

‘Het hangt in de lucht’

Over verstilling en vervreemding in het werk van **Oriza Hirata**

Vorig seizoen was in Brussel op verschillende plaatsen werk te zien van de Japanse auteur en theatermaker Oriza Hirata. In opdracht van de KVS en Transquiquennal schreef hij *In het bos*, zijn eerste theaterstuk voor een volledig niet-Japanse cast. Sara Jansen vertaalde de tekst van Hirata en deed de dramaturgie bij de productie. Ze geeft uitleg bij een schrijver die ons er toe dwingt om tussen de lijnen door te lezen. ‘In het theater,’ zegt Hirata, ‘gaat het juist om wat je niet kunt zien of horen.’



© Hans Roels

Een tijd geleden zag ik in het Londense Tate Modern de grootschalige sculptuur *Embankment* van Rachel Whiteread. Terwijl ik dit schrijf krijg ik het beeld van die installatie, een constructie van duizenden op elkaar gestapelde witte blokken, moeilijk uit mijn hoofd. De op het eerste zicht abstracte

identieke kubussen blijken afgietsels te zijn van de binnenkant van een doodgewone kartonnen doos. Ze vormen een soort gematerialiseerde leegtes. Whiteread verwierf vooral bekendheid met haar afgietsels van de lege ruimtes onder stoelen of tafels, van de inhoud van een badkuip, of van een heel huis. Haar

ORIZA HIRATA: ‘THEATER MOET ZICH NIET BEZIG HOUDEN MET GROTE EMOTIES ZOALS VREUGDE OF VERDRIET. IK BEN MEER GEINTERESSEERD IN DE TWIJFEL, DE ANGST, DE HUIVERING EN HET BEVEN. IK WIL DAT HET PUBLIEK OOK TWIJFELT.’

sculpturen maken zichtbaar (tastbaar) wat anders onzichtbaar (ontastbaar) blijft: de ruimte tussen, op, onder, of rond alledaagse objecten. Oog in oog met de ruimte rond een voorwerp (*‘negative space’*) als tastbaar object, worden we ertoe aangezet dit vertrouwde object en de ruimten waarin we ons elke dag begeven anders te bekijken. Bij Whitereads werk gaat het uiteraard om de sculpturen, de tentoongestelde objecten zelf, en om de (directe, fysieke) relatie die we er als kijker mee aangaan. Maar het gaat vooral ook over wat er niet staat. We zien de ruimte onder de stoel, maar beelden ons de stoel in. Het object is herkenbaar, wat een directe betrokkenheid creëert. Tegelijkertijd ontwricht het beeld ook en heeft het iets vervreemdends.



© Hans Roels

In de voorstellingen van Oriza Hirata (°1962, Tokyo) stellen we iets gelijkaardigs vast. Zowel in zijn schriftuur als in zijn regie past Hirata een soort ‘esthetiek van de eliminatie’ toe. De schrijver zelf heeft het over een ‘theater van de inactie’ en een ‘expressie van het niets’. Hij draait de conventies van het Japanse moderne theater om en stript het van alles wat hij als onnatuurlijk beschouwt. Hirata maakt gebruik van een uitgepuurde Japanse spreektaal, minimalistische alledaagse dialogen, naturalistische decors en on-theatrale vertolkingen, om op de scène een concrete situatie neer te zetten die ‘in real time’ met het publiek wordt gedeeld. Maar terwijl de details van zijn rustig voortkabelend theater concreet zijn in hun realisme, is het geheel abstract en vervreemdend. Over *Nouvelles du Plateau S (S kôgen kara)*, dat in maart van dit jaar in Brussel werd opgevoerd door Hirata’s eigen gezelschap Seinendan, schreef Wouter Hillaert: ‘Op zijn best heeft die onttheatralisering een even vervreemdend als ontwapenend effect op het publiek.’¹

