

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.'¹⁵ 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').¹⁶

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,¹⁷ 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.'¹⁸ 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.'¹⁹ 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.'²⁰

'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?²¹ 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