

○ Het innerlijke heeft een buitenkant

- Denktoneel en ervaringstheater; een reactie op *The Hilarious Vicarious* van Robert Pfaller -

In zijn artikel The Hilarious Vicarious signaleert Robert Pfaller een toenemende verinnerlijking in de hedendaagse kunst. Theaterwetenschapper Liesbeth Groot Nibbelink deelt deze observatie, maar bestrijdt de opvatting dat kunst daardoor niet langer kritisch, confronterend of op de wereld betrokken zou zijn. Aan de hand van voorbeelden uit het ervaringstheater nuanceert zij de tegenstellingen uit het betoog van Pfaller.

Liesbeth Groot Nibbelink

Denktoneel

Wat als we een deel van ons genot en lust zouden kunnen uitbesteden aan machines, of aan andere mensen? Het is een provocatieve gedachte die Pfaller opvoert in zijn artikel. Genot uitbesteden; interpassief handelen als een tegengeluid voor het veel dominantere credo van interactiviteit, zelfredzaamheid, maakbaarheid en zo meer. Maar, zo vraagt Pfaller zich af: hoe kun je er zeker van zijn dat interpassief handelen genot voor *jou* oplevert en niet voor iemand anders? Om die vraag te beantwoorden heeft Pfaller een denkconstructie nodig. Een denkconstructie die hij ontleent aan het theater: er is een handeling (in Pfaller's voorbeeld het fotokopiëren) en er is een toeschouwer. Er zijn twee personages, twee conceptuele figuren: een intellectueel en een naïeve waarnemer. De naïeve waarnemer is 'een beetje

dom' en kan daarom de activiteit van het kopiëren opvatten als een handeling waarbij de kopieermachine de tekst leest. Door de aanwezigheid van deze waarnemer is er sprake van 'lezen spelen', een delegeren van de handeling: interpassiviteit.

Deze redenering lijkt niet alleen te gelden voor dit specifieke voorbeeld, maar ook voor Pfallers betoog als geheel. Hij voert een denkoperatie uit, hij presenteert een gedachten-spel. Daarbij is het vooral Pfaller zelf die verschijnt als de intellectueel, en wordt de lezer uitgenodigd om de positie van de naïeve waarnemer in te nemen. Analoot aan het 'lezen spelen' is hier dus sprake van *denken spelen*. Dat roept dan ook de vraag op: bestaat er zoiets als interpassief denken? Het denken uitbesteden? Is het lezen van een artikel geschreven door iemand anders een vorm van het denken uitbesteden?

Ik heb wat moeite met het aannemen van de rol van de naïeve waarnemer in Pfallers denktoneel, en bereik niet helemaal de door hem beoogde tevredenheid. Niettemin roept Pfaller met zijn artikel een aantal interessante vragen en tegenreacties op, met betrekking tot de rol van verinnerlijking in hedendaagse kunst, de functie van spel en distantie, en de vraag naar de openbaarheid van theater.

Over verinnerlijking in hedendaagse kunst

Via observaties over de verinnerlijking van religie komt Pfaller uit bij de trend van verinnerlijking in de kunst. Die trend zal ik zeker niet ontkennen. In het theater is de opkomst van het ervaringstheater er een goed voorbeeld van. De aandacht voor de rol van de toeschouwer in publicaties als *Het ligt in uw*

handen (mede geïnitieerd en uitgegeven door Theater Schrift Lucifer) is een ander 'bewijs'. Grote vraagtekens zet ik echter bij de kwaliteiten die Pfaller toedicht aan deze verinnerlijking. Volgens hem domineert dan de inhoud over de vorm, gaat het alleen over 'de ernstige behandeling van zorgwekkende thema's', is er sprake van een 'doe het zelf' mentaliteit en een grote mate van navelstaarderij. Is dat zo? In dit essay zal ik het ervaringstheater als voorbeeld nemen. Gaat het in het ervaringstheater alleen om het persoonlijke, om een naar binnen gerichte houding? Dat lijkt misschien de eerste indruk te zijn. Maar bij nadere beschouwing blijkt dat ervaringstheater heel vaak vragen stelt bij de relatie tussen jou en 'het andere': jij en de performer, jij en je medetoeschouwers, jij en de wereld. Vragen die kortom betrekking hebben op de verhouding tussen het individuele en het collectieve. Dat is mijns inziens een zeer actueel en relevant, op de wereld betrokken thema. Deze betrokkenheid manifesteert zich echter niet in het pamflet of in het 'objectieve kunstwerk', maar in de aandacht voor waarnemingsprocessen.