Jungle

Voor de kvs en Transquinquennial schreef Hirata *In het bos/dans les bois*, zijn eerste

theaterstuk voor een volledig niet-Japanse cast. In *In het bos* is het publiek getuige van een uur en een half uit het leven van een groep wetenschappers (een gedragswetenschapper, een biochemicus, een sociolinguïst, een psycholoog, een landbouwkundige) en een projectontwikkelaar, die zich in een oud (koloniaal) onderzoekscentrum ergens diep in de Congolese jungle bezighouden met het bestuderen van de bonobo, de dichtst aan de mens verwante aap. We observeren hen in hun dagelijkse rituelen. Ze drinken koffie, lezen een tijdschrift, maken een opmerking over de lunch,... ‘alsof ze thuis in de keuken zitten’.² Er wordt soms niets gezegd, door elkaar gepraat, en af en toe zit men met de rug naar het publiek. Niet alles is even hoorbaar. ‘In het theater gaat het juist om wat je niet kunt zien of horen. Die verbeelding bij een publiek blijven aanspreken is belangrijk.’³

Hirata trekt dit idee door naar de tekst als geheel, die geen expliciet conflict of duidelijk lineair verhaal heeft, en waarbij we gedwongen worden om tussen de lijnen door te lezen. *In het bos* is opgebouwd rond een serie korte scènes, geritmeerd door de entree of exit van een personage. Ze worden met elkaar verbonden door een aantal onderwerpen die op

HIRATA SCHRIJFT HOE ZIJN TEKSTEN VERTREKKEN VANUIT DE STILTE, ZOALS ER OOK IN HET DAGELIJKS LEVEN VEEL STILLE MOMENTEN ZIJN. OP DEZELFDE MANIER, SCHRIJFT HIJ, MOETEN DE BEWEGINGEN VAN DE ACTEURS VOORTKOMEN UIT RUST. EN UIT DE RELATIE MET DE RUIMTE, DE CONTEXT WAARIN ZE ZICH BEVINDEN.

regelmatige intervallen terugkeren, zoals een thema in een muziekcompositie. Die thema’s bouwen langzaam op, ontdebelen, en gaan onderling resoneren. Het geheel wordt gelaagder en uiteindelijk ook meer geladen. Stilaan tekent zich een (vage) vorm af. Het resultaat is een quasi onderhuidse spanning, een effect, eerder dan een verhaal of conclusie.

Zoals steeds is Hirata’s theatertekst erg gedocumenteerd (zelfs té, volgens een recensente*). Via de dialogen tussen de wetenschappers krijgen we een overvloed aan (schijnbaar correcte) informatie mee over het seksleven van de bonobo, infanticide bij de chimpansee, evolutietheorie, genetische manipulatie, inheemse diersoorten op Madagascar, primatologie,... Maar de kern van het verhaal blijft nagenoeg ontastbaar. De voorstelling draait rond een aantal controversiële kwesties en ethische vragen (over het verschil tussen mens en aap, kolonialisme, discriminatie,...), maar die worden enkel terloops vermeld. Er wordt niet op ingegaan en geen uitleg of mening gegeven. De zogenaamde waarheid wordt in het midden gelaten.

Elk van de personages heeft een ander motief voor zijn aanwezigheid in Congo. Ieder vertegenwoordigt een andere wereldvisie. Het

zijn precies de tegenstellingen in hun perspectieven en de conflicten tussen hun uiteenlopende persoonlijke en professionele drijfveren die het drama van *In het bos* vormen. Het eigenlijke thema van de voorstelling ligt ergens in de ruimte tussen de standpunten die aan bod komen – het ‘hangt in de lucht’. Hirata zet alleen de krijtlijnen uit en geeft vooral vorm aan wat zich rondom deze kern afspeelt. De theatertekst licht het ‘negatief’ (*negative space*) uit. Niet het object zelf wordt weergegeven, maar de ruimte erboven, eronder, eromheen. We krijgen enkel allusies of sporen te zien.

De vele pauzes en stiltes waarmee Hirata zijn theaterstukken ritmeert maken het publiek van deze leegte bewust. Ze plaatsen de woorden en handelingen van de personages in reliëf. Er wordt ruimte gecreëerd voor het publiek om associaties te maken en zelf het verhaal verder in te vullen. ‘Het is vreselijk als iedereen in de zaal hetzelfde gevoel heeft bij wat hem voorgeschoteld wordt. Mensen zijn allemaal verschillend, en ik vertrouw heel erg op hun inbeeldingsvermogen.’⁵

Realisme

In de reacties die *In het bos/Dans les bois* in de pers kreeg werd veel aandacht besteed aan de alledaagse sfeer, het naturalistisch scènebeeld en de realistische vertolking. ‘Het minste wat je van diens stuk kunt zeggen is dat het van een ongewone gewoonte is die je nog zelden in het Vlaamse theaterland tegenkomt.’⁶ In *La libre Belgique* wordt het tweetalige spel van de kvs- en Transquinquennialacteurs beschreven als ‘apparemment si peu “joué”, als ‘si plein d’humanité parce que si dépouillé de certains des artifices de la scène.’⁷

