

TO HOLD THE MIRROR UP TO NATURE?

Aan het begrip 'representatie' in het theater kleven volgens Jair Stranders fundamentele filosofische problemen. Het hardnekkige verlangen naar authenticiteit in voorstellingen bij zowel publiek als theatermakers is toe aan een kritische beschouwing.

Jair Stranders

Het huidige theater wordt veelal gedreven door romantische verlangens. Het publiek wil - of het nou in schouwburgen een keurig naturalistische encenering bijwoont uitgevoerd door zich in personages inlevende acteurs of in kleine zaaltjes getuige is van een conceptuele performance of een egodocument van een jonge theatermaker - iets authentieks meemaken; iets dat echt is, puur, natuurlijk en uniek. Het publiek krijgt, althans wat dit verlangen betreft, ook vaak waar het om vraagt: acteurs en theatermakers zoeken net zo goed naar oorspronkelijke gevoelens of verhalen en in sommige voorstelling gebruikt men elementen uit de performance-kunst, met het doel de aanwezigheid van het actuele lichaam te laten ervaren. Verschillen tussen stijlen en gezelschappen, tussen voorstellingen voor een groot en breed publiek en het werk van experimentele makers zijn er wel, maar deze vallen in het niet bezien vanuit de dominante behoefte aan echtheid in het theater. Zo kan theaterpubliek in deze tijden veel verdragen dat zogezegd kunstmatig is, maar uiteindelijk lijkt die ene traan op het toneel of dat uitgeputte lichaam in de vervallen loods steeds datgene te zijn waar het door wordt geraakt.

Op het eerste gezicht is die hedendaagse behoefte aan echtheid in het theater niet vreemd: theater is bij uitstek een kunstvorm die bestaat bij de gratie van het moment, van het zijn in het hier en nu van zowel de uitvoerders als de toeschouwers. Iemand die bijvoorbeeld het toneel oploopt vanuit de coulisse doet dat echt;

daar is strikt genomen niets onechts of kunstmatigs aan. Ingewikkeld wordt het doordat het publiek dat naar deze oplopende persoon kijkt onvermijdelijk aan het interpreteren slaat. Wat stelt die persoon voor of wie moet hij of zij voorstellen? Verwijst deze figuur naar iemand, is het een weergave van een fictief personage of een reëel bestaand persoon? Wat beeldt die manier van lopen uit? Een complex spel van vraag en antwoord vindt vervolgens plaats, waarbij zowel bewuste als meer onbewuste verwachtingen en vooroordelen meespelen. Afhankelijk van het soort theater volgen tegenwoordig op dit interpretatiespel kwalificaties als ongeloofwaardig, authentiek, nep, wezenlijk, oppervlakkig etc.; hierin manifesteert zich telkens de zoektocht naar een echt moment op het toneel, naar iets waars, iets dat nog onbedorven is.

Die zoektocht naar het ware in het theater - in wat voor verschijningsvorm dan ook - hangt nauw samen met hoe in de geschiedenis van de westerse filosofie het ware werd opgevat, namelijk als het meest wezenlijke, pure of oorspronkelijke dat zogezegd achter alle menselijke verstoringen schuil zou gaan en ontdekt moest worden. Als een rode draad loopt die zoektocht vanaf de klassieke oudheid en de verdeling van de werkelijkheid in een hogere zuivere orde van de waarheid en een lagere orde van de schijn, via het christelijke monotheïsme en de belofte van een ware wereld na het aardse bestaan, via de Verlichting en haar aanspraak op de autonome rede waardoor ieder mens onderscheid kan maken tussen wat waar en onwaar is tot en met de reactie hierop in de Romantiek die tegenover de menselijke rede de onbedorven natuur plaatste als meest oorspronkelijke plaats van het ware.

Deze filosofische geschiedenis is hier niet het onderwerp, maar de redactie van theaterschrift Lucifer wil een editie wijden aan het kunsttheoretische begrip 'representatie' en dat is vragen om problemen. Toen ik de afgelopen periode bij diverse zomerfestivals aan theatermakers, toneelspelers en dramaturgen vroeg waar zij aan denken bij het begrip representatie en na een vragende blik verduidelijkte met de toevoeging "in relatie tot theater", viel mij vooral de verscheidenheid aan reacties op, met als onmiskenbaar teken des tijds de opmerkelijke gedachte aan representatiekosten; niet verwonderlijk ook als de slogans van festivals voor jonge theatertalenten 'sell yourself!' (Breakin'Walls) en 'get discovered' (ITs) luiden. Over het algemeen echter denkt men bij het begrip representatie in relatie tot theater aan zaken als een afspiegeling van



de werkelijkheid, afbeelding, uitbeelding, vertoning en voorstelling in de zin dat er iets met het theater wordt voorgesteld.

Zo op het eerste gezicht vanzelfsprekende gedachten, maar wanneer de vervolgvraag wordt gesteld naar waar de betekenis van dat wat voorgesteld wordt ligt - in het voorgestelde of in dat wat voorgesteld wordt - blijkt het minder eenvoudig te zijn. Als er met theater gepoogd wordt iets wat buiten het theater was of is opnieuw te presenteren, te re-presenteren, dan zou de eigenlijke betekenis dus - net als bij de filosofische zoektocht naar de waarheid - liggen in dat waarnaar met het getoonde verwezen wordt en niet in het getoonde zelf. Hoe geloofwaardiger of waarachtiger de vertoning, hoe duidelijker de eigenlijke ware betekenis naar voren zou moeten komen. Shakespeares Hamlet legt het zo uit aan de toneelspelers: "Want alles wat zo overdreven wordt staat ver van de bedoeling van toneelspele, dat, van oudsher en nog steeds, tot doel had en heeft om als het ware de natuur de spiegel voor te houden".¹

Tegen een dergelijke voorstelling van zaken zou menig theatermaker tegenwoordig in het geweer komen: er is in de Nederlandse theaterpraktijk - net als op andere momenten in de westerse theatergeschiedenis - weinig sprake van natuurgetrouwe nabootsingen van de werkelijkheid op het toneel, er zijn nauwelijks pogingen iets te representeren en al helemaal niet om daarmee dicht bij de waarheid te komen. De filosofische ontmaskering van de waarheid zoals die in de vorige eeuw plaatsvond, waardoor wat 'waar' is niet meer teruggrijpt op onveranderlijke verborgen essenties maar afhankelijk is van de gegeven omstandigheden, is hier onlosmakelijk mee verbonden. Alleen wat aanwezig is op het toneel - wat present is - heeft betekenis. Dat men hier niet meer denkt in termen van representatie, is een bewijs dat de conventionele hang naar het naturalisme door theatermakers is losgelaten. Hogere ideeën worden niet meer afgebeeld, er zijn geen dieperliggende essenties waarnaar verwezen wordt, de schijn en illusie zijn naar het rekvisietenhok verbannen, *what you see is what you get!*

¹ William Shakespeare, *Hamlet*, vertaald door Erik Bindervoet & Robbert-Jan Henkes; derde bedrijf, tweede toneel. Amsterdam, De Harmonie, 2000. "[F]or any thing so o'erdone is from the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is, to hold as 'twere the mirror up to nature" en vervolgens "to show virtue her feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure."

Deze volledige transparantie, dit streven naar een openheid van zaken die - om met Peter Brook te spreken die Bertolt Brecht parafraseert - laat zien dat de toneelspelers met lege handen staan en niets in de mouwen verborgen houden², is voor een groot deel te danken aan bekende en minder bekende beeldenstormers die door de Europese theaters in de vorige eeuw hebben geraasd. In een doorgevoerde vorm is het resultaat van hun hervormingen het theater dat deconstrueert, dat post-dramatisch is, dat voorbij de elkaar opvolgende enceneringen van toneelrepertoire en geloofwaardige vertolkingen zoekt naar theatraal materiaal dat op zich zelf staat, dat niet een representatie is van iets anders. Bij Brecht was er nog wel sprake van een verhaal, maar hij richtte zijn pijlen op het door publiek zo geliefde psychologisch en naturalistisch theater dat enkel op zoek was - en soms nog is - naar een bevestiging en herhaling van een illusoire en verwrongen representatie van de werkelijkheid en de menselijke psyche. Absurdisten als Samuel Beckett en Eugène Ionesco ondermijnden de heerschappij van de logica in de vertrouwde wereld door onder meer talige concepten los te koppelen van hun representatieve functie waardoor als vaststaand beschouwde betekenissen en schijnzekerheden over het leven aan het wankelen werden gebracht. Jerzy Grotowski ging met zijn onderzoek naar een sober theater zeer ver door zijn acteurs eerst van alles af te laten leren, tot het punt dat enkel het zuiver aanwezige lichaam als instrument tot spelen overblijft.

Een van de meest radicale theaterhervormers die een aanval op de representatie heeft ondernomen is misschien wel Antonin Artaud (1896-1948), wellicht omdat hij nooit zijn gedroomde theater werkelijk in praktijk heeft kunnen brengen. De invloed van *Le théâtre et son double* (in het Nederlands uitgebracht onder de titel *Het theater van de wreedheid*) is echter nog tot op de dag van vandaag merkbaar. Om iets beter de filosofische problematiek rond het begrip representatie in kaart te brengen, is het interessant even bij Artaud stil te staan, ook omdat de invloedrijke postmoderne filosoof Jacques Derrida (1930-2004) een veelzeggend essay hierover schreef getiteld *Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation* (*Het theater van de wreedheid en de geslotenheid van de representatie*). In zijn boek *Theatermaken* gaat dramaturg Mart-Jan Zegers in op

² Zie het voorwoord *Lege Mouwen* van Loek Zonneveld in de Nederlandse uitgave van Peter Brooks *De lege ruimte*, International Theatre & Film Books, Amsterdam, 1993 (tweede druk), p. 10.



de zeggingskracht van Artauds denken en Derrida's essay op de hedendaagse dramaturgie. Wat volgt is eerst een beknopte weergave van Artauds visie op representatie in de ogen van Zegers, gevolgd door Derrida's filosofische interpretatie die naar mijn idee een paradox openbaart betreffende representatie en de zoektocht naar het ware.

Voor Artaud moet theater datgene van het leven uitbeelden wat niet uit te beelden valt of zich op de grenzen van de mogelijkheden van de representatie bevindt. Artaud wil, aldus Zegers, het wezenlijke van theater benaderen door het onwezenlijke er van af te snijden. Alles wat een externe invloed op het theater heeft gehad - zoals de heerschappij van God, de vastgestelde geschreven taal en het idee van nabootsing in de kunsten - moeten buitengesloten worden, teneinde een gesloten cirkel van theatrale betekenis te verkrijgen die zich enkel verhoudt tot het aanwezige en niet het afwezige. Hierdoor ontstaat volgens Zegers bij Artaud theatrale betekenis niet door wat het van buitenaf zou moeten zijn, maar door wat er reëel in de theatrale ruimte aanwezig is en plaatsvindt; iedere poging om iets dat afwezig is te representeren is vals. Zo wordt een theatrale setting gecreëerd waarin iedere keer opnieuw - herhaling is uit den boze - een acteur handelt. Dit handelen is dus geen kopie van een eerdere handeling, maar het is zelf op ieder moment nieuw en dus oorspronkelijk.³

Derrida herkent in Artauds geschriften de taak waar niet alleen het theater en de kunsten, maar ook de hedendaagse filosofie zich volgens hem voor gesteld ziet, namelijk de afrekening met de valse waarheden waarmee de westerse cultuur zich eeuwenlang overeind hield: "Deze structuur van vervalsing van de bevestiging van het leven is kenmerkend voor de gehele West-Europese cultuur (haar religies, haar filosofieën en haar politiek)."⁴ De algemene structuur van de representatie die al in de Griekse *mimesis* vervat lag en in de geschiedenis van de filosofie tot uiting komt moet volgens Derrida vernietigd worden. Wat opgezocht moet worden is de geslotenheid van de representatie, de eigen ruimte die niet door een andere afwezige plek bepaald wordt. De oorspronkelijke representatie die iedere keer opnieuw in het theater ontstaat is, zoals Derrida

het retorisch verwoordt, wreed: "De oorsprong van het theater (die we terug moeten vinden) is de hand die zich verheft tegen de onrechtmatige bezitter van de logos, tegen de vader, tegen God van een scène die onderhevig is aan de macht van het gesproken woord en van de tekst."⁵ Het theater van de wreedheid is in Derrida's door Nietzsche gekleurde ogen de plek bij uitstek voor cultuurkritiek, het is de plek waar de valse waarheden, essenties en representaties eigen aan de westerse cultuur buitengehouden worden tot het punt dat enkel een zich steeds herhalende oorspronkelijke representatie overblijft.

Voor theatermakers klinken deze woorden - vooral in tijden van bezuinigingen - wellicht als muziek in de oren: theater als het cultuurkritische medium bij uitstek. Desondanks openbaart zich bij Derrida's interpretatie van Artaud iets paradoxaals: de eeuwenlange zoektocht naar waarheden, essenties en oorsprongen met valse representaties als God en logica wordt bekritiseerd en vervangen door iets anders wat daadwerkelijk oorspronkelijk is, namelijk een zich steeds herhalende oorspronkelijke representatie in het theater. De vraag is echter of deze vorm van representatie bereikt kan worden. Natuurlijk maakt het een groot verschil of er op het toneel met alle macht iets nauwkeurig herhaald of nagebootst wordt of dat er steeds opnieuw een niet eerder voorgekomen handeling wordt uitgevoerd, maar dan is er nog steeds sprake van toeschouwers die deze handeling interpreteren en op zoek gaan naar betekenis, hoe abstract die ook moge zijn; dan nog vindt er een interpretatiespel plaats dat juist onlosmakelijk deel uitmaakt van het theater. Het spreken over een oorspronkelijke representatie verraadt de romantische drang om bij iets uit te komen dat volledig puur en ongeschonden is. Hierdoor is het niet meer een gradueel verschil tussen de ene vorm van representatie en de andere, maar wordt er aanspraak gemaakt op een ware oorsprong. Derrida's interpretatie van Artaud is een afrekening met het denken in vaststaande betekenissen die los van de context bestaan, een afrekening met theater als ware het een verwijzing naar iets echts daarbuiten - wat dan de oorsprong van de betekenis zou zijn, een afrekening met de illusie ten faveure van het echte en het aanwezige, en dat wordt gerechtvaardigd door een weg terug naar de oorsprong. De veelgehoorde postmoderne kritiek op het bestaan van één waarheid bijt zo in haar eigen staart.

³ Zie Mart-Jan Zegers, *Theatermaken. International Theatre & Film Books / HKU, Amsterdam / Utrecht, 2008, pp. 70-78*

⁴ *Ibidem: appendix 2, p. 145*

⁵ *Ibidem: p. 148*



Minder hemelbestormend maar steekhoudender is de visie van een andere 20^{ste}-eeuwse filosoof die ook veel over theater, kunst en representatie heeft geschreven, Hans-Georg Gadamer (1900-2002). In zijn onvolprezen essay over het schone - *Die aktualität des Schönen: Kunst als Spiel, Symbol und Fest* - laat Gadamer zien dat er wel degelijk kritiek is te geven op de klassieke opvatting van representatie, maar hij waakt ervoor af te rekenen met de kunsttraditie omdat daar nog het idee van nabootsing dominant zou zijn. Centraal in Gadamers filosofie is dat de mens alles en dus ook kunstuitingen interpreteert en verstaat vanuit zijn in-de-wereld-zijn, vanuit de actuele context. Zo wordt er in de kunsten niet iets bestaands afgebeeld, maar komen zaken pas in de actualiteit - wanneer het aanschouwd wordt - tot leven: "Het is beslist nooit het wezen van een groot kunstwerk geweest dat het de natuur volledig en getrouw tot afbeelding (...) maakte"⁶, aldus Gadamer. Net zoals er geen oorspronkelijke zaak is, is er ook geen oorspronkelijke afbeelding. Representatie betekent voor Gadamer niet dat iets als plaatsvervanger of indirect aanwezig is, alsof het een vervanging is voor iets oorspronkelijks; dat wat gerepresenteerd aanwezig is kan dat enkel op die manier zijn.⁷ In het kunstwerk is dat waarnaar verwezen wordt 'eigenlijker' aanwezig. Een kunstwerk betekent voor Gadamer daarom ook een toename van zijn.⁸ In tegenstelling tot Derrida - die een breuk wil forceren tussen de gevestigde kunsten en de nog nieuwe onbekende vormen zoals die van Artaud - wijst Gadamer juist op de overeenkomst tussen de traditie en moderne avant-gardistische kunstuitingen. Hij geeft dan ook de traditie gelijk wanneer deze stelt "kunst is altijd *mimesis*", wat wil zeggen dat ze iets tot representatie brengt. Hij waarschuwt echter voor het misverstand te denken dat "dit iets dat tot representatie komt, nog op een andere wijze te vatten en 'aanwezig' zou zijn dan doordat het zich op zo'n sprekende wijze representeert."⁹

De afrekening van de theaterhervormers met de klassieke opvatting van representatie, zoals die de afgelopen eeuw hand in hand ging met de fundamentele filosofische kritiek op de zoektocht naar

waarheid, is van grote waarde geweest en nog steeds relevant als het gaat om naturalistisch theater. Echter van mening zijn dat er met deze afrekening ten faveure van het enkel aanwezig laten zijn of presentstellen dichter bij de essentie of oorsprong van het theater gekomen wordt, verraadt naar mijn idee - hoewel in een andere vorm - eenzelfde verlangen naar waarheid. De postmoderne onderneming die in Nietzsche zo graag haar leidsman ziet, zou er goed aan doen het volgende citaat uit een van zijn laatste werken - *Afgodenschemering* - tot zich door te laten dringen:

Elke verdeling van de wereld in een 'ware' en een 'schijnbare' (...), is slechts een suggestie van decadentie - een symptoom van het aftakelende leven. Dat de kunstenaar de schijn [lees representatie, js] hoger waardeert dan de realiteit, is geen argument tegen deze stelling. Want 'schijn' betekent hier een *herhaling* van de realiteit, maar dan in een uitgelezen, verhevigde en gecorrigeerde vorm...¹⁰

De kunstenaar moet volgens Nietzsche niet zoeken naar 'het ware' als contrast met dat wat schijn of illusie zou zijn, zoals de Europese cultuur dat eeuwen heeft gedaan. Schijn - oftewel representatie en *mimesis* - levert in de kunsten juist 'meer' op dan de realiteit. Het verlangen naar het ware, oorspronkelijke en authentieke in het theater blijft onze afdog; laten wij hem niet meer aanbidden.

6 Hans-Georg Gadamer, *Het Schone (De actualiteit van het schone - Kunst als spel, symbool & feest)*. Boom, Amsterdam, 2010, p. 44.

7 *Ibidem*: p. 51

8 *Ibidem*: p. 52

9 *Ibidem*: p. 53

Jaïr Stranderson, Augustus 2013

10 Friedrich Nietzsche, *Afgodenschemering - De 'rede' in de filosofie, De Arbeiderspers, Amsterdam, 1997, p. 28*