Nederlandse makers van ervaringstheater worden wel getypeerd met de term 'bewust naïeve'. Het is verleidelijk om hier Pfallers naïeve waarnemer tevoorschijn te halen. Maar dat kan tot misverstanden leiden. Bij Pfaller is het genot uiteindelijk niet voor de bewust naïeve waarnemer, maar voor de intellectueel. Bij ervaringstheater probeert de maker met zijn 'naïeve blik' de toeschouwer te verleiden tot een eveneens naïeve blik. Dat is niet de niet-oplettende, wat afwezige blik van Pfallers naïeve waarnemer, maar is er juist één van aandacht en concentratie. Precies die eigenschappen die Pfaller aan de objectieve intellectueel toeschrijft, die in staat is om zijn 'licht van de aandacht' te laten schijnen. Gebeurt in

(op) de 'eilandjes van concentratie' van Boukje Schweigman¹, om maar een voorbeeld te noemen, eigenlijk niet hetzelfde?

Door de ingang van de persoonlijke betrokkenheid te kiezen roept ervaringstheater regelmatig de vraag op hoe je daarover moet schrijven. Vaak ergeren lezers zich aan de recensent die beschrijft wat er concreet gebeurt of te zien is. Soms strijdt de recensent zelf met de vraag hoeveel van de persoonlijke ervaring mee te delen. Te concreet, of te persoonlijk: we willen dat niet weten, we willen dat zelf ervaren. Dit lijkt me overigens een vorm van interpassiviteit (de recensent die jouw ervaring beleeft, zodat je zelf niet meer hoeft te gaan) waar menigeen weerstand tegen heeft en waar genot dus ver te zoeken is.

Mijns inziens hoeft schrijven over ervaringstheater niet alleen over het persoonlijke te gaan. Ervaringstheater bevraagt relaties tussen toeschouwer, theater en de wereld; je kunt dus heel goed schrijven over hoe zo'n voorstelling zich tot de wereld verhoudt. Bijvoorbeeld door je te richten op de wijze waarop toeschouwer, performer en ruimte ten opzichte van elkaar zijn gepositioneerd. Van het perspectivische renaissancedecor tot aan de heterotopia van vandaag (het door elkaar heen lopen van theaterruimte, theatrale ruimte, publieke ruimte, virtuele ruimte...): ruimtelijke configuraties zijn nooit betekenisloos. Deze configuraties zijn materieel, ze hebben een vorm; ze zijn aanwijsbaar en observeerbaar. Hoezo zou in de 'verinnerlijkte kunst' de inhoud boven de vorm gaan? Ik ben het dan ook hartgrondig oneens met de opposities die Pfaller gebruikt. Interpassiviteit,

¹ Deze omschrijving ontleen ik aan Bas van Peijpe, die in *Het ligt in uw handen* (2008) schrijft over het werk van Boukje Schweigman.

aaneengeschakeld met begrippen als spelen, show, distantie, materialiteit en objectiviteit, wordt door Pfaller uiteindelijk verbonden met de objectieve betekenis van het kunstwerk. Objectieve betekenis? Is er ooit sprake geweest van de objectieve betekenis van het kunstwerk? Of moet ik dit zien als een provocatie? Zo ja, dan werkt het, en is het lezen van een artikel toch eerder interactief dan interpassief.

Signa

Pfaller verbindt de trend van de verinnerlijking van de kunst met 'de onttovering van de wereld'. Hij maakt daarbij een groot onderscheid tussen enerzijds het rituele theater dat gericht is op het spelen en het doen geloven, en anderzijds het *do-it-yourself* theater dat de verinnerlijking centraal stelt. Misschien doet hij dit 'for the sake of the argument', maar het is wel een erg gedateerd onderscheid. Het is het onderscheid tussen theater enerzijds, waarin de nadruk ligt op het doen alsof, en performance anderzijds, met haar nadruk op het reële gebeuren. Zijn beschrijving en tweedeling lijkt een echo van Josette Féral, die in 1982 (al even geleden dus) dit onderscheid maakte. Het hedendaagse theateraanbod in ogenschouw nemend, denk ik dat dit onderscheid niet langer zinvol is.² Een mooie illustratie daarvan is de voorstelling *Die Erscheinungen der Martha Rubin* van het performerscollectief Signa, die afgelopen mei in het Berlijnse festival Theatertreffen te zien was. De voorstelling is in Nederland al wel beschreven in onder meer *TM*, *De Volkskrant* en het festivalmagazine van TF 2008. Ook deze voorstelling kun je opvatten als een vorm van ervaringstheater, maar ze is toch

van een heel andere orde dan het werk van theatermakers als Roos van Geffen of Lotte van den Berg.

Signa bouwde in een oude loods een dorp na, waar gedurende tien dagen een nonstop-performance plaatsvond. De circa 40 performers speelden bewoners in het dorp. Bij binnenkomst hoort de toeschouwer dat dit dorp zich in een tijdelijke autonome zone bevindt. Voordat je deze zone betreedt, word je opgevangen door militairen, die je waarschuwen voor mogelijk agressief of intiem gedrag van de bewoners. Na een instructiefilmpje en het achterlaten van je vingerafdruk krijg je toegang tot de zone. Vervolgens is het aan jou om iets te doen of iets te laten. Je observeert, raakt betrokken in gesprekken met de bewoners, drinkt wat in de bar, of je bezoekt Martha Rubin, orakel en voorouder van de dorpsbewoners. Ondertussen krijg je flarden van verhalen mee: geschiedenissen van de bewoners, geroddel over gebeurtenissen die zich op dat moment afspelen. De militairen die patrouilleren in het dorp doen er net zo hard aan mee, waardoor langzaam het beeld ontstaat dat alles en iedereen elkaar infiltreert. Datzelfde geldt voor jou als toeschouwer. Je wisselt af tussen de positie van observant en participant. Geleidelijk zijn die posities nauwelijks te onderscheiden en word je langzamerhand deel van het hele gebeuren. Je bent niet alleen een voorstelling aan het bezoeken, je bent ook bezoeker van het dorp. Je wordt aangesproken als toerist of als gast op de bruiloft die plaatsvindt. Je staat met een dorpeling aan de bar, en het merkwaardige is dat je allebei een zelfde glaasje wodka leegdrinkt en 'in het echt' met elkaar praat, maar dat jij min of meer jezelf bent, en de ander een personage.

² Zie ook Maaïke Bleekers artikel over het werk van Carina Molier, in *Theater en Openbaarheid*, 2006.

In deze voorstelling is sprake van een hoge mate van 'do it yourself', maar absoluut geen sprake van 'onttovering van de wereld'. Je maakt zelf keuzes, ja, maar word je ook keer op keer bewust van de consistentheid van de gehele compositie: de acteurs die in hun rol blijven, de verhalen die parallel lopen. Mijn eigen ervaring wordt weerspiegeld in de reacties van toeschouwers op de website van Signa, welke getuigen van enerzijds roes (spel) maar ook van verveling (een vorm van distantie), want soms gebeurt er eigenlijk weinig. Er is sprake van persoonlijke ervaring, maar ook van distantie; van een rollenspel, maar ook van een werkelijk gebeuren. Je ziet hier een door elkaar lopen van eigenschappen die Pfaller in zijn essay zo nadrukkelijk tegenover elkaar zet.

Over spel, spelen en distantie

Spel en distantie spelen een belangrijke rol in Pfallers denktoneel. Hij plaatst ze beide in het kamp van de interpassiviteit, en verbindt ze met de mogelijkheid van het 'onpersoonlijke'. Kijkend naar hedendaags theater zoals dat van Signa laten deze twee begrippen zich ook heel anders lezen. Wat betreft de notie van spel is het mijns inziens zinvol om een onderscheid te maken tussen spel en spelen. Spel is verbonden met de intensiteit van affecten, stelt Pfaller in navolging van Huizinga. Spelen, in de betekenis die Pfaller eraan geeft, staat vooral in het teken van het tonen, van het delegeren, van het doen alsof. Daar waar je spelen nog wel kunt verbinden met delegeren, lijkt me dat bij spel niet het geval. De *intensiteit* van affect is toch juist iets dat je alleen zelf kan ervaren? De filosoof Gilles Deleuze spreekt net als Huizinga over de intensiteit van affecten. Huizinga relateert dit aan spel, Deleuze ziet dat als een potentiële eigenschap van de kunst.