Oriza Hirata’s ‘terugkeer’ naar het realisme in het begin van de jaren negentig moet in de eerste plaats in zijn Japanse historische context gezien worden. De realistische stijl van zijn voorstellingen en zijn aandacht voor de theatertekst doen vermoeden dat Hirata’s theater dicht bij het eerste Japanse moderne theater, *shingeki* (nieuw theater), dan bij het avant-gardetheater dat volgde. Maar Hirata’s invloedrijke *Gendai kôgo engeki* (Contemporary Colloquial Theatre), zoals hij zijn eigen stijl noemt, verschilt sterk van het conventioneel realisme zoals dat vanaf de

jaren 1920 (rechtstreeks) uit het westen werd geïmporteerd als alternatief voor het traditionele theater zoals *nô* en *kabuki*. Modern theater kreeg, volgens Hirata, in Japan nooit een interessante vorm. Bovendien werd het ingelijfd voor politieke en propagandadoeleinden en heeft het zich nooit kunnen losmaken van ideologie. Hirata wil het moderne theater herschrijven en ‘het eerste moderne theater in Japan creëren.’⁸ Hij doet dit in de eerste plaats vanuit de geschreven tekst. Terwijl de inhoud van zijn theaterstukken universeel is, is de vorm (het taalgebruik en de structuur) van zijn werk eerder Japans. Die vorm moet vooral een realistische vertolking mogelijk maken. De literaire taal van *shingeki* bracht ook een onnatuurlijke acteerstijl met zich mee. Hirata ontwikkelt dialogen (*taiwa*) in spreektaal, opdat zijn acteurs op de scène ‘gewoon zouden kunnen spreken’. Hij legt hierbij vooral de klemtoon op kenmerken eigen aan de Japanse

verschuivingen. ‘Theater moet zich niet bezighouden met grote emoties zoals vreugde of verdriet. Ik ben meer geïnteresseerd in de twijfel, de angst, de huivering en het beven. Ik wil dat het publiek ook twijfelt.’⁹ Hirata wil het theater ‘bevrijden’ van elke ideologie en moraal. In de wereld van vandaag, stelt hij, is het onmogelijk om alles te begrijpen, laat staan het in één verhaal samen te vatten. Het is niet de taak van het theater om ideeën te verkondigen. ‘Als het theater de mens, de wereld, op een directe manier kan weergeven, dan is het goed.’¹¹ Hij wil enkel de ‘essentie’ van een gebeurtenis weergeven.

Terwijl in het conventionele realisme acties (en de achterliggende emoties en psychologie) een centrale rol spelen, wil Hirata ‘situaties’ (*jôtai*) neerzetten. ‘Wat ik wil tonen, is wat zich onder het niveau van de emoties bevindt, wat men “bewustzijn” zou kunnen noemen, en de relatie tussen dit bewustzijn en

DE DETAILS ZIJN ERG REALISTISCH, MAAR ZODRA MEN WAT AFSTAND NEEMT, ZIET MEN DAT HET GEHEEL FICTIEF EN ABSTRACT IS. IN ZIJN VOORSTELLINGEN WIL HIRATA DE WERKELIJKE WERELD MET EEN VERTEKENING VAN VIJF CENTIMETER WEERGEVEN, OPDAT WE ER MET IETS ANDERE OGEN NAAR ZOUDEN KIJKEN.

taal. Hij laat het onderwerp van de zin weg, speelt het relationele van het Japans uit, vervangt replieken door simpele klanken (ah, euh, hm). De beknopte en vaak onderbroken dialogen bevatten veel indirecte zinswendingen (ik heb gehoord, het schijnt,...) zodat ook gevoelens uitdrukken en een (ongeloofwaardige) rol spelen niet nodig is. Alles wat een acteur moet weten zit vervat in de tekst en interpretatie. Analyse en inleving zijn overbodig.

