

# Stotteren, springen en van 'zelfschrijving'

Bojana Cvejic

Wanneer is zeggen 'iets doen'? Om mijn houding te verduidelijken, zou ik willen vertrekken van de *speech act* van J. L. Austin, van de veronderstelling dat je door te schrijven niet gewoon iets meedeelt, maar dat schrijven ook een handeling is. Over performances schrijven is niet per se performatief, ook al imiteer je in taal hoe de opvoering gemaakt is, zoals dat gebeurt in het genre van de *performance writing* dat werd toegepast in de Anglo-Amerikaanse scene in de negentiger jaren. Een tekst is daarentegen wél performatief als hij helder is over de daadkracht, de veranderingen die hij voorstaat, en daarbij rekening houdt met waar hij verschijnt, en wie de auteur is. Ik zeg hiermee niets nieuws, maar wil mezelf wel duidelijk distantiëren van de algemene opvatting dat theorie (zowel in dramaturgie als in kunstkritiek) een dienende rol zou spelen tegenover de praktijk, tenminste wanneer die theorie enige relevantie beoogt voor het eigenlijke werk. Er is een flinke portie medeplichtigheid nodig tussen theoretici en makers die streven naar eenzelfde doel, namelijk podiumproducties maken in een maatschappij die performativiteit aanmoedigt door een efficiënt management, maar die consequent mogelijkheden afbouwt voor het experimentele werk.

Het is veel boeiender bekende gezichten en vergoelijkende omstandigheden niet mee te laten tellen in de podiumsector waar we loyaal mee zijn, maar om daarentegen het toneel van het schrijven te betreden, waar de autonomie van de schrijver je dwingt om niet volgzzaam te zijn, te 'expliciteren' of te rechtvaardigen, maar om je door dezelfde vraag te laten leiden als die van de kunstenaar zelf. 'Wat moet er gedaan worden?' – om het met Lenins bekende slogan te zeggen. Alle wrijving en weerstand die ontstaat wanneer je theorie en praktijk met elkaar confronteert en samenvoegt in de gevoelige praktijk van een podiumproductie, moet niet als tweedracht opgevat worden. Waar theorie en praktijk elkaar tot de-territorialisatie dwingen, zie ik alleen maar profijt in de onevenredige effecten die hieruit voortvloeien. De-territorialisatie betekent niet dat men het domein van het andere veroverd, maar dat men zich aan de grens van elkaars territorium bevindt, dat men zich moet verhouden tot wat daarbuiten ligt. Wanneer laat een opvoering me stotteren? En wanneer spreekt ze zo vloeiend, zo veelzeggend en expliciet dat mijn interpretatie overbodig lijkt en ze zichzelf schrijft?

Hoewel ze performatief zijn, is het niet zo dat de woorden in een interpretatieve *speech act* een schitterende of een duistere toekomst verklaren, commanderen of beloven: 'lees mij: dit is een choreografie, dit theaterstuk is politiek.' Woorden handelen ook als ze stotteren. Maar je moet voorzichtig zijn met het beeld van de stotteraar. Ik heb het niet over de stotteraar die zich maar niet kan uitdrukken

als hij onder de indruk is van een sublieme beleving. Het performatieve schrijven wordt nochtans meestal zo beschouwd: de opvoering pakt je, vervoert je en laat je iets voelen – de schrijver lijkt haar gevoelige wonden in een poging te beschrijven dat de opvoering onbeschrijflijk is. Taal biedt onvoldoende middelen om de gebeurtenis door te geven aan de lezer. In deze opvatting vereenzelvigd de auteur zich met het romantische beeld van de artiest, waarbij zijn woorden vanuit een soort inspiratiebron komen ('... ik weet niet juist van waar.') De stotteraar is eerder een vreemdeling in haar eigen taal, of in de taal die niet van haarzelf is maar van alle anderen. Ze stottert niet omdat ze is terechtgekomen in het onzegbare, waar taal bedoemd is te mislukken. We hebben stilaan wel genoeg gezien van die opvatting waarin taal niet stil wordt, maar uitbarst in brokken bevestiging van altijd hetzelfde onuitsprekelijke, kwetsbare, onvatbare heilige voorwerp. Ik zie de stotteraar eerder als een verrader die voor de hand liggende betekenissen (of de *doxa* van Barthes) ontmantelt om ingegraven opinies open te breken en plekken zonder herinneringen te bereiken. En daarom is de opvoering voor mij niet de reden om er over, voor, of in de plaats ervan te spreken, maar wel *ermee*, helemaal tegen de rand waar de schrijver en het opvoeringsobject elkaar raken, maar waar ze tegelijk van elkaar gescheiden zijn.