Er is nog een ander belangrijk verschil. Huizinga maakt nadrukkelijk onderscheid tussen spel en het werkelijke leven. Spel is dat wat niet het werkelijke leven is, het is een magische cirkel die je tijdelijk betreedt. Daarom zijn de regels van een spel zo belangrijk en moeten, om het spel te laten bestaan, alle deelnemers aan het spel zich voor de duur van het spel aan die regels houden (wanneer je schaak speelt en het doel is om de koning te slaan, kun je natuurlijk ook je hand uitsteken en de koning van het bord pakken, maar daarmee doorbreek je het spel. Dat is nu net waarom er spelregels nodig zijn: voor de duur van het spel wordt een wereld gecreëerd waarin andere dan de dagelijkse regels gelden). Waar Huizinga een duidelijk onderscheid maakt tussen spel en de wereld, plaatst Deleuze de kunst juist in het werkelijke leven. De intensivering van affect is een potentie van het werkelijke leven, geactualiseerd in het kunstwerk. Die intensivering ontstaat wanneer kunst gebruik maakt van haar mogelijkheid om verwachtingspatronen en dus ook 'perceptiepatronen' te ontregelen. Theater heeft deze mogelijkheid bij uitstek - zoals Signa aantoont. Deleuze beschouwt het theater als een politiek instrument, dat kan leiden tot aandacht of bewustzijn voor dat wat in het theater (en in de wereld waarvan het theater deel uitmaakt) dominante patronen van machtsverhoudingen en verbeelding zijn, en dat wat meestal ongezien blijft.

Een voorstelling als die van Signa omvat zowel aspecten van spel als van spelen. Er is sprake van een andere, tijdelijke wereld, met eigen regels; er is deels sprake van rollenspel; er is sprake van intensiteit van affecten: ervaringen van roes en verveling. Vooral deze tegenstrijdige sensaties zorgen voor

een gevoel van ontregeling. Ditmaal bevindt de toeschouwer zich niet op eilandjes van concentratie, maar in een toestand van desoriëntatie. De voorstelling van Signa blijft lang na zinderen, mede omdat je niet precies kunt benoemen waar je nu eigenlijk deel van bent geweest. Bewustzijn manifesteert zich niet altijd als het 'heldere licht van de aandacht'; dat ontstaat evenzeer, zo niet meer, door situaties waarbij hoofd, lichaam en hart hevig worden beroerd. Gezien deze onbestemdheid is het denk ik zinvol om aandacht te besteden aan een derde betekenis van spel: die van speling, onbepaaldheid en lege ruimte. Deze betekenis noemt ook Hans-Thies Lehmann, en om dit te benadrukken gebruikt hij met opzet het onvertaalde, Duitse 'Spiel' in plaats van het Engelse 'play'.³

Speling is inherent aan spel, omdat spel volgens Lehmann altijd een vorm van dubbelspel (double-play) is: het opereert zowel op het vlak van het fictieve als het reële, van het tragische en het komische, van kunst en niet-kunst. Daarom vindt Lehmann de notie van spel een zeer geschikt concept om het werk van hedendaagse makers als Rimini Protokoll of Chris Kondek te bespreken - werk dat veel overeenkomsten vertoont met wat we doorgaans onder ervaringstheater verstaan (en wat de relativiteit van dat label ook aantoon). Ik deel zijn mening, wat dit betreft. Deze onbepaalde ruimte lijkt me met het oog op hedendaags theater bovendien een goed alternatief voor de notie van *distantie*. Vaak wordt distantie gezien als een noodzakelijke voorwaarde voor het kunnen waarnemen en waarderen van een kunstwerk - vandaar ook

³ Vooruitlopend op de paragraaf over openbaarheid is de volgende uitspraak van Lehmann interessant, waarin hij speling begrijpt als "[what] the wheels of any machinery (including the social machinery) need in order to function properly."(53).

het gebruik van de term 'esthetische distantie'. De scheiding tussen kunstwerk en beschouwer impliceert meestal ook een fysieke distantie. Ik heb de indruk dat ook Pfaller deze lijn van redeneren volgt. Het lijkt mij echter zinvoller om over mentaliteit of instelling te spreken, dan over distantie. Een instelling die wordt 'geïnstalleerd' door het kunstwerk en die in het teken staat van zelfreflexiviteit. Deze zelfreflexiviteit is tweeledig. Enerzijds is deze gericht op het kunstwerk zelf en haar positie in de maatschappij, anderzijds wordt de toeschouwer uitgenodigd te reflecteren op de eigen ervaring en in het verlengde daarvan bewust te zijn van haar positie binnen dat kunstwerk (de voorstelling) en haar eigen waarnemingsprocessen.⁴ Ik stel kortom voor om distantie in termen van reflexiviteit te bespreken, in plaats van in termen van separatie.

Distantie en openbaarheid

Distantie is wat Pfaller betreft het resultaat van interpassieve handelingen, die door hem geassocieerd worden met het onpersoonlijke en uiteindelijk met openbaarheid. Deze vorm van distantie (nog even in de betekenis van afstand) is echter ook het ervaringstheater niet vreemd. Ervaringstheater is vaak unheimlich, het is niet een je er volledig aan overgeven, je wentelen in eigen gevoel. Het is een confrontatie met intimiteit. In de voorstelling *The smile off your face* van het Vlaamse gezelschap Ontroerend Goed word je geblinddoekt rondgeleid. Zoals in wel meer 'geblinddoekte' voorstellingen

⁴ Zie ook de reflectie van Chiel Kattenbelt op het begrip esthetische instelling. Deze instelling is deel van het esthetisch handelen, "welke bij uitstek is gericht op het 'maken' van ervaringen. Dit creatieve proces veronderstelt een reflexieve houding tegenover de eigen ervaringswereld." (*Theater en Openbaarheid*, 43). Nu spreekt Kattenbelt over eigenschappen van theater die het theater in essentie karakteriseren. Het voorgaande mag in die zin niet te direct betrokken worden op een begrip als ervaringstheater.

gaat het hier over tast, lichamelijke nabijheid, intimiteit: ervaringen die het waarnemen lichamen maken. Je raakt gefocust op de materialiteit van de dingen, van lichamen - een benadering van het begrip materialiteit die een heel andere is dan de betekenis die Pfaller geeft en die niet (alleen) de nadruk legt op uiterlijk vertoon en dus afwezigheid, maar juist op aanwezigheid.

Terwijl je je geleidelijk overgeeft aan deze intimiteit (of niet) word je gefotografeerd. Later in de voorstelling, in een blinddoekloos moment, ontdek je je foto op één van de wanden van de ruimte, temidden van al die gefotografeerde anderen die je voor gingen. Het intieme wordt opeens openbaar. Dat is een ander thema dat in het ervaringstheater vaak wordt onderzocht: de verhouding tussen het private en het publieke. Wederom een actueel, op de wereld betrokken thema. Publieke platformen zoals internet worden gebruikt om de meest intieme details te onthullen. Mensen zijn daarmee in staat om - het is al vaak gezegd, maar toch, 'for the sake of the argument' - zichzelf te presenteren. Die mogelijkheid tot presentatie, en de daarbij behorende marges om je daarbij anders voor te doen dan je bent, begrijpt Pfaller als een eigenschap van openbaarheid.

Maar is de wereld geholpen met het soort openbaarheid dat Pfaller voorstaat? Met een openbare ruimte waar je jezelf kunt presenteren? Gaat openbaarheid vandaag de dag niet veel meer over wijzen waarop je betrokken bent op de wereld? Ik kan daar allerlei uiteenlopende redenen voor geven, maar ook een heel eenvoudige: je bent zelf deel van de wereld. De positie van de intellectueel die vanaf een afstand objectief kijkt, bestaat niet. Kees Vuijk noemt in zijn bijdrage aan de

bundel *Theater en Openbaarheid* de ruimte voor onbepaaldheid en ziet dat als een voorwaarde voor openbaarheid. Daarbij had hij wellicht niet direct een voorstelling als die van *Signa* of *Ontroerend Goed* voor ogen. Maar toch kun je daar zeker spreken van onbepaaldheid, van Lehmanns 'Spiel'.

Openbaarheid gaat daarnaast over de mogelijkheid tot debat. Er zijn genoeg voorbeelden aan te dragen van uitingen op tv, krant of internet die getuigen van in zichzelf gekeerde, egocentrische vormen van verinnerlijking, maar diezelfde media lenen zich daarnaast evenzeer voor dat debat. Datzelfde geldt voor het theater. Misschien loont het de moeite om verschillende soorten van het private en het publieke te onderscheiden en hun onderlinge wisselwerking te onderzoeken, in plaats van ze tegen elkaar uit te spelen. Iets vergelijkbaars geldt voor de notie van autonomie, die in de bovengenoemde bundel steeds in relatie tot openbaarheid wordt gezien en besproken. Pfallers observaties over het onpersoonlijke getuigen van een groot vertrouwen in autonomie en in het bestaan van een autonome burger. Mijns inziens is autonomie, zeker in deze tijd, een relatief gegeven. De voorstelling van *Signa* toont dat haarfijn aan: terwijl jij denkt dat je vrij bent om te gaan en staan, te doen en laten wat je wilt, zijn er tegelijkertijd andere mechanismen aan het werk die die wereld in beweging houden. Dat lijkt aanleiding om de handdoek dan maar in de ring te gooien, totdat je je realiseert dat jij zelf deel van dat mechanisme bent.

Openbaarheid staat daarom steeds meer in het teken van je betrokkenheid op de wereld onderzoeken. Dat gebeurt zeker in het ervaringstheater. Steeds valt me weer op hoe

ervaringstheater de karakteristieke kenmerken van theater opnieuw bevestigt. Nederlandse 'ervaringstheatermakers' spreken ook vaak van het theater opnieuw uitvinden, niet van een nieuw theater uitvinden. Zij willen opnieuw, met 'schone ogen' ontdekken wat theater kan betekenen. Hoezeer je toeschouwers ook isoleert of activeert, uiteindelijk blijft theater een sociaal gegeven, waarbij de positie van de waarnemer en het proces van waarneming in het geding zijn. Lotte van den Berg stelde eens dat je ook in de wereld aanwezig kunt zijn door zorgvuldig aandacht te besteden aan je eigen waarnemingsprocessen en ik geef haar gelijk. Verinnerlijking heeft kortom een buitenkant. Ervaringstheater is eigenlijk te vergelijken met een Möbius-band die binnen en buiten met elkaar verbindt, het individuele op het collectieve betreft, het private op het publieke. Zo onderzoekt theater de wereld om zich heen en ontstaan mogelijkheden voor debat. Soms tijdens, maar zeker na de voorstelling. Dat is theater dat zich manifesteert als symptoom van de wereld en als een vorm van openbaarheid. Dat is nu juist, in mijn ogen, 'het mooie eraan'.

Liesbeth Groot Nibbelink (1971) werkt als docent Theaterwetenschap aan de Universiteit van Utrecht. Zij is bezig met een onderzoek naar mobiliteit en perceptie in het theater, gericht op de relatie tussen performer, toeschouwer en ruimte in hedendaagse theatervoorstellingen.

Literatuur

Cecile Brommer en Sonja van der Valk (red.) *Het ligt in uw handen. Over de rol van de toeschouwer in hedendaags theater*. Domein voor de Kunstkritiek / Theater Schrift Lucifer, 2008.

Gilles Deleuze, "One Less Manifesto." [1979] In: *Mimesis, Masochism and Mime*. Red. Timothy Murray. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.

Josette Féral, "Performance and Theatricality: The Subject Demystified." [1982] In: *Mimesis, Masochism and Mime*. Red. Timothy Murray. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.

Chiel Kattenbelt et al. (red.) *Theater en Openbaarheid*. Maastricht / Amsterdam, 2006.

Hans-Thies Lehmann, "Theatre after Theatre. Mirror, mirror, fourth wall?" In: *Na(ar) het theater*. Red. Marijke Hoogenboom en Alexander Karschnia. Amsterdam, 2006.