Hirata’s hyperrealisme laat toe om de dingen weer te geven ‘zoals ze zijn’. Hij wil de Japanner en Japan, de mens en de wereld, recht in de ogen kijken (*sutoreeto ni mitsumeru*). Hij is vooral geïnteresseerd in wat zich aan de oppervlakte afspeelt. De diepte, zegt hij in een interview, ‘is voor de romanschrijver’.⁹ Het leven bestaat niet uit grote veranderingen, maar is een aaneenschakeling van kleine

de ander.¹² Hij doet dit door aan de hand van concrete woorden en objecten ‘reële’ situaties op de scène te zetten, zoals ze ‘zich voordoen’.

Hirata spreekt van een theater van de ‘inactie’ (*mui no engeki*) en van het ‘niets’ of het ‘ledige’ (*mu*). *Mu* is een concept uit het Japanse zenboeddhisme, dat ‘niets’ wil zeggen, maar tegelijkertijd alles omvat. Het heeft geen pejoratieve betekenis, maar is een staat of een situatie (het betekent ook *satori*, ‘verlichting’). Deze minimalistische benadering van het theater houdt niet in dat Hirata’s voorstellingen niet precies gestructureerd en getimed zouden zijn of dat er werkelijk niets gebeurt. Het artificiële/theatrale moet echter volledig in functie staan van het direct weergeven van een objectieve werkelijkheid (en van het onzichtbaar maken van het subjectieve).¹³

Hirata’s hyperrealisme is gebaseerd op een soort eliminatieproces. Hij ontdoet het

conventionele realisme van wat hij onnatuurlijk vindt en benadrukt eerder wat ‘onzichtbaar’ bleef – het ‘negatief’: het alledaagse, het onbeduidende, de rust en de stilte. Hirata schrijft hoe zijn teksten vertrekken vanuit de stilte, zoals er ook in het dagelijks leven veel stille momenten zijn. Op dezelfde manier, schrijft hij, moeten de bewegingen van de acteurs voortkomen uit rust. En uit de relatie met de ruimte, de context waarin ze zich bevinden.¹⁴

Wat het theater van de jaren negentig, dat in de pers al gauw de bijnaam *Shizuka na engeki* (Quiet Theater) kreeg, onderscheidt van dat van de jaren tachtig, aldus Hirata, is dat het zich bewust is van de aanwezigheid van de ander (*tasha*) en van de wereld. Wat woorden betekenen heeft alles te maken met de context waarin ze uitgesproken worden en met wat ervoor en erna komt. Dikwijls worden we aangesproken door deze context, door de omgeving. Het is mijn project, zegt Hirata, om ‘het theater opnieuw te bekijken vanuit het standpunt van de relatie tussen mezelf en de ander en de relatie tussen mezelf en wereld’. In de jaren tachtig werden het individu en het subjectieve op de voorgrond geplaatst. Hirata beoogt een ‘situatietheater’ (*kankeisei no engeki*) en verschuift de klemtoon naar de andere, de wereld, het sociale.¹⁵ Deze benadering verklaart waarom zijn oeuvre een politieke en een ‘open’ kant heeft die het extravagante theater van de jaren tachtig niet had. Ze ligt ook aan de basis van zijn interesse in producties in meerdere talen en in internationale samenwerkingen. In de voorbije jaren heeft Hirata veelvuldig samengewerkt met theatermakers in voornamelijk Frankrijk, Korea en China.

Vertekening

In het bos is een momentopname. De voorstelling is al begonnen wanneer het publiek binnenkomt en heeft geen duidelijk einde. Het publiek maakt deel uit van een *event* (*dekigoto*).¹⁶ Het deelt tijd en ruimte, een nieuwe context, met de acteurs. Met elke kijker wordt een andere, individuele context opgebouwd. ‘De ervaringen die ontstaan’ door het delen van die nieuwe context, noemt Hirata ‘*real*’.¹⁷ Het trage verloop van de voorstelling is noodzakelijk om deze uitwisseling mogelijk te maken.¹⁸

De ‘reële’ situaties die Hirata op het podium neerzet hebben een vervreemdend effect. Hirata vergelijkt zijn benadering met die van de surrealisten. De details zijn erg realistisch, maar zodra men wat afstand neemt, ziet men dat het geheel fictief en abstract is. In zijn voorstellingen wil Hirata de werkelijke wereld met een vertekening van vijf centimeter weergeven, opdat we er met iets andere ogen naar zouden kijken.