Wat is die buitenkant precies die ik hier zoek? Vele antwoorden zijn mogelijk. De buitenkant van alle rollen die je op elk ogenblik kan spelen in de wereld van de opvoeringskunsten: nu eens die van criticus, een andere keer die van iemand die nauw samenwerkt, morgen die van programmator. De eerste confrontatie met een werk zijn de procedures en het protocol die de productie ervan mogelijk maakten. Het kader waarin de voorstelling gepresenteerd wordt – ofwel de programmatie – is gemaakt om overzichtelijk te zijn, onopvallend, zodat de bezoeker er zich zonder moeite mee kan identificeren. Pas wanneer hetgeen wordt opgevoerd contrasteert met wat er verwacht werd, realiseert de toeschouwer zich dat het 'dispositief' is (het geheel van mechanismen dat de perceptie kadert, naar Foucault) dat belangrijker en meer bepalend is voor zijn receptie dan de opvoering zelf. Het presentatiekader in functie van de opvoering zien, roept weerstand op met de hedendaagse *doxa*. Verbaasd om het feit dat deze of gene performance in het programma is opgenomen, begint een verontwaardigde toeschouwer de opvoering vanop een kritische afstand te bekijken.

Op de grens van de gespiegelde identificatie en de observatie van het eigen begrijpen, is er nog een andere manier waarop de toeschouwer zich met de voorstelling kan *desidentificeren*. Dat gebeurt wanneer de

# wegvluchten

voorstelling de toeschouwer haar identiteit laat verliezen. Niet dat ik na de voorstelling niet meer zou zijn wie ik ben, maar tijdens een performance kan ik ergens anders heen getransporteerd worden, zonder mezelf aan mijn zijte te kunnen vasthouden. Een voorbeeld. Ik ben tot nader order een blanke, Europese, gekerstende, intellectuele, heteroseksuele vrouw. En ik kan niet verbergen dat niet elke opvoering, of de vraagstukken die eruit voortkomen, me tot stotteren brengt op de manier waarop de *héâtre-élévision* van Charmatz dat doet.

*Ik ben in de studio van Cunningham, maar ook op straat, waar een blinde muzikant me om geld vraagt; het stemmen van de piano zal ophouden wanneer ik me realiseer dat het een overgang is, waarin iets zich samenvoegt tussen twee discrete tonen, zodat de eerste gelijk wordt aan de tweede, alleen maar als het tweede ding al iets anders is geworden; er is een impro jam sessie, en sommige spelers zijn gek, eentje doet een hond na die haar moeder is; is dit Ustvol'skaya of waar is de grens tussen onuitgesproken expressie en een uitgeschreven zangpartij; deze irrationaliteit zou nooit plaatsvinden in China, hoe lang duurt één uur in westerse vrije tijd wanneer je alleen in een theater zit; ik word het lichaam vol waarnemingen dat wordt geopereerd op de tafel van een chirurg, en de plaatsen waarlangs deze reis me voert, veranderen niet met de onderwerpen die worden afgebeeld; het dwingt me elke poging tot verklaring op te geven en te zoeken naar lijnen die rondzwerven, die uit de eigenlijke gebeurtenis migreren.*

De performance stelt een situatie samen waarin het spraakvermogen van de toeschouwer 'zo geforceerd wordt dat het een gestotter wordt, gefluister, gestamel... en dan bereikt taal in haar geheel de grens die de scheiding vormt met wat daarbuiten ligt, en het met stilte confronteert.' (Deleuze, 'He Stuttered', p.113) Maar dit is niet de stilte die je aanvoelt als een begrenzing, iets dat je afschermt voor het dreigende irrationele niets en dat je daardoor zozeggd zou moeten opwinden, omdat het onvatbaar is. Integendeel, deze stilte staat voor een open uitnodiging, ze is de bron voor meer, meer, meer, ik kom de performance her-bekijken, letterlijk. Want ik verlang ernaar midden in iets intensiefs te zitten, iets ogenblikkelijks en veranderlijks dat flitst tussen de afgescheiden, afzonderlijke deelgebieden van het esthetische en alledaagse leven. Ik verlang ernaar de ongemakkelijke overgang te herbeleven van de ongelijktijdigheid van mijn perceptie en mijn communicatie. Dus ga ik nog eens naar de performance.

