

# Theater: her-theatraliseren of de-theatraliseren?

Erwin Jans

Van Plato's grot over het middeleeuwse *theatrum mundi* tot de hedendaagse analyse van media-ensceneringen, hebben het theater en het drama een vocabulaire geleverd om de mens en zijn verhouding tot zichzelf en de wereld te beschrijven. Woorden als rol, intrige, drama, representatie, beeldvorming, zelfenscenering zijn diep doorgedrongen in het dagelijkse taalgebruik. Daarnaast fungeert het concept van het theater voor heel wat moderne studies in filosofie en psychologie, in antropologie, ethnologie en sociologie, in de politieke en historische wetenschappen, in de communicatie- en mediawetenschap en de culturele semiotiek als een kennismodel. De uitzaaiing van de theatermetafoor in de moderne cultuuranalyses doet haast vergeten dat de notie 'theatraliteit' ook in de ontwikkeling van het moderne theater en van de theaterstudies een cruciaal begrip is.<sup>1</sup>

De huidige verwarring rond het begrip 'theatraliteit' heeft veel, zoniet alles, te maken met zijn aanwezigheid in die verschillende disciplines. De theatermetafoor wordt door de socioloog Erving Goffman, de antropoloog Viktor Turner, de filosoof Jean-François Lyotard, de kunstcriticus Michael Fried, de cultuurtheoreticus Jean Baudrillard en de theaterwetenschapper Hans-Thies Lehmann niet op dezelfde manier geduid. Het zijn discoursen die elkaar opvallend zelden doorkruisen en dus weinig of niet kunnen profiteren van nieuwe ontwikkelingen en inzichten in de gebieden buiten het eigen studiedomein.

In de sociale wetenschappen wordt het theatermodel vooral door de – soms verouderde – woordenschat van het klassieke dramatische theater bepaald. Zo heeft Goffman het in zijn studie over sociale interactie *The presentation of self in everyday life* (1959, in het Nederlands vertaald als *De dramaturgie van het dagelijkse leven*) over onder andere de rol, de expressiebeheersing, de dramatische interactie, het gebied achter de coulissen en de encenering van het 'zelf'. Recenter antropologisch werk, zoals dat van Viktor Turner (*From ritual to theatre. The human seriousness of play*, 1982) ontwikkelt zich rond begrippen als performance en ritueel, die makkelijk getraceerd kunnen worden naar moderne enceneringspraktijken. Het hedendaagse gebruik van het begrip theatraliteit is daarenboven onder druk komen te staan door de cultuur van simulaties en simulacra, de media en de virtuele technologie. Drama/tekst, encenering/performance en virtualiteit/medialiteit zijn *en gros* de drie elkaar doorkruisende paradigma's die de discussie rond theatraliteit vormgeven.

## Crisis van het drama

De spanning tussen drama en theater, tussen tekst en encenering, loopt als een diepe tweespalt door meer dan tweeduizend jaar westerse theatergeschiedenis. Patrice Pavis heeft gelijk wanneer hij dat onna-

tuurlijke bondgenootschap in metafysische termen duidt: 'Er doet zich een theologische gelijkshakeling voor tussen tekst, schuilplaats van de onwrikbare betekenis van de interpretatie en van de ziel van het stuk, en het toneel, uithoek van het klatergoud, van de sensualiteit, van het gebrekkige lichaam, van de instabiliteit, kortom van de theatraliteit.'<sup>2</sup> Verwijzingen naar het theater werden – en worden vaak nog steeds – moreel negatief geconnoteerd. Macbeths ultieme reflectie op de nietigheid en onbelangrijkheid van het menselijk bestaan is daarop geen uitzondering: '*Life's but a walking shadow, a poor player/ That struts and frets his hour upon the stage,/ And then is heard no more.*' Plato's beeld van de grot en de geprojecteerde schaduwen, waar Macbeth naar lijkt te verwijzen, heeft de toon gezet voor een eeuwenlang verbond tussen theater en schijn & illusie. Het neo-platonisme verankerde zich via de geschriften van de kerkvaders diep in de christelijke cultuur, die gefascineerd en getroubleerd raakte door het *theatrum mundi*. Het theater werd een existentieel en moreel paradigma: een manier om het menselijke ondermaanse te begrijpen in het licht van een onveranderlijke goddelijke werkelijkheid. Dit alles vertaalt zich filosofisch in logocentrisme, idealiteit en het primaat van tekst en betekenis.