In het bos toont hoe de wetenschappers ‘even dicht op elkaar leven als de apen die ze bestuderen’¹⁹ en het gedrag van de bonobo’s beginnen over te nemen. We zien hoe de insiders reageren op een nieuwe onderzoeker, van wie de komst het evenwicht en de relaties binnen de groep dreigt te verstoren. Ze observeren elkaars gedrag zoals ze dat bij de bonobo’s doen. Terwijl de grens tussen onderzoekers en bonobo’s vervaagt, komen het overschrijden van grenzen en het verschil tussen mens en aap – dat ontdubbeld wordt in een hele reeks andere verschillen, zelfs die tussen Waal en Vlaming – regelmatig ter sprake in de conversaties tussen de personages.

Die personages vertonen weinig interesse in hun omgeving, waarvan ze duidelijk vervreemd zijn. Zoals in de meeste van Hirata’s theatervoorstellingen bevinden ze zich in een machtspositie, maar die blijkt enkel tot verveling en onverschilligheid te leiden. Hun houding wordt ontdubbeld in de vluchtige manier waarop in *In het bos* een aantal gevoelige thema’s worden aangesneden. Ze weerspiegelt de houding die wij in ons dagelijks leven aannemen tegenover de onderwerpen die in de voorstelling door de onderzoekers worden besproken. We krijgen elke dag een overvloed aan informatie, maar staan er vaak niet bij stil.

‘Hirata’s tekst is geestig, maar over hoe diepzinnig hij werkelijk is, zijn we nog met onszelf in discussie’, schrijft Michaël Bellon. ‘Maar dat de Japanner ook met zijn meest prominente thema (zijn er relevante verschillen tussen bonobo en bonobo, bonobo en mens, Japanner en westerling, Vlaming en Waal?) zo laconiek omging dat hij ons aan ons lot overliet, was dan wel weer spannend.’²⁰ Het publiek wordt gedwongen de dingen anders te zien, opnieuw te bekijken. *In het bos* houdt het publiek een spiegel voor. De voorstelling

dwingt ons om afstand te nemen en ons eigen kijkgedrag te evalueren. De tekst bevat aanwijzingen over hoe we ze moeten lezen. De vele referenties aan observeren, kijken en bekeken worden, voyeurisme, ensceneren,... spreken uiteraard ook over het theater. Er wordt ingezoomd en uitgezoomd. Uiteindelijk worden er zoveel spiegels opgehouden dat ze elkaar lijken op te heffen. ©

- 1 Hillaert Wouter, ‘Ik krijg nog altijd geen vat op de toestand in België’, *De Morgen*, 4 april 2008
- 2 Ibid.
- 3 Ibid.
- 4 Makereel Catherine, ‘Des Belges et des bonobos’, *Le Soir*, 8 april 2008
- 5 Sels Geert, ‘Japanner stuurt kvs het bos in’, *De Standaard*, 2 april 2008
- 6 Laveyne Liv, ‘Een ongewoon gewone stilte in het bos’, *De Morgen*, 9 april 2008
- 7 Baudet Marie, ‘Loi de la jungle et lieu de passage’, *La Libre Belgique*, 8 april 2008
- 8 Hirata Oriza, «*Riaru*» *dake ga ikinobiru*, Ways [=Wyatt ?], Tokyo, 2003, p. 30
- 9 Sels Geert, *o.c.*
- 10 Ibid.
- 11 Hirata Oriza, *Gendai kôgo engeki no tame ni*, uitg.?, Tokyo, 1995, p. 25
- 12 Ibid., pp. 35-36
- 13 Ibid., pp. 32-34
- 14 Hirata spreekt over ‘gespleten bewustzijn’. Terwijl de acteurs spreken, concentreren ze zich niet op hun tekst maar op hun omgeving: de ruimte, een object, een andere acteur. Handelingen en woorden worden van elkaar losgekoppeld.
- 15 Oriza Hirata, *Engeki nyûmon*, Wyatt, Tokyo, 1998, pp. 184-185
- 16 Oriza Hirata, *Gendai kôgo engeki no tame ni*, uitg.?, Tokyo, 1995, p. 22
- 17 Oriza Hirata, *Engeki nyûmon*, Kôdansha [in voetnoot 15 is het ‘Wyatt ?’], Tokyo, 1998, p. 194
- 18 Ibid., p. 192
- 19 Hillaert Wouter, *o.c.*
- 20 Bellon Michaël, ‘Belgenmop met bonobo’s’, *Brussel Deze Week*, 9 april 2008