De ervaring van desidentificatie die ik hier beschrijf, is op zich niet voldoende om te kunnen schrijven, want het gaat er immers niet om iedereen te worden, de opvoering tot een individuele aangelegenheid te maken. Schrijven is performatief als het rekening houdt met

het pragmatische doel ervan: voor wie maakt de tekst een verschil? Wat staat er op het spel voor de lezer, als die eens niet wordt behandeld als een ongeïnteresseerd subject van *l'art pour l'art*? Hoe kan je een problematiek in je schrijven ontwikkelen, zonder dat die voortkomt uit een *common agenda*? Hoe duikt er voor de schrijver een problematiek op uit een voorstelling? Het is makkelijker gezegd dan uitgelegd dat de problematiek datgene is dat het paradigma verschuift (dat van het lichaam, tekst, performativiteit, toeschouwerschap, ... hier vul je je eigen parameters in).

Waarom heeft het publiek de criticus of de theoreticus nodig om deze verschuiving op te merken en te benoemen? Een geëmancipeerde toeschouwer, om de opvatting van Rancière te volgen, zou eenzelfde intellectuele capaciteit moeten hebben om te observeren, verbanden te leggen, te vergelijken, wat zij ziet te toetsen aan wat zij weet – tenminste, als zij de nodige wil vertoont, een wil om te ontdekken en nieuwe relaties te verknopen. 'Wie zoekt, die vindt. Niet noodzakelijk waarnaar zij gezocht heeft, en zelfs minder dan zij verwacht te vinden. Maar zij vindt iets nieuws dat zij kan verbinden met het ding dat zij al weet. Essentieel is de voortdurende oplettendheid, de aandacht die nooit verslapt, opdat irrationaliteit niet komt opzetten.' (Rancière, p. 35-36) Kritiek zou worden afgeschaft als die afhangt van het feit dat een opvoering geen transcendente mediëring nodig heeft om de toeschouwer te laten beseffen dat zij een intellectueel subject is, een denkend wezen dat elk werk zelf tot een uitdrukking maakt, waarbij je 'uitdrukking' kan begrijpen als begeerte en als de kracht om zelf iets te produceren. De veronderstelling dat een opvoering de toeschouwer in staat stelt tot de achterwaarts gelezen Cartesiaanse formule 'Ik leef, en daarom denk ik, druk ik me uit, produceer ik', mag misschien een sluimerende post-'68 gedachte, een belerend utopiebeeld zijn, ze maakt in ieder geval het schrijven van performancekritiek en -theorie niet overbodig.

Het schrijven over/met voorstellingen verheft gewoon de handeling van de kijker en deelt het effect met anderen, met het publiek van de opvoering of het leespubliek van je tekst. De criticus is niet de verlichte toeschouwer, die autoriteit zou ontleenen aan het feit dat ze meer ervaring heeft, moediger of vaardiger is dan eender welke leek, en die dat allemaal gebruikt om gepubliceerd te worden en haar visie te kunnen opdringen. Ze staat daarentegen tussen de voorstelling en het publiek in, ze heeft de ambitie – en misschien zou dat ook als een soort luxe moeten gezien worden – om het potentieel vermogen van een opvoering open te breken voor de toeschouwers. Het ideaalbeeld is niet dat van een leuk openluchtzwembad vol mogelijke interpretaties waaruit je willekeurig kan vissen, afhankelijk van de keuzes die je als

vrij individu kan maken. De toeschouwer wordt wel degelijk in een bepaalde kijkrichting gemanoeuvreerd, en daar gaat het om de keuzemomenten voor de criticus: welke kennis produceert deze bepaalde voorstelling in deze bepaalde tijd, in deze culturele en sociale context? Wiens belangen worden erin gediend? Voor wie en op welke manier zal deze voorstelling iets betekenen, behalve voor de *incrowd* van artiesten en vrienden? Wanneer zal ik beslissen dat ik een staalhard oordeel moet vellen, wanneer en waarom vind ik dat mijn meningsverschil met de problematiek die de voorstelling oproept niet hoeft te worden teruggedrongen uit respect voor de kunstenaar? Eén antwoord staat vast: wanneer de artiest alleen maar zelfexpressie inroept als motivatie. 'Zo voel ik nu eenmaal, zo zie ik het, zo moet ik doen...' Als louter individualiteit de basiseigenschap is geworden van de artiest, rakelen we simpelweg de eeuwenoude expressionistische aanspraak op innerlijke noodzaak op, die ten dienste staat van de economische argumentatie van de marktinstuties en die de handelswaarde van de individuele artiest promoot. Als ik toegeef aan deze aanspraak, weet ik dat ik als critica heb gecapituleerd voor mijn eigen smaak, de toegeeflijkheid van de kunstenaar, en mijn eigen burgerlijke toegeeflijkheid. Ik ben in dat geval bezweken voor de verschrikkelijke wet van het tekort – mijn blik vervangt de belofte van bevrijde individualiteit van de artiest met die van mijn eigen subjectiviteit.