Het moderne begrip 'theatraliteit' duikt, onmiddellijk in al zijn dubbelzinnigheid, voor het eerst op in de geschriften van de theateravantgarde aan het begin van de twintigste eeuw. Het is van bij zijn eerste articulatie een crisisbegrip. Het ontwikkelt zich niet toevallig tegen de achtergrond van de crisis van het (burgerlijke) drama.<sup>3</sup> Die crisis is op haar beurt een crisis van de taal, die zich situeert op het vlak van de perceptie en de cognitie. In zijn beroemde *Brief van Lord Chandos* (1901-1902) verwoordt Hugo von Hofmannsthal die crisis als volgt: 'Alles viel in delen uiteen, de delen weer in delen, en niets liet zich meer onder één noemer brengen. De losse woorden dreven om me heen; ze stolden tot ogen die me aanstaarden en die ik weer moest aanstaren: draaikolken zijn het die me doen duizelen als ik er in kijk, die onafgebroken ronddraaien en die je in de leegte doen belanden.'<sup>4</sup> Al in 1876 noemde Nietzsche, een van de eerste denkers die het licht van de onveranderlijke goddelijke werkelijkheid zag doven, de taal een ziekte die zwaar op de menselijke ontwikkeling weegt. Omdat de taal zich heeft teruggetrokken van haar ware opdracht, namelijk het uitdrukken van sterke emoties, en gedwongen is zich te concentreren op het communiceren van gedachten, is zij uitgeput geraakt: 'De mens kan in zijn nood niet meer door middel van de taal zeggen wie hij is, dus zich niet werkelijk meer uitspreken: in deze vaag aangevoelde toestand is de taal overal een autonome macht geworden, die de mensen nu met spookachtige armen vastpakt en wegduwt naar waar ze eigenlijk niet heen willen.'<sup>5</sup> Het is Artaud die enkele decennia later, op de

ruïnes van een wereldoorlog, toont waar de taal de mens heendrijft. Artaud stelt dat we zijn aangekomen 'op een keerpunt in het menselijke denken, op een moment waarop de taal haar symbolische waarde verliest en de geest afkerig wordt van het spel van representaties. De duidelijke gedachte voldoet niet meer. Zij bepaalt een wereld die tot walgens toe is opgebruikt. Wat duidelijk is, is onmiddellijk toegankelijk, maar het onmiddellijk toegankelijke is wat dienst doet als schors voor het leven. Van dit al te bekende leven dat zijn symbolen heeft verloren, begint men te beseffen dat het niet het volledige leven is.'<sup>6</sup>

### Her-theatralisering

Het is in de schaduw van dit diepe wantrouwen tegenover de taal, haar retoriek en haar functie als vertegenwoordiger van een burgerlijke humanistische cultuur dat rond de vorige eeuwende het theater zich tegen het drama keert. Theatremakers beginnen te beseffen dat het drama (de literatuur) niet het volledige leven is. In twee ongeveer gelijktijdig verschenen werken wordt het begrip theatraliteit opgevoerd als een antwoord op die crisis. In zijn boek *Die Revolution des Theaters* (1909) houdt de Duitse theatermaker Georg Fuchs als eerste een pleidooi voor de 'her-theatralisering' van het theater. Geïnspireerd door Nietzsches dionysische duiding van het theater had Fuchs reeds in zijn artikel *Der Tanz* uit 1906 de dans tot basisprincipe van het theater verheven. De theatraliteit als eigenheid van het theater, is voor Fuchs het samenspel van alle visuele en auditieve tekens die, afgezien van de tekst, de theatervoorstelling definiëren. Een bijzondere nadruk krijgt de aanwezigheid van het lichaam, die voor Fuchs een antwoord biedt op de culturele en geestelijke crisis van zijn tijd. De materialiteit van de theatertekens en de lichamelijke van de acteur zijn de twee media bij uitstek voor de 'her-theatralisering' van het theater.

Een jaar voor Fuchs' boek, in 1908, publiceerde de Rus Nikolai Evreinov zijn artikel *Apologija teatral'nost (Apologie van de theatraliteit)*. In tegenstelling tot Fuchs hanteert Evreinov een breed theaterbegrip, dat het kader van de theatervoorstelling en zelfs het theaterinstituut ver overschrijdt. Hij maakt gebruik van zeer uiteenlopende disciplines als sociologie, ethologie, criminologie, psychologie, politieke en sociale geschiedenis om het begrip theatraliteit te omschrijven als een 'pre-esthetisch instinct'. Terwijl Fuchs' definitie van theatraliteit er vooral op gericht is om theater van de andere kunstvormen af te bakenen, sluit Evreinovs definitie nauw aan bij het programma van de theateravantgarde om theater en werkelijkheid, kunst en leven op elkaar te laten aansluiten. Op een bepaalde manier is hij ook een voorloper van onderzoekers als Viktor Turner en Richard Schechner. Vanuit de antropologie en de theateranalyse hebben zij geprobeerd de grote culturele verscheidenheid van menselijke interacties vanuit een theatraal-ritualistisch model te verklaren. Het is onder andere onder invloed van hun werk dat het begrip 'performance' niet alleen theater en dans omvat, maar ook straatacties, sportmanifestaties, concerten, circus en carnaval, politieke meetings, televisiedebatten, media events enzovoort. De definities van Fuchs en Evreinov lopen als twee rode draden doorheen de geschiedenis van het twintigste-eeuwse theater: van Gordon Craig tot Bob Wilson, en van Kurt Schwitters tot David Blaine.<sup>7</sup>

### Perceptie

Het begrip theatraliteit duikt opnieuw op in de theaterstudies aan het begin van de jaren zeventig in Elizabeth Burns' *Theatricality. A study of convention in the theatre and in social life* (1972). Zij verwijst niet naar het werk

van Evreinov, maar wel naar dat van sociologen en antropologen als Erving Goffman, Margaret Mead, Bronislaw Malinowski en Viktor Turner. De belangrijkste bijdrage van Burns is dat zij theatraliteit niet langer beschouwt als een particuliere vorm van gedrag of expressie, maar als een historisch en cultureel gedetermineerde *mode of perception*,<sup>8</sup> een vorm van perceptie. Theater is een bepaalde manier van kijken. Zij verwijst daarbij naar het Griekse woord *theatron*, dat aanvankelijk de plek aanduidde waar de toeschouwer zat en niet de plek waar gespeeld werd. Het is geen toeval dat Burns verwijst naar filosoof David Hume die de geest en niet de werkelijkheid met een theater vergelijkt: '*The mind is a kind of theatre where several perceptions make their appearance; pass and repass, glide away and mingle in an infinite variety of postures and situations.*'<sup>9</sup>

Theatraliteit als (noodzakelijk beperkte) perceptie werd enkele jaren voor de studie van Burns op een negatieve manier gedefinieerd in het befaamde opstel van kunstcriticus Michael Fried *Art and Objecthood* (1968). De verschuivingen die Fried waarneemt in de beeldende kunsten vanaf de jaren zestig omschrijft hij als een proces van 'theatralisering' en hij stelt onomwonden: 'Kunst degenerereert wanneer ze de conditie van theater benadert.'<sup>10</sup> De moderne kunst wordt theatraal, aldus Fried, omdat ze zich gaat concentreren op de feitelijke omstandigheden waarin de beschouwer het kunstwerk ontmoet. Fried heeft het in zijn opstel in de eerste plaats over het minimalisme van kunstenaars als Donald Judd en Robert Morris, dat hij verwerpt in naam van het modernisme. In het minimalisme staat de relatie tussen subject en object centraal, terwijl in het modernisme het kunstwerk aan zichzelf genoeg heeft. Het modernistische kunstwerk vraagt om beschouwing, terwijl het minimalistische kunstwerk van de beschouwer een toeschouwer maakt. Fried geeft het voorbeeld van grote sculpturen waar de toeschouwer rond moet lopen zonder er volledig greep op te krijgen. Het kijken wordt lichamelijk en daarom, voor Fried, een belemmering voor de beschouwing. Fried schreef zijn essay op een ogenblik dat de theateravantgarde in het teken stond van de politieke actie, de collectiviteit en de publieksparticipatie. Dat alles kwam samen in de vele 'performances' die de jaren zestig rijk zijn. Het is ongetwijfeld deze vorm van theater die Fried voor ogen stond bij het formuleren van zijn conclusie: 'Het succes, zelfs het voortbestaan van de kunsten, is steeds meer afhankelijk geworden van hun bekwaamheid om het theater te verslaan.'<sup>11</sup> Fried is er zich echter van bewust dat die strijd reeds verloren is. Philip Auslander zal er later op wijzen dat 'theatraliteit' bij Fried vervangen kan worden door 'postmodernisme'. Op die manier wordt zijn opstel een laatste heroïsche, maar bij voorbaat verloren strijd ter verdediging van het modernisme.<sup>12</sup>

