

**PERFORMATIEF STERVEN:
RON VAWTER BELICHAAMT *PHILOKTETES***

Christophe COLLARD

What I cannot imagine is not mine
And will crush me eventually.
(John Jesurun, *Philoktetes*)

In 1994 stierf de iconische Amerikaanse avant-garde acteur Ron Vawter aan de gevolgen van AIDS, goed een maand na de wereldpremière van *Philoktetes-varianties* in het Kaaithheater te Brussel. Het was zijn eerste project buiten de beroemde Wooster Group waarmee Vawter gaandeweg was uitgroeid tot een gevierd performer met een zelden geziene gevoeligheid. 'New York's most famous unknown actor' zelf beschouwde deze productie, opgebouwd rond drie adaptaties van Sophocles' laatste toneelstuk in een regie van de Nederlandse innovator Jan Ritsema, als niets minder dan zijn artistieke erfenis. De idee was reeds jaren voordien beginnen sluimeren, maar nu had Vawter eindelijk een sociaal doel gevonden om zijn interesse in de beproefde Griekse strijder te complementeren. Amerikaanse acteurs getroffen door het HIV-virus waren in die tijd namelijk doodsbang dat hun ziekte aan het licht zou komen omdat dit zonder meer het einde betekende van hun carrière, wat hen terloops ook uitsloot van de ziekteverzekering. Het hoeft daarom niet te verbazen dat deze productie op veel belangstelling kon rekenen – niet in het minst omdat het Kaaithheater het voorbije decennium was uitgroeid tot de Europese *pied à terre* van de Wooster Group, en de naam Ron Vawter dus ook gaandeweg bij ons een begrip was geworden in de experimentele theaterscène. *Philoktetes-varianties* ging echter nog veel verder dan simpelweg een sociaal probleem aankaarten. De esthetische implicaties van dit project leidden immers tot een paradoxale spanning tussen het centrale motief van fysiek lijden en de belichaamde presentie ervan effectief gemedieerd op het podium.

Het betrof een werkelijk internationale productie met ensceneringen van *Philoktetes*-versies door André Gide in het oorspronkelijke Frans, Heiner Müller in het Duits en een derde, speciaal door Vawter zelf opgedragen versie van de New Yorkse multimedia dramaturg/regisseur John Jesurun in het Engels. In alle drie de gevallen vertolkte Vawter, zonder verrassing, de rol van de gewonde Griekse generaal terwijl twee sleutelfiguren uit de Belgische avant-garde, Viviane De Muynck en Dirk Roofthoof, de cast vervulde. Opgevoerd in omgekeerde chronologie kregen

de toeschouwers eerst Jesuruns versie te zien die expliciet refereerde aan Müller en Gide, gevolgd door Müllers interpretatie van Gide, wiens versie op haar beurt de basis vormde voor een confronterende climax. Maar eerder dan een doorzichtige toespeling te maken op de fysieke en psychologische ravages van het AIDS-virus, communiceerde deze productie via een *viscerale* gewaarwording van het acute existentiële bewustzijn die de ziekte teweegbrengt (Brouwer 1994: 16).

Vawters eigen voorkomen kenmerkte zich op dat ogenblik door een purperen Kaposi-saroom dat zijn gehele gezicht en lichaam bedekte, wat vanzelfsprekend bijdroeg tