

## ○ **Grenzen aan de verbeelding?**

### **- inaugurale rede Theaterwetenschap aan de Universiteit Utrecht**

*Op 18 januari 2008 hield Doctor Maaike Bleeker haar oratie bij de aanvaarding van het ambt van hoogleraar Theaterwetenschap aan de Universiteit Utrecht. Theater Schrift Lucifer kreeg toestemming om de oratie integraal op te nemen.*

### **Maaike Bleeker**

Dames en heren,

Stelt u zich voor: een eenvoudige theaterruimte met een tribune en een speelveld.

Op dit speelveld een aantal smalle hoge tafels met daarop 37 meter modelspoorbaan. De spelers, vier leden van modelspoorbaanclub Modulbau-Freunde Basel en een jonge actrice, laten een treintje rijden door miniatuurmodellen van Zwitserland. Wat we te zien krijgen is maar een selectie van wat de club bij elkaar gebouwd heeft. Deze 37 meter komen overeen met 3.2 kilometer echte spoorbaan. In het clubhuis staat nog eens 4.5 kilometer op schaal.

Op het modeltreintje is een camera gemonteerd en op een groot scherm achter op toneel zien we de beelden die deze camera opneemt terwijl de trein rijdt. Het resultaat ziet er uit als een variatie op het TV programma Schönste Bahnstrecke, dat programma dat helemaal bestaat uit urenlang het uitzicht uit de trein op verschillende routes door Duitsland, hier voor onze ogen geproduceerd met behulp van de modelspoorbaan.

De encenering plaatst ons als kijkers enerzijds in een positie buiten het model, een positie van waaruit we overzicht hebben, als het alziend oog van schepper, een positie die in de voorstelling gerepresenteerd wordt door de aanwezigheid van de makers, de scheppers van deze miniatuurwereld, buiten proportie groot in beeld. Net als zij kijken wij als publiek op de tribune van bovenaf de modelwereld in. Vanuit deze positie gezien verschijnt de modelwereld nadrukkelijk als model van de wereld, als representatie, een representatie die in bepaalde opzichten overeen komt met het werkelijke Zwitserland, maar tegelijkertijd duidelijk daarvan onderscheiden is als maar een model, als niet echt, als slechts een representatie. Een representatie die ook ruimtelijk duidelijk gescheiden is van de rest van de wereld, begrensd, waardoor het mogelijk is het als geheel te overzien van een positie er buiten.

Anderzijds en tegelijkertijd nodigen de geprojecteerde videobeelden ons uit om een kijkpositie in te nemen alsof we ons in dit landschap bevinden als ware het een werkelijk landschap op ware grootte. Wat we zien op deze beelden is hetzelfde model. De overeenkomsten met het werkelijke Zwitserland zijn precies dezelfde, de verschillen nog net zo groot. Het model is niet meer en niet minder echt dan eerst en toch is het effect heel anders. In plaats van ons te confronteren met een duidelijk onderscheid tussen origineel en model, werkelijkheid en representatie, roepen deze beelden vragen op over wat eigenlijk precies het verschil tussen beide is, hoe we het onderscheid maken, hoe onze interpretatie van het onderscheid te maken heeft met positie, met relatie: vragen die in de voorstelling terugkerend motief zijn.

De voorstelling heet *Mnemopark*, ging in première in 2005 en is gemaakt door Stefan Kaegi, lid van het Duits/Zwitserse theatercollectief Rimini Protocoll, een

samenwerkingsverband van Stefan Kaegi, Helgard Haug en Daniel Wetzel. Met hun projecten verhouden zij zich direct en meestal kritisch tot de actualiteit. Daarbij maken zij gebruik van onconventionele middelen, vormen en spelers. Veel van hun werk heeft een onderzoeksmatig karakter: het theater wordt ingezet als middel om de werkelijkheid te bevragen. Rimini Protocoll heeft hiermee de afgelopen jaren veel aandacht getrokken in heel Europa en daarbuiten. Momenteel is Rimini Protocoll onderwerp van onderzoek in onze Master module Theatre Research in Practice, waar deze makers ook te gast zullen zijn en andersom zullen onze studenten te gast zijn bij Rimini Protocoll in Berlijn. Een fantastische ervaring mogelijk gemaakt door het lectoraat Theatrale Maakprocessen en de Faculteit Theater van de HKU, onze partner in de Master Theaterwetenschap.

Met *Mnemopark* vestigt Rimini Protocoll expliciet de aandacht op onze positie als kijker in relatie tot een representatie van de wereld op toneel. Je zou deze voorstelling als een meta-theatrale reflectie kunnen beschouwen; als een voorstelling over theater als model van de wereld en ook als een voorstelling over het tot voorstelling worden van de wereld. *Mnemopark* doet dit door de wereld letterlijk als model op toneel te zetten en dit te combineren met beelden die ons uitnodigen deze modelwereld als het ware binnen te gaan. *Mnemopark* ensceneert op deze manier de uitnodiging die een traditionele dramatische theatervoorstelling aan de kijker doet. Ook daar kan, net als in *Mnemopark*, de wereld op toneel model staan voor de wereld daarbuiten. Ook het drama als model van de wereld is, net als het model in *Mnemopark*, duidelijk afgegrensd van de wereld er omheen. Dit is wat Peter Szondi (1963) het absolute karakter van het drama heeft genoemd: het drama als autonome wereld die (schijnbaar) onafhankelijk van de toeschouwer bestaat. Dit absolute karakter wordt gegarandeerd door een plot geconstrueerd volgens de eenheden van plaats, tijd en handeling, manieren van ensceneren die suggereren dat zich achter de prosceniumboog een autonome wereld bevindt (de traditie van de zg. vierde wand) en een theaterarchitectuur die deze scheiding bevestigt door de toeschouwer in het donker te plaatsen. Het is een situatie waarin de toeschouwer van buitenaf het model van de wereld achter de proscenium boog inkijkt maar tegelijkertijd door deze constructie wordt uitgenodigd zijn positie in het auditorium te vergeten en zichzelf in de wereld op het toneel te projecteren. Uitgenodigd, dat wil zeggen, de wereld op toneel te beleven niet als model maar als wereld en niet als vanaf buitenaf maar alsof er in. Tegelijkertijd blijft de toeschouwer door deze constructie een buitenstaander die zin dat zijn of haar 'aanwezigheid' in deze wereld onopgemerkt blijft en deze wereld niet lijkt te beïnvloeden. Het is alsof we deze wereld kunnen zien zoals hij is, onafhankelijk van onze positie als kijker en onafhankelijk van ons kijken.

*Mnemopark* ensceneert dit mechanisme, demonstreert het, en ondermijnt daarmee de vanzelfsprekende werking. In plaats van ons als vanzelfsprekend mee te nemen de wereld van de verbeelding vestigt *Mnemopark* aandacht op hoe kijkers uitgenodigd worden te kijken, wat voor invloed dat heeft op wat zij zien, en daarmee op visualiteit als een relationeel gegeven, op visualiteit als een gebeurtenis. Een gebeurtenis die tot stand komt in een specifieke situatie. *Mnemopark* doet dit door de relatie tussen kijker, bekekenen en de situatie te theatraliseren: door die relaties expliciet te ensceneren en daarmee theatraal te maken in de zin zoals beschreven door Barbara Freedman in haar boek *Staging the Gaze. Postmodernism, Psychoanalysis and Shakespearean Comedy* (1991).

Wat bedoelen we eigenlijk wanneer we zeggen dat iemand of iets theatraal is? vraagt Freedman zich af op de eerste bladzijde van haar boek. Met die vraag vestigt

ze aandacht op de complexe status van theater en theatraliteit in onze cultuur. Het woord theater benoemt een specifieke culturele praktijk, een praktijk die door sommigen wordt beschouwd als een vorm van kunst, door anderen als vermaak. Maar het woord theater kan ook gebruikt worden om een situatie of gebeurtenis af te doen als namaak, als niet echt, als ongeloofwaardig. 'Het is maar theater.' Een situatie benoemen als theatraal kan zowel verwijzen naar het feit dat een situatie gespeeld en in die zin theater is, alsook om een situatie aan te duiden als ongeloofwaardig, onecht. En dit zowel binnen het theater als daarbuiten. Dit negatieve gebruik heeft een lange geschiedenis die door Jonas Barish (1981) beschreven is als de geschiedenis van het *anti-theatrical prejudice*, het anti-theatrale vooroordeel. Een vooroordeel dat, zoals Barish laat zien, teruggaat op Plato en diens begrip van theater als nabootsing van de werkelijkheid. Deze nabootsing is nooit volledig en daarom altijd minderwaardig aan het origineel, minder echt dan het origineel. Het verwarrende en daarmee ook gevaarlijke van theater is volgens Plato dat mensen schijn voor werkelijkheid zouden kunnen houden, kopie voor origineel. Die verwarring is waar bij *Mnemopark* mee gespeeld wordt. Met behulp van de live geproduceerde videobeelden laat de voorstelling ons naar de miniatuurkopie van Zwitserland kijken alsof we er in staan, alsof het een echt landschap is. En dan blijkt het onderscheid tussen model en werkelijkheid, origineel en kopie, veel minder vanzelfsprekend dan het eerst leek. We horen de spelers aan het woord, de spelers die zelf deze modelwereld gebouwd hebben. Hun verhalen over het model worden vermengd met informatie en statistieken betreffende het echte Zwitserland: bevolking, productie, oppervlakte, bebouwing. Het echte Zwitserland verschijnt zo als een verzameling onderdelen zoals die op de schappen van de modelbouwwinkel, netjes gerangschikt in een landschappelijke compositie; een idyllisch uitzicht uit de trein, met zorgvuldig doorgefokte raskoeien in een alpenweitje. Gigantische bedragen, zo horen we, worden uitgegeven om de werkelijkheid te laten voldoen aan dit ideaalmodel zoals gegeven in de modelspoorbaan: natuur wordt heraangelegd, landbouw kunstmatig in stand gehouden en industriële gebouwen vermomd als boerderijen.

In Zwitserland, zo suggereert *Mnemopark*, 'all the world is a stage'. Daarbij gaat het er bij deze voorstelling echter niet om te laten zien dat Zwitserland tot bepaalde hoogte eigenlijk maar theater is in de zin van onecht, namaak, dat wil zeggen, in de zin van Plato's anti-theatrale vooroordeel. Wat *Mnemopark* doet is juist dit onderscheid tussen het echte Zwitserland en Zwitserland als theater problematiseren. In plaats van op Brechtiaanse wijze te laten zien dat wat we dachten wat werkelijk was eigenlijk theater is en ons zo te helpen dit theater te verwerpen ten gunste van iets dat meer werkelijk is, gebruikt *Mnemopark* het theater en theatraliteit juist om vragen op te roepen over hoe we dat onderscheid eigenlijk maken, waar dat op gebaseerd is. Wat we hier zien zijn geen acteurs die een rol spelen maar echte leden van de modelbouwclub die vertellen over hun echte bezigheden, hun echte leven en over het echte Zwitserland; het echte Zwitserland dat een kopie is van zijn representatie in de modelspoorbaan.

Door het echte Zwitserland te bekijken vanuit het model laat *Mnemopark* niet alleen Zwitserland zien als product van menselijke verbeelding, maar vestigt ook de aandacht op de grenzen aan die verbeelding, op wat geen deel uit maakt van Zwitserland zoals dat voorgesteld wordt. Het repertoire aan prefab onderdelen zoals dat te koop is in de modelbouwwinkel biedt een aardig perspectief op Zwitserland als

projectiescherm voor dromen en idealen maar laat ook zien wie wel mag meespelen en wie niet, en in welke rol. Waar in dit landschap wel en waar geen plaats voor is. De voorstelling vestigt ook nog op andere manier aandacht op grenzen aan de verbeelding. Grenzen niet aan wat er op 'all the world as stage' kan of mag verbeeld worden maar grenzen die besloten liggen in de verbeelding van de wereld als voorstelling. Deze grenzen zijn niet als de lijn tussen wat wel en niet op het wereldtoneel mag verschijnen, de scheidslijn getrokken door regels, wetten, censuur, zelfcensuur, fatsoen of moraal. Ze zijn eerder als de grenzen van het universum, grenzen die besloten liggen in de structuur van de manier waarop de wereld voorgesteld wordt: ze zijn deel van het toneel waarop de wereld als voorstelling verschijnt. Het zijn deze grenzen aan de verbeelding waar ik het vandaag in het bijzonder over wil hebben: over theater als grens aan de verbeelding en over theatraliteit als kritische strategie.

Theater, zo zal ik betogen, is deel van het fundament dat ten grondslag ligt aan manieren van denken en verbeelden typisch voor de moderne tijd: de wereld van de grote verhalen en van de wereld als objectief gegeven. Dit theatrale fundament is het toneel waarop die wereld als totaliteit kan verschijnen. Tegelijkertijd is deze theatrale grondstructuur dat wat onopgemerkt moet blijven om de objectiviteit en onmiddellijkheid, de waarachtigheid te garanderen van datgene wat op dat toneel verschijnt. Theater is daarmee zowel fundament van als grens aan de verbeelding. Het theater als culturele praktijk biedt een model van dit principe.

Theater is, zoals Freedman het definieert, een 'culturally conditioned mode of staging the construction of the real' (Freedman 1991: 50). Theater is geen afbeelding van de werkelijkheid maar een enscenering die werkt volgens dezelfde constructie die ook ten grondslag ligt aan wat we als werkelijkheid ervaren. Hans-Thies Lehmann (1999) in zijn analyse van de ontwikkeling van het dramatische naar het post-dramatische theater doet een vergelijkbare observatie. Ook Lehmann wijst op structurele verbande tussen de structuur van theater en de structuur van dat wat we als werkelijkheid beschouwen. De overtuigingskracht van theater is niet gevolg van hoe goed het de werkelijkheid afbeeldt of hoezeer het met de werkelijkheid overeenkomt. Als theater overtuigt als waarachtig dan is dat het gevolg van structurele overeenkomsten tussen de logica van theatrale representatie en de logica die aan ons beeld van de werkelijkheid ten grondslag ligt. Lehmann ontkent daarmee niet dat theater een afbeelding van de werkelijkheid kan zijn, een model van de werkelijkheid zoals in *Mnemopark*. Maar wel levert hij kritiek op het idee dat een dergelijk model, een dergelijke afbeelding op toneel, zijn overtuigingskracht ontleent aan mate waarin deze representatie overeenkomt met datgene wat afgebeeld wordt. Cruciaal voor die overtuigingskracht is volgens Lehmann hoe esthetische logica van het theater inspeelt op manieren van denken van een cultureel en historisch specifiek publiek, en daarmee uitnodigt tot manieren van kijken en interpreteren van een cultureel historisch specifieke kijker en diens verwachtingen, overtuigingen en vooronderstellingen.

Als 'culturally conditioned mode of staging the construction of the real' ensceneert het theater deze manieren van kijken. Tegelijkertijd is het precies dit geënceneerde karakter dat onopgemerkt moet blijven om succesvol als 'real' te kunnen verschijnen. De eerder geconstateerde dubbele betekenis van theatraal (verwijzend naar zowel geënceneerd als onecht) zou je symptoom van deze complexiteit kunnen noemen,

symptoom van de gecompliceerde relatie tussen theater als model van de 'construction of the real' en de manier waarop in en door deze constructie 'the real' verschijnt als autonoom, moet verschijnen als autonoom om te overtuigen als 'real', dat wil zeggen, onafhankelijk van een constructie en onafhankelijk van de voor het theater zo kenmerkende relatie tussen kijker en bekekenen.

'Is theatricality more concerned with the act of showing than with the inherent quality of what is shown? Or is theatricality precisely the challenge to try to separate the two?' vraagt Freedman zich af (Freedman 1991: 51). Is wat theatraliteit zo verontrustend maakt dat het uitnodigt theater voor werkelijkheid aan te zien, zoals Plato claimt? Is het verwerpelijke aan theatraliteit dat het niet echt is? Of is het verontrustende aan theater dat het ons in een positie kan brengen van waaruit het onderscheid tussen beide onduidelijk wordt omdat we geconfronteerd worden met onze eigen positie als kijker ten aanzien van wat we voor waar nemen? Is de neiging om zulke momenten als onecht, als 'maar theater' af te doen wellicht feitelijk een afweermechanisme?

Freedman stelt zich deze vragen naar aanleiding van een analyse van komedies van Shakespeare. Zij leest deze stukken als een reactie op een belangrijke culturele transformatie in de vroeg moderne tijd. Dit is de transformatie die door Heidegger beschreven is als het moment dat de wereld tot voorstelling werd en wat later door Foucault het begin van de orde van representatie is genoemd. Dit tot beeld worden van de wereld gaat niet over de overgang van een middeleeuws naar een modern wereldbeeld. Het gaat überhaupt niet om een specifiek beeld, maar het tot beeld worden van de wereld dat volgens Heidegger kenmerkend is voor de moderne tijd. Dit tot beeld of voorstelling worden van de wereld impliceert een positie voor subject buiten dat wat gezien wordt. Door die positie is beeld van totaliteit mogelijk, een voorstelling, een verbeelding van de wereld als totaliteit met een objectief bestaan, los van een bepaalde kijkpositie. Deze positie echter is geen objectief gegeven. De wereld als voorstelling beschouwen is niet een kwestie van er even uit stappen en dan kijken. Deze kijkpositie is zelf deel van de manier van denken waardoor de wereld tot voorstelling kan worden en waardoor manieren van de wereld verbeelden die deze positie bevestigen als overtuigend gaan verschijnen.

Deze complexe relatie tussen kijker, imaginaire kijkpositie en dat wat gezien, voorgesteld komt mooi tot uiting in Hubert Damisch' (1995) analyse van de oorsprong van het perspectief. Deze oorsprong is, zoals hij laat zien, een uitvinding die later de geschiedenis in zou gaan als een ontdekking, dat wil zeggen alsof de manier van verbeelden van de wereld volgens de regels van het perspectief een gegeven is dat ontdekt werd in plaats van een cultureel specifieke uitvinding. Damisch verwijst naar een beroemd moment uit de kunstgeschiedenis, namelijk een experiment uit de vroege Renaissance, een experiment dat wordt toegeschreven aan Brunelleschi. Dit experiment, zou je kunnen zeggen, is een demonstratie van hoe een afbeelding kan komen te staan voor de werkelijkheid.

Volgens de overlevering schilderde Brunelleschi op een klein paneel een afbeelding van het Baptisterium in Florence volgens de regels van het perspectief. Vervolgens maakte hij in dat paneel een klein kijkgaatje waardoor je er van achter doorheen kon kijken. Dat gaatje zat precies op het punt dat in de afbeelding het *point of view* weerspiegelt van iemand die een dergelijke afbeelding zou willen maken.

Brunelleschi demonstreerde vervolgens dat als je door dat gaatje kijkt in een spiegel die op de juiste afstand gehouden wordt, dat je dan het Baptisterium ziet alsof je naar het echte Baptisterium kijkt.

Waar gaat deze demonstratie over en wat demonstreert het eigenlijk, vraagt Damisch zich af. Brunelleschi wil de waarachtigheid van zijn representatie van het Baptisterium bewijzen. Hij doet dat niet door de afbeelding te vergelijken met het Baptisterium – een vergelijking van de representatie met werkelijkheid die het representeert om zo te demonstreren dat de afbeelding overeenkomt met die werkelijkheid. In plaats daarvan levert hij het bewijs door de kijker in een bepaalde relatie tot de afbeelding te plaatsen. Paradoxaal genoeg is het effect van deze manier waarop zijn experiment de relatie tussen kijker en afbeelding enceneert dat deze relatie niet als relatie maar als afwezigheid van een relatie beleefd kan worden. De manier waarop de demonstratie is opgezet zorgt dat het object van de blik van deze kijker gescheiden wordt van de wereld om de afbeelding heen. Net als wat veel later in de in de fenomenologie *bracketing* zal worden genoemd, wordt dit object van de blik als het ware even tussen haakjes gezet en telt de rest van de wereld niet mee, de rest van de wereld inclusief de kijker, die zich achter het schilderij bevindt. Tegelijkertijd nodigt de encenering van dit experiment de kijker uit zijn positie achter het paneel te vergeten en zich in het model te projecteren op een manier vergelijkbaar met de uitnodiging gedaan door het dramatische theater. Het is in deze situatie dat een representatie van het Baptisterium als waarachtig verschijnt. Dit gebeurt door middel van een encenering die het toneel vormt waarop de representatie als waarachtig verschijnt terwijl tegelijkertijd de encenering geen rol speelt in die ervaring van de representatie als waarachtig, geen rol mag spelen maar in plaats daarvan onopgemerkt moet blijven.

Een belangrijke rol in deze demonstratie van de waarachtigheid van de afbeelding wordt gespeeld door de spiegel. Het is het beeld van het schilderij in de spiegel dat het 'bewijs' levert. In de spiegel verschijnt de representatie van het Baptisterium als onafhankelijk van de kijker, van diens lichaam, van diens positie. Damisch concludeert:

“If Brunelleschi’s discovery had inaugural import, this was to the extent it created the impression that, by its means, representation gained access to a new kind of truth” (...) “the world would be constituted for the first time as a domain of pure visibility.” (Damish 1995: 151-152)

Met een speelse verwijzing naar Lacans (1977) beroemde essay over de Mirror Stage als een fase in de psychologische ontwikkeling van het jonge kind, spreekt Damisch van de ‘mirror stage of painting’, waarbij ‘stage’ niet alleen refereert aan een fase maar ook verwijst naar toneel. Deze ‘mirror stage of painting’ markeert het moment dat de wereld verschijnt als toneel, als geometrische ruimte met een objectief bestaan los van datgene wat er zich op dat toneel afspeelt en los ook van een cultureel historisch specifieke kijker. Het is het moment dat de wereld tot beeld wordt.

Damisch’s analyse wijst op de nauwe relatie tussen voorstelling van de wereld als beeld en het theater en ook hoe deze relatie niet gaat over de manier waarop theater gebruik maakt van pictoriale technieken als perspectief om deze wereld zo goed

mogelijk te kunnen afbeelden. In plaats daarvan is deze relatie is gegeven in hoe in de orde van representatie 'all the world' a stage wordt, hoe dit samengaat met een verruimtelijking die paradoxaal genoeg beleefd wordt als onmiddellijkheid. Dit is een verruimtelijking waarvoor het theater als praktijk van het organiseren van de relatie tussen waarnemer en waargenomen model kan staan. Een verruimtelijking die bovendien nauw verbonden is met wat het *scopic regime of modernity* wordt genoemd.

Een theatrale demonstratie van deze relatie tussen spiegel, toneel en tot beeld worden van de wereld is te vinden in Peter Greenaway's escenering van Shakespeare's toneelstuk *The Tempest* (De Storm) in zijn film *Prospero's Books* (1991). Aan het begin van Greenaway's film zien we een oude man in een soort zwembad. Hij speelt met een modelscheepje. Intussen horen we de eerste teksten van de eerste scène van Shakespeare's stuk. Deze scène speelt op een schip op volle zee en gaat over een naderende storm. Later in het stuk horen we dat het Prospero is die deze storm op zee heeft veroorzaakt met behulp van zijn magische krachten. Hij wil daarmee zijn broer een lesje leren. Deze broer heeft hem jaren geleden uit zijn hertogdom verdreven om zijn plaats in te nemen. Prospero heeft hij in een bootje laten zetten met een beetje proviand en zijn dochter en met dat bootje is Prospero op het eiland aangekomen waar hij nu nog steeds is en waar het toneelstuk zich afspeelt. Nu vele jaren later, is die broer met zijn zoon aan boord van een schip niet ver van het eiland. Prospero laat een storm opsteken, het schip vergaat en vader en zoon spoelen ieder afzonderlijk aan, elk in de overtuiging dat de ander verdronken is.

Het toneelstuk begint met de storm op zee en pas later horen we van het verband met Prospero. In de film wordt meteen een verband gelegd tussen de storm en iemand die we later als Prospero zullen leren kennen. Maar wat zien we hier eigenlijk in die eerste scène? Zien wij hier Prospero die met het modelscheepje een storm uitspeelt die hij met behulp van zijn toverkracht op zee laat opsteken? Is dit Prospero die als in een soort voodoo ritueel een storm op zee opwekt met behulp van een miniatuurscheepje?

Velen hebben gewezen op de mogelijkheid om het personage Prospero in het toneelstuk De Storm te zien als een alter ego van de auteur Shakespeare. Prospero die met zijn magische krachten een wereld laat verschijnen bevolkt met sprookjesachtige figuren. Een wereld waar hij als auteur/regisseur de scepter zwaait en die hij vormgeeft naar zijn eigen inzicht. *Prospero's Books* speelt met deze mogelijkheid meteen vanaf het begin. We zien hoe de oude man, terwijl hij met het modelscheepje speelt, de teksten uitspreekt van de verschillende personages in de scène op zee, en deze teksten ook opschrijft. Het is alsof hij de scène terwijl hij hem bedenkt ook zelf even uitprobeert. Alsof hij zijn eigen verbeelding uitspeelt. Dit blijft zo gedurende de hele film: de man spreekt alle teksten van alle personages. De escenering nodigt zo expliciet uit om het toneelstuk te zien als de verbeeldingswereld van deze man die we aan het begin in bad zien zitten. Ook zijn spel met het modelscheepje, waarmee hij storm op zee speelt, lijkt een manier om zijn verbeelding uit te spelen.

Aan begin van de film kijken we dus net als in *Mnemopark*, naar een spel met een model. Maar dan rijst een grote spiegel op uit het bad. In deze spiegel zien we niet de situatie in het bad, maar de zeelieden in de storm op zee alsof we in de spiegel de

verbeeldingswereld van de man in bad zien, een verbeeldingswereld die letterlijk beeld is en waartoe we via de spiegel toegang hebben. Net zoals in Brunelleschi's demonstratie de spiegel het mogelijk maakte de representatie van het Baptisterium te zien als keek je naar het Baptisterium zelf, zo worden we als kijker bij *Prospero's Books* uitgenodigd om via de spiegel een wereld binnen te gaan waar representaties de plek van de werkelijkheid innemen. De wereld in de spiegel bestaat helemaal uit afbeeldingen, afbeeldingen die zoals de film suggereert allemaal afkomstig zijn uit Prospero's boeken. Dit motief van de boeken gaat terug op een uitspraak van Prospero in Shakespeare's stuk waarin hij uitlegt dat toen hij uit zijn hertogdom verdreven werd een trouwe dienaar hem voorzag van zijn boeken die hem meer waard waren dan zijn hertogdom. Met deze uitspraak begint de film.

Greenaway enceneert zo Shakespeare's *The Tempest* als een reflectie op de overgang naar de orde van representatie (een culturele transformatie die, zoals al eerder naar aanleiding van Freedman aan de orde was, plaatsvond gedurende Shakespeare's leven). De film leest als een meta-theatrale reflectie op het tot beeld worden van wereld, op de wereld als schouwtoneel en theater als grondstructuur verbeelding. Verdreven uit de werkelijke wereld creëert Prospero met zijn magische krachten op het eiland een nieuwe wereld gebaseerd op representaties van de wereld zoals die in zijn boeken staan. Door de expliciete verwijzingen naar het repertoire van bekende en minder bekende beelden benadrukt de film het karakter van de wereld van Prospero als representatie. Door zijn boeken kan hij zich de hele wereld voorstellen en deze voorstelling is zijn wereld. Die boeken, zo horen we, bevatten alle kennis over alle fenomenen ter wereld en door de boeken komt zijn hele wereld tot stand. Tegelijkertijd vormen zij daarom ook de begrenzing van zijn wereld, een begrenzing die letterlijk de grens van zijn verbeelding is en een begrenzing die geen buitengrens is maar gegeven is in de constructie van de verbeelding zelf. De begrenzing is zelf deel van het fundament van de verbeelding. Over de relatie tussen verbeelding en de onzichtbare begrenzing daarvan gaat Greenaway's encenering.

Door de expliciete encenering van de relatie tussen Prospero, zijn boeken en zijn verbeeldingswereld vestigt *Prospero's Books* de aandacht op de relatie tussen de manier waarop de wereld door deze representaties vorm krijgt en een cultureel en historisch specifiek point of view. Deze relatie, of zoals Roland Barthes (1977) het stelt, deze dualiteit is het fundament van de orde van representatie. Tegelijkertijd is deze dualiteit, deze relatie tussen subject en object, een van de fundamentele problemen waar de orde van representatie door geplaagd wordt. Interessant hier is Michael Fried's (1980) analyse van wat hij noemt 'de ontologische basis van de moderne kunst', een ontologische basis die de vorm heeft van een paradox die zich voor het eerst manifesteert in de schilderkunst in Frankrijk halverwege de 18<sup>e</sup> eeuw. Op dat moment wordt een spanning voelbaar tussen enerzijds het schilderij als dat wat iets voor iemand representeert en anderzijds een groeiend ongemak met precies deze conditie van representatie. Die spanning wordt ervaren als een verlies, een verlies van onmiddellijkheid, en dit gevoel van verlies wordt de motor achter een voortdurende ontwikkeling van steeds nieuwe schilderkunstige strategieën die dat gevoel van onmiddellijkheid teweeg moeten brengen door de kijker zijn positie als kijker voor het werk te doen vergeten.



Een centrale figuur in Fried's betoog is Denis Diderot. Interessant aan Diderot is hoe hij dit zo verlangde gevoel van onmiddellijkheid koppelt aan waarachtigheid, een waarachtigheid die het gevolg is van het feit dat een representatie zich verhoudt tot een kijker en diens manier van kijken, maar zo merkt Diderot ook op, dit niet al te nadrukkelijk doet want anders is het effect niet waarachtigheid maar 'un theatre'. Waarachtigheid, zo bezien, is dus niet het gevolg van onbemiddeldheid of objectiviteit in de zin van onafhankelijkheid van point of view. Of iets als waarachtig overtuigd is wel degelijk afhankelijk van de manier waarop het getoonde tegemoet komt aan een bepaald point of view. Het is die herkenning en de bevestiging van onze eigen verwachtingen, vooronderstellingen en aannames waardoor iets als waarachtig kan verschijnen. Maar tegelijkertijd moet die manier waarop het getoonde inspeelt op onze verwachtingen niet al te nadrukkelijk gebeuren. Waarachtigheid is gebaat bij een encenering die, net als in Brunelleschi's experiment, onopgemerkt blijft. Theatraliteit markeert moment dat we ons bewust worden van de manier waarop we aangesproken worden door het getoonde waardoor het er niet langer uitziet als 'hoe het is' onafhankelijk van onze blik maar in plaats daarvan als geënceneerd verschijnt.

Met zijn analyse van de ontologische basis van moderne kunst plaatst Fried zijn eigen eerdere en veel beroemdere anti-theatrale vooroordeel ten aanzien van Minimalisme (1968) in een historisch perspectief en biedt tevens een perspectief op de samenhang tussen anti-theatraliteit en de worsteling met representatie, niet alleen binnen de moderne schilderkunst maar ook daarbuiten. Zo zijn er opvallende overeenkomsten tussen de door Fried beschreven ontwikkeling in de moderne kunst en wat Evelyn Fox Keller (1994) beschrijft als het proces van *semiotic repositioning*, het proces waarbij objectiviteit wordt geproduceerd door het onzichtbaar maken van sporen van subjectiviteit in de representatie van wetenschappelijke kennis. Lorraine Daston en Peter Galison gaven het laatste hoofdstuk van hun geschiedenis van de objectiviteit (2007) de titel 'Representation to Presentation'. Ik noemde al eerder het verband tussen de theatrale grondstructuur van de wereld als voorstelling en de fenomenologische techniek van bracketing. Er zijn ook opvallende overeenkomsten tussen de ontwikkeling van de fenomenologie en de theaterbouw aan te wijzen (Camp 2008) en tussen theaterbouw en wat Jonathan Crary (1999) 'practices of managing attention' heeft genoemd. Alain Badiou (2007) in zijn filosofische interpretatie van de 20<sup>e</sup> eeuw in zijn boek *Le Siècle* gaat zelfs zo ver om te stellen dat het verzet tegen representatie een kenmerkende karakteristiek van het 20<sup>e</sup> eeuwse denken is. De andere kant van dit verzet is wat hij noemt 'the passion for the real'.

Hier biedt theater als 'culturally conditioned mode of staging the construction of the real' (Freedman) een interessant perspectief op de gecompliceerde relatie tussen subject en object van de waarneming typisch voor de orde van representatie, inclusief het anti-theatrale verzet tegen deze relatie, ook in het theater zelf. Opgevat als culturally conditioned mode of staging the construction of the real laat theater zien hoe cultureel specifieke manieren van kijken het toneel vormen waarop 'the real' kan verschijnen. Hoe theater hierin bemiddelt en zo aspecten van deze relatie zichtbaar kan maken die anders onopgemerkt blijven. Anderzijds biedt de praktijk van het theater als praktijk van het enceneren van de relatie tussen kijker en bekeken ook mogelijkheid om met deze relatie te experimenteren, deconstrueren, theatraliseren. Om theater in te zetten als wat ik elders een *critical vision machine* heb genoemd *Mnemopark* is hier een mooi voorbeeld van. Een ander interessant voorbeeld in deze

context is Hotel Modern. Ik denk dan in het bijzonder aan hun voorstellingen *De Grote Oorlog* (2001) en *Kamp* (2005) twee voorstellingen waarin ze zich expliciet verhouden tot gebeurtenissen die vaak beschouwd zijn als onvoorstelbaar, als voorbij de grenzen van onze verbeelding, als niet representeerbaar. Dit zijn de loopgraven van de eerste wereldoorlog en Auschwitz. En net als Stefan Kaegi in *Mnemopark* verkent Hotel Modern deze grenzen aan de verbeelding met behulp van een combinatie van model en beeld. In *De Grote Oorlog* zien we hoe zij live met behulp van schaalmodellen situaties uit de loopgraven in de Eerste Wereldoorlog reconstrueren. Deze situaties worden gefilmd en het resultaat tegelijkertijd geprojecteerd. In *Kamp* is het hele toneel gevuld met een gigantische maquette van Auschwitz. We zien hoe de makers van Hotel Modern hierin met behulp van kleine poppetjes scènes uit het kamp uitspelen terwijl ze die intussen filmen en projecteren op een groot doek. Het is alsof ze met hun spel verkennen wat zich daar afgespeeld moet hebben om de beelden te produceren die we zo goed kennen. Beelden die we voor onze ogen geproduceerd zien worden. Met behulp van een model van het kamp gebaseerd op representaties van het kamp produceren zij ter plekke de beelden die we al kennen, of we ze nu gezien hebben of niet.

Theater kan ook ingezet worden als denkmodel dat een perspectief biedt op de 'construction of the real' buiten het theater. Als denkmodel vestigt theater aandacht op wat als echt, geloofwaardig, overtuigend verschijnt en hoe dat samenhangt met een bepaalde kijker voor wie het er zo uitziet. Neem bijvoorbeeld dit beeld afkomstig uit het Amsterdamse universiteitsblad *Folia* van 27 april 2001.



Deze foto werd afgedrukt bij een artikel met een titel die hier ook te zien is, een artikel dat verscheen naar aanleiding van het proefschrift van Barbara van Balen getiteld *Vrouwen in de wetenschappelijke arena - sociale sluiting in de universiteit*. Dit proefschrift gaat in op de vraag waarom er onder hoogleraren zo weinig vrouwen zijn en waarom dit in Nederland zo extreem is. Het artikel stelt een aantal vragen bij

de conclusies uit Van Balens proefschrift en sluit af met de observatie dat vrouwen gewoon te slim zijn om zich vandaag de dag nog te willen binden aan de universiteit. Helemaal geen übervrouwen kortom. De echte übervrouwen beginnen er niet aan. Goed, daar zal ik nu verder niet op ingaan.

Wat mij interesseert is de foto die bij dit artikel is geplaatst en waar in de tekst op geen enkele manier op in wordt gegaan. Sterker nog, er staat niet eens een ondertekening onder, behalve de naam van de fotograaf (Henk Thomas). Door het glazen plafond heen gebroken is deze vrouwelijke hoogleraar alsnog in de anonimiteit belandt, en nog wel in het blad van haar eigen universiteit. De foto is geen inscenering maar wat als we hem wel zo lezen? Wat vertelt deze mise-en-scène, hoe worden we uitgenodigd te kijken door de combinatie van beeld en tekst? Daar staat ze, de eenzame vrouwelijke hoogleraar in het midden van een cirkeltje mannen. Ze staat haar mannetje, doet energiek het woord terwijl de mannelijke hoogleraren belangstellend maar op enige afstand toekijken. Een curiositeit, te slim om tegen te houden of te dom om haar heil elders te zoeken, wiens aanwezigheid minzaam wordt geaccepteerd?

Ik wil hiermee geen uitspraken doen over wat hier werkelijk aan de hand was of wat de mensen die op de foto afgebeeld staan werkelijk dachten. Waar het mij om gaat is hoe de keuze naar dit beeld te kijken als theater, als inscenering iets duidelijk kan maken over de manier waarop dit beeld performatief is. De betekenis van dit beeld is niet of niet alleen gelegen in de situatie die het afbeeldt, maar ook hoe je door de keuze van dit moment en dit standpunt door de fotograaf en van deze foto door de redactie van Folia, kijkers uitgenodigd worden om op een bepaalde manier te kijken. Het beeld doet iets en dat wat het doet gebeurt in de relatie tussen wat er te zien is en een kijker. De combinatie van beeld en tekst nodigt uit het beeld te zien als bevestiging van waar het artikel over gaat. Opgevat als inscenering, als theater, laat deze foto een inscenering zien van de 'construction of the real' en roept de vraag op wiens real dit eigenlijk is. Voor wie overtuigt dit als waarachtige representatie van hoe het is? Voor wie ziet dit er uit als 'slechts theater', een inscenering?

Behulpzaam hier is het onderscheid tussen theatraal en theatraliteit. Deze twee termen worden vaak als synoniemen gebruikt worden maar, zoals Tracy Davis (2003) opmerkt, zijn ze dat historisch gezien niet. De term theatraliteit is veel jonger dan de term theatraal en stamt uit de 18<sup>e</sup> eeuw. Waarom zou er in de 18<sup>e</sup> eeuw ineens een tweede term opkomen voor iets waar al een woord voor is, vraagt Davis zich af. Of beschrijft die term misschien feitelijk iets anders en zijn we het begrip van het onderscheid in de loop van de tijd kwijtgeraakt? Nader onderzoek brengt haar dan tot een definitie van theatraal als verwijzend naar het geënceneerde karakter van gebeurtenissen zowel in theater als daarbuiten en theatraliteit als een communicatief affect dat optreedt wanneer iets aan ons verschijnt 'als theater, als geënceneerd, onafhankelijk van het feit of het dat ook werkelijk is. Waar theatraal een kwaliteit van een object beschrijft is theatraliteit het resultaat van een bepaalde relatie tussen een waarnemer en datgene wat waargenomen wordt. Theatraliteit kan het gevolg zijn van de manier waarop deze kijker zich aangesproken voelt, waardoor hij of zij datgene wat waargenomen wordt ervaart als theater, als inscenering, maar ook kan theatraliteit het gevolg zijn van de keuze om iets als theater te beschouwen, als inscenering, en zo bloot te leggen hoe je als kijker (bedoeld of onbedoeld) aangesproken wordt door wat je ziet.

Theatraliteit als communicatief affect nodigt uit voorbij te gaan aan vereenvoudigde oppositie van theater en werkelijkheid als ontologisch gefundeerd. Een vereenvoudigde oppositie die in de weg zit in de gecompliceerde wereld van vandaag de dag waar toegenomen bewustzijn van het relatieve karakter van wat wij als waarheid en werkelijkheid ervaren al te gemakkelijk verward wordt met relativisme, met 'anything goes'. Op dit punt biedt theatraliteit interessante mogelijkheden als tegenhanger van de veel meer gebruikte notie performativiteit. Waar performativiteit zoals Judith Butler stelt, beschrijft hoe discours productief wordt op een heel specifieke manier, namelijk als "the discursive mode by which ontological effects are installed" daar vestigt theatraliteit de aandacht op het point of view dat in dit ontologische effect besloten ligt.

Als symptoom van de relatie tussen waarnemer en waargenomene biedt theatraliteit bovendien een interessant alternatief voor de veelgeplaaide term subjectiviteit, een alternatief dat wijst in de richting van een verruimteling analoog aan de manier waarop theater bemiddelt in processen van denken en voorstellen. Theatraliteit biedt een model om effecten van subjectiviteit te beschrijven als effecten van relaties. De relatie tussen theater en het moderne wereldbeeld biedt bovendien een perspectief op de manier waarop onze manieren van denken en voorstellen samenhangen met de manier waarop we fysiek en zintuiglijk geconditioneerd zijn, evenals op de gecompliceerde status van beeld in onze cultuur als zowel prominent aanwezig in ons denken en voorstellen als altijd verdacht, slechts representatie. Tenslotte nodigt het onderscheid tussen theater en theatraliteit uit tot een meer productieve houding ten aanzien van wat tot theater of spektakel worden van de samenleving en de politiek beschouwd wordt, een inzicht dat vaak aangegrepen wordt als uitnodiging om de politiek en samenleving te verwerpen omdat ze 'maar theater' zouden zijn. Deze redenering is om twee redenen problematisch: het lost niet op wat de politiek doet en wat er in de samenleving gebeurt en het is een ontkenning van hoe politiek en samenleving werken. Het is een ontkenning van het feit dat politiek en samenleving wezenlijk theater zijn in de zin dat ze functioneren in relatie tot point of view en dat niet in deze relatie maar in het ontkennen ervan het werkelijke probleem gelegen is.

Tot slot wil ik graag iemand aanwezig stellen die hier niet meer bij kan zijn. Het is de naamloze hoogleraar die al even voorbij kwam. Een Überfrau inderdaad. Zij is mijn moeder, gefotografeerd op de dag van haar oratie (30 januari 1990). Een lichtend voorbeeld in vele opzichten.

Ik heb gezegd.

**Maaïke Bleeker studeerde filosofie, kunstgeschiedenis en theaterwetenschap aan de Universiteit van Amsterdam. Zij deed haar promotieonderzoek binnen de Amsterdam School for Cultural Analysis (UvA) waar zij in 2002 promoveerde op een proefschrift getiteld *The Locus of Looking. Dissecting Visuality in the Theatre*. Zij gaf les op de School voor Nieuwe Dansontwikkeling, het Piet Zwart Postgraduate program in Fine Arts, APT en bij Theaterwetenschap aan de Universiteit van Amsterdam. In 2004 ontving zij een VENI – Resarch Grant (NWO) voor haar onderzoek *See Me, Feel Me, Think me: The Body of Semiotics*. Artikelen van haar hand zijn verschenen in diverse nationale en internationale tijdschriften**

**en in een groot aantal boeken. Onlangs verscheen haar boek *Anatomy Live. Performance and the Operating Theatre* bij de Amsterdam University Press. Binnenkort volgt haar boek *Visuality in the Theatre. The Locus of Looking* bij Palgrave Macmillan. Sinds september 2006 is zij hoogleraar Theaterwetenschap aan de Universiteit Utrecht. Naast haar wetenschappelijke werk is zij sinds 1991 werkzaam als dramaturg in theater en dans.**

- Badiou, Alain. *The Century*. (Cambridge: Polity Press, 2007)
- Barthes, Roland. *Image, Music, Text*. London: Fontana Press, 1977
- Barish, Jonas. *The Anti-theatrical Prejudice*. (Berkeley and London: University of California Press, 1981).
- Camp, Pannil. "Ocular Anatomy, Chiasm and Theatre Architecture as Material Phenomenology in Early Modern Europe" in: Maaïke Bleeker *Anatomy Live. Performance and the Operating Theatre*. (Amsterdam: Amsterdam University Press 2008) p.129-146.
- Crary, Jonathan. *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*. (Cambridge and London: MIT Press, 1999).
- Damisch, Hubert. *The Origin of Perspective*. (Cambridge and London: MIT Press, 1995).
- Fox Keller, Evelyn. "The Paradox of Scientific Subjectivity" in: *Rethinking Objectivity*, edited by Alan Megill (Durham and London: Duke University Press, 1994) p. 313–331.
- Daston, Lorraine and Peter Galison *Objectivity*. (Zone Books 2007)
- Davis, Tracy and Thomas Postlewait. 2003 *Theatricality*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2003)
- Freedman, Barbara. *Staging the Gaze. Postmodernism, Psychoanalysis and Shakespearean Comedy* (Ithaca: Cornell University Press, 1991).
- Fried, Michael. "Art and Objecthood" in: *Minimal Art. A Critical Anthology*, edited by Gregory Battcock (New York: E.P. Dutton & Co, 1968), p.116–147
- „ „, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. (Berkeley and London: University of California Press, 1980).
- Lacan, Jaques. *Ecrits: A Selection*. (London: Tavistock Publications, 1977).
- Lehmann, Hans Thies. *Postdramatisches Theater* (Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999).
- Szondi, Peter. *Theorie des Modernen Dramas (1880–1950)*. (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1963).