankelijkheid van het theater over en kunnen er vanuit die gewonnen afstand nog enkele gedachten geformuleerd worden over een uitstekende voorstelling. Een uitzonderlijke en onvergetelijke theatergebeurtenis was zonder twijfel het stuk *Ping Feng* van de Chinees Wang Jianwei, dat op het KunstenFESTIVALdesArts in Brussel voor het eerst aan een Europees publiek werd voorgesteld.

In de tiende eeuw kreeg de schilder Gu Hongzhong van keizer Li Houzhu de opdracht de levenswandel van minister Han Xizai te bespioneren door een privaat banket van laatstgenoemde te schilderen. Het resultaat van deze spionage was niet alleen het ontslag van de minister, maar ook één van de meesterwerken uit de Chinese kunstgeschiedenis. Drie getekende scheidingswanden verdelen het meterslange schilderij in vijf temporeel op elkaar volgende scènes, waarin de avondlijke lusten van de minister en zijn gasten zo decent en in hun omhulling zo subtiel mogelijk voorgesteld worden.

Er werd echter gefluisterd dat de minister de geneugten van het leven op ongepaste wijze celebreerde om zich zo te bevrijden van zijn officiële opdracht, nl. het offensief van de keizerlijke troepen tegen het opstandige noorden leiden. In de overlevering heet het dat de doortrapte minister, een liefhebber van de levenskunst en van de schone kunsten, een overeenkomst had met de tot spionage gedwongen schilder. De portretschilder, voor wie de perfectie van zijn werk sowieso boven alle morele bezwaren stond, ging akkoord, want hij kon niet weerstaan aan die unieke kans de bekoorlijkste gezichten van het hof als modellen ter beschikking te hebben. De minister stelde de schilder als voorwaarde dat hij het voorbeeld voor het schilderij zelf zou insceneren. De strategische inscenering en de hoogste afbeeldingskunst zouden samen de realiteit overwinnen en het schilderij zou de minister enerzijds tonen als goede vertrouweling van de keizer en anderzijds als volkomen onbekwaam voor de verantwoordelijkheid over het leger. Dit was voor de minister de enige hoop en mogelijkheid zich uit het politieke spel terug te trekken zonder in dodelijke ongenade te vallen. Vooral er dus van schilderen sprake was, enscen-

eerde de minister voor de schilder een tableau vivant, dat deze dan met zijn meesterlijke techniek op het doek moest afbeelden. Maar angst en carriërisme, dat duivelspaar van elke heerschappij van willekeur, dreef één van de figuranten van het tableau vivant tot verraad. De angst voor het niet verontschuldigbare was alomtegenwoordig. En aan een radertje uit het totale apparaat kon niets verontschuldigd worden, zelfs niet de kleinste kleinigheid. Iedereen had angst, niemand mocht een fout maken. De inscenering van het schilderij werd dus door een van de afgebeelde gasten van het banket aan hoge ambtenaren van de staatsveiligheid verraden – wat de minister natuurlijk voorzien had en dankzij uitgekende tegenzetten in zijn eigen voordeel had doen omslaan. Maar de jaloerse, niet minder getalenteerde tweede schilder van het hof, Zhou Wenju, had ook van het arrangement gehoord en had het niet minder doortrapte gebruikt in een intrige die ten slotte tot de mysterieuze dood van de schilder en het tijdelijke verdwijnen van het schilderij leidde.

Een van de basistechnieken van de traditionele Chinese schilderkunst bestaat eruit, steeds meer verflagen zo over elkaar aan te brengen, dat een effect van grote diepte en van oplichtende gloed bereikt wordt. Deze techniek ligt ook aan de basis van het theaterstuk van Wang Jianwei, die eerst de tegenstrijdige berichten over de historische gebeurtenissen laag voor laag probeert weer te geven, om veel lagen in één bouwwerk te doen opgaan. Dit historisch-creatief aftasten van het schilderij is geenszins bedoeld om uit het schilderij opnieuw een tableau vivant te maken, maar veeleer om het gebeuren vanuit de constellatie van het oorspronkelijke tableau vivant in de spiegel van het heden opnieuw te laten ontstaan.

De acteurs nemen het beeld in zich op, om hun rollen uit het schilderij in een nieuw beeld te dragen. Zowel de personen die werkelijk op het schilderij afgebeeld zijn, als diegenen die buiten het kader de touwtjes in handen hadden (en er zich in verstrikten) worden op de scène meegenomen. Op deze manier slagen ze er stelselmatig in de verschillende lagen bloot te leggen, te vermenigvuldigen en met theatermiddelen opnieuw over elkaar te leggen. Een nieuw beeld wordt gecreëerd, een theatraal

schilderij, niet louter beeld van een stuk verleden, maar van het al te menselijke in zijn eeuwige maatschappelijke terugkeer.

De titel *Ping Feng* is het Chinese woord voor zowel het schilderdoek als voor de scheidingswanden die in het Chinese theater gebruikt worden om bepaalde scenische ruimtes aan te geven. Het doek werd voor Wang Jianwei in die dubbele betekenis de centrale metafoer van zijn inscenering, want enerzijds is het doek de basis waarop de menselijke verbeelding haar eigen wereld kan scheppen, en anderzijds duidt het op de afsluiting waarachter het gebeuren verborgen blijft. Precies datgene wat achter het doek verborgen is, stimuleert echter de fantasie, die dan op haar beurt op het doek vorm krijgt. Die angst voor het verborgene resulteert in dwang, die dan b.v. in wantrouwen, verraad, spionage en bewaking vorm krijgt. In het verborgene wachten de wil en de zwakte van de anderen, net zoals de eigen zwakte. In het verborgene wacht het afgrijselijke. Maar het is ook het verborgene dat de mensen de vrijheid garandeert, zichzelf voor te stellen, zichzelf te denken, te denken tout court. 'Dankzij fictie,' schrijft de auteur, 'kan de mens zich de wereld als leefruimte vormgeven. Fictie is het bewijs dat de mens zijn wereld door beelden leefbaar maakt.' Het afgrijselijke van het verborgene is het materiaal van de kunst, waarin zij woelt, schijnbaar zo vrij als de wil van de kunstenaar. Maar het privilege van deze scheppende blik op het afgrijselijke van het verborgene maakt de kunst ook nuttig inzetbaar, want elke macht is op de kunst aangewezen om het verborgene volgens de eigen wensen aan de onderdrukten te tonen.

In het midden van de scène is een doek neergelaten, waardoor de toeschouwer de blik op de achterste helft van de scène ontzegd wordt. De opvoering vindt aan beide zijden van het doek plaats, maar er is altijd wel een acteur die het kleine oog van een camera in de hand krijgt, waarna de beelden *live* op de voorzijde van het doek geprojecteerd worden. Maar wie weet of de beelden inderdaad van de verborgen zijde komen of niet toch weer gewoon licht zijn uit een op hol geslagen propagandamachine?

Maar ook als de kunst door haar schijnbare vrijheid bruikbaar wordt, verweert ware kunst zich door in haar *l'art pour l'art* het spel van de wereld nog een kronkel verder door te drij-

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,