### Teken van tekens

Erika Fischer-Lichte wijst erop dat theatraliteit fundamenteel te maken heeft met de verdubbeling van tekens: theatrale tekens zijn tekens van tekens. Theater maakt steeds gebruik van de tekens die een cultuur ter beschikking stelt. Dat heeft tot gevolg dat het theater alles als teken kan gebruiken. In tegenstelling tot het teken in het algemene culturele systeem wordt het teken in het theatrale systeem gekenmerkt door een grote mobiliteit: in het dagelijkse leven kan een object niet optreden als vervanger van een mens, op het toneel is dat wel mogelijk. Die mobiliteit noemt Fischer-Lichte theatraliteit.<sup>13</sup> Het is in dit begrip van de theatraliteit dat de Franse filosoof Jean-François Lyotard een vorm van nihilisme aan het werk ziet: *Cacher-montrer: la théatralité*.<sup>14</sup> Tegenover het theaterteken dat steeds iets anders representeert stelt Lyotard een energetisch theater; een theater van de intensiteit en niet

van de intenties: '(Het theater) moet niet meer suggereren dat dit dat wil zeggen: het moet het ook niet meer zeggen (...). Het moet de hoogste intensiteit produceren (door exces of gebrek) van wat er is, zonder intentie.'<sup>15</sup> Het gaat Lyotard om wat hij de energie van het morbide-libidinale lichaam noemt. Hij streeft een 'de-semiotisering' van het theater na. In het begin van de jaren zestig definieerde Barthes het theater als 'een cybernetische machine' die tekens uitzendt. Theater is een soort van informatiemachine die tekens produceert die door de toeschouwer ontcijferd moeten worden. Bij Lyotard komt de nadruk te liggen op een bepaalde vorm van communicatie ('intensiteiten') en niet langer op het doorgeven van informatie ('intenties').<sup>16</sup>

In het werk van een aantal Franse denkers als Foucault, Derrida, Lyotard, Deleuze, Lacan staat het begrip 'theatraliteit' in het teken van een kritiek van de mimesis en de representatie,<sup>17</sup> en bijgevolg ook van de tegenstellingen subject/object, feit/fictie, origineel/herhaling, natuurlijk/artificieel,... Theatraliteit wordt ingezet als een stoorzender in deze al te duidelijke binaire tegenstellingen. Zoals de theatervoorstelling zich steeds aan de greep van het drama als tekst onttrekt, zo deconstrueert theatraliteit de fundamenten van de cultuur. In deze context betekent theatraliteit aandacht voor lichaam, gender, stem, territorialisering, andersheid, diversiteit enzovoort. Het begrip krijgt hier een duidelijke ideologische en epistemologische dimensie en wordt gekoppeld aan een vorm van politiek verzet. Het is niet zonder risico om al deze denkers onder eenzelfde noemer te brengen, maar volgende formulering van Gilles Deleuze is een valabele poging tot synthese: 'Een nieuw theater of een nieuwe (niet-aristotelische) interpretatie van theater; een theater van veelvoud dat zich op alle niveaus verzet tegen het theater van de representatie, een theater dat de identiteit van het gerepresenteerde ding niet intact laat, noch de auteur, noch de toeschouwer, noch het personage, noch de representatie die door de wederwaardigheden van het stuk, het object kan worden van een productie van kennis of finale herkenning. In plaats daarvan een theater van problemen en altijd open vragen die de toeschouwer, het toneel en de personages meesleuren in de echte dynamiek van kennismaking met het volledige onbewuste.'<sup>18</sup> Het gaat om het bekritisieren van identiteiten die hun rechtvaardiging halen uit noties als familie, staat, natie, en het formuleren van nieuwe en open identiteiten.

### De scène en het obscene

Tegenover, naast en doorheen deze notie van bevrijdende theatraliteit ontwikkelt zich de notie van de moderne werkelijkheid als een mise en scène. De theatermetafoor is bijna een cliché geworden in onze door massamedia, massaconsumptie en informatietechnologie vormgegeven samenleving. Het onderscheid tussen realiteit en fictie is daarmee finaal op de helling komen te staan. Realiteit en authenticiteit worden door de televisuele cultuur aan de lopende band geproduceerd: *Big Brother*, *The Bachelor*, *Robinson Island*, *The Fear Factor*,... zijn expliciete enceneringen van de sterke emoties die we in het dagelijkse leven niet meer ervaren. Maar ook in de politiek en de openbare ruimte zijn (zelf-)encenering en beeldvorming de belangrijkste overlevingsstrategieën geworden. Het is de socioloog Jean Baudrillard die dit proces op de meest radicale en sombere manier heeft beschreven: 'Iets kan pas zin hebben als er een scène is, en er kan pas een scène zijn als er een illusie is, een minimum aan illusie, aan een denkbeeldige beweging, een uitdaging aan het reële die je in vervoering brengt, verleidt, van slag brengt. Zonder deze bij uitstek esthetische, mythische, speelse dimensie bestaat er niet eens een politieke scène waarop iets zou kunnen gebeuren. En deze minimale illusie is voor ons ver-

dwenen (...) Wat we ervan bezitten is een overrepresentatie door de media, maar niet echt een voorstelling. Dit alles is voor ons eenvoudigweg obscene omdat het door de media gemaakt is om gezien te worden, en niet bekeken, om hallucinerend doorschijnend te worden, om van een afstand te worden geabsorbeerd zoals het geslacht de voyeur absorbeert. We zijn geen toeschouwers of acteurs, maar voyeurs zonder illusie.'<sup>19</sup> In plaats van de scène zijn we, aldus Baudrillard, in het tijdvak van de obsceniteit aanbeland: 'De verschijningswijze van de illusie is de scène, de verschijningswijze van het reële is het obscene.'<sup>20</sup>

'Theatraliteit' bevindt zich niet langer uitsluitend op het kruispunt tussen tekst en encenering, maar wordt geconfronteerd met de enorme mediatieke beeldproductie, cyberspace, de virtuele realiteit, nieuwe visuele technologieën en nieuwe vormen van communicatie en uitwisseling van informatie, nieuwe ervaringsmogelijkheden op basis van andere verhoudingen tussen lichaam en geest, enzovoort. Aan het begin van vorige eeuw werd het theater opgeroepen zich te 'her-theatraliseren' als een antwoord op de crisis van de taal en het drama. Worden we aan het begin van deze eeuw geconfronteerd met een crisis van het beeld/de media en van de theatralisering/encenering zelf en moet het theater zich een proces van 'de-theatralisering' opleggen?<sup>21</sup> En wat zou dat dan betekenen? Een afbouw van de theatrale tekens? Een bepaalde terugkeer naar de tekst? Het zoeken naar een 'nulpunt' van communicatie met het publiek?

- 1 Een belangrijke bron van inspiratie voor dit artikel was het themanummer *Theatricality* van Theatre Research International Vol.20, N°2, 1993, en in het bijzonder de twee artikelen van Erika Fischer-Lichte: *Introduction: Theatricality: a Key Concept in Theatre and Cultural Studies*, pp.85-89; en *From Theatre to Theatricality - How to Construct Reality*, pp.97-105.
- 2 Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor, Editions Sociales, 1987, p.391, vert. EJ. Zie ook Erwin Jans, *Over Theatraliteit en Lichamelijkheid*, in: *Tmesis*, 1, 1992, pp.32-55
- 3 cfr. Erwin Jans, *De catastrofe als politiek gebaar*, in: *Etcetera*, jrg. 21, nr 86, april 2003, pp.40-44
- 4 o.c., in: Ingeborg Bachmann, *Frankfurter Colleges*, Amber, Amsterdam, 1991, p.120
- 5 Friedrich Nietzsche, *Oneigentijdse beschouwingen*, De Arbeiderspers, Amsterdam, 1983, p.277
- 6 Antonin Artaud, *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1978, Tome III, p.66, vert. EJ
- 7 Voor Fuchs en Evreinov zie Erika Fischer-Lichte. David Blaine is de Amerikaanse illusionist die 44 dagen zonder eten in een glazen kooi in de buurt van de Londense Towerbridge doorbracht.
- 8 Elizabeth Burns, *Theatricality. A study of convention in the theatre and in social life*, London, Longman, 1972
- 9 id., p.11
- 10 Michael Fried, *Art and Objecthood*, in: Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art. A critical Anthology*, New York, E.P. Dutton & C.Inc., 1968, p.141
- 11 id., p. 139
- 12 Philip Auslander, *From acting to performance. Essays in Modernism and Postmodernism*, London and New York, Routledge, 1997, pp. 49-57
- 13 zie Erika Fischer-Lichte, p.88
- 14 Jean-François Lyotard, *Des Dispositifs pulsionnels*, Paris, Christian Bourgois, 1980, p. 89
- 15 id., p.98
- 16 Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, 1999, p. 409
- 17 Timothy Murray (ed.), *Mimesis, Masochism & Mime. The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2000(4)
- 18 o.c., id., p.1
- 19 Jean Baudrillard, *De fatale strategieën*, Duizend & Een, Amsterdam, 1992, pp.98-99
- 20 id., p.77
- 21 cfr. Erwin Jans, *De drama's van 11 september*, in: *Etcetera*, jrg. 21, nr. 88, september 2003, pp.7-10