Laat me ter afronding in enkele woorden trachten mijn uitzweremde gedachten vol ja's en nee's af te bakenen, en te formuleren hoe ik zou willen schrijven. Vanuit de omstandigheid die opvoering en schrijver met elkaar verbindt en laat samenwerken tegen hun gebruikelijke vluchtlijnen in. Het schrijven eindigt niet, maar begint met de vraag: Wat is het toch dat me vertelt dat ik in een vluchtlijn niet alles terug zal vinden waarvoor ik net wilde vluchten? Hoe kan ik, door fetisjistisch te staren naar de sublieme gebeurtenis van een performance vermijden in een eigen mentale lus terecht te komen en enkel mezelf weerspiegeld te zien? Achter de loerende twijfel ligt de beslissing die de schrijver moet nemen: waar gaat het in de voorstelling om dat het noodzakelijk maakt op een bepaald ogenblik tijdens een bepaalde scène van een voorstelling haar lezers van hun gewoontes te laten wegvlugten? Zo'n beslissing zet de steeds terugkerende zelfbescherming van de schrijver op het spel: haar eigenheid.

Vertaling Jeroen Versteete

Deze tekst vermeldt, citeert of gaat in dialoog met: *How to Do Things with Words* (J.L. Austin, Oxford: 1962), 'Performative Writing' (Della Pollock, in *The Ends of Performance*, ed. P. Phelan & J. Lane, New York: 1998), *Revolution at the Gates, Selected Writings of Lenin from 1917* (ed. S. Zizek, London-New York: 2002), 'Literature and Life' en 'He Stuttered' (G. Deleuze, *Essays Critical and Clinical*, Minneapolis: 1997), *héâtre-télévision* (voorstelling van Boris Charmatz en Edna Association, 2002), *The Ignorant Schoolmaster* (J. Rancière, Stanford: 1991), *Empire of the Senseless* (Kathy Acker, New York: 1988).

# Een ongehouden wonde, een open belofte

Pieter De Buysser

In het dagelijkse leven volbreng ik graag mijn burgerplicht om mee te spelen in de komedie van versimpelingen en het innemen van standpunten: de bezigheden van de Vlaams Belangers hebben na hun veroordeling geen recht meer op gemeenschapssubsidies. Ik verdedig steil dat standpunt en haal met plezier retorische machinerieën uit de garage om iedereen van hetzelfde te overtuigen. Het is burgerplicht die niets met mijn werk te maken heeft. Als er door mijn werk eventueel wat twijfelachtig symbolisch kapitaal te rapen valt om dat standpunt van mezelf als burger meer te laten horen: geen probleem, hoereren maar.

In het dagelijks verkeer is het de meest effectieve methode om je van een punt a naar een gewenst punt b te begeven: uitgaan van de werkhypothese dat ons bestaan een komedie van versimpelingen is. Theater is net de hoopvolle loer die je kan draaien aan die dagelijkse komedie.

Het zal u wellicht ook al zijn opgevallen op een winterochtend voor de spiegel, maar wij zijn niet helemaal. Niet dat we helemaal niet zijn, we zijn gewoon niet helemaal. Ook al is de mens het wonderkind van de biologische evolutie. Iemand die indringend het zijn van de mens heeft omschreven als een nog-niet zijn, is Ernst Bloch: zijn principe van de hoop komt net voort uit een afgrondelijk inzicht in deze onoverkomelijke wonde. Maar als je bij onze fundamentele, ontologische onafheid stil blijft staan, dan kom je effectief geen stap verder. Ons ingewikkeld dagelijks verkeer vraagt nu eenmaal dat we stappen zetten, dus versluieren we onze status van nog-niet-zijnde.

Het maakt van ons allemaal dagelijkse fundamentalisten, we bewegen ons gesluierd voort, onze ontologische status van nog niet-zijnde, van 'onaffe' houden we noodgedwongen zorgvuldig bedekt. We gaan er voor de goede orde van uit dat we al zijn. Dat hebben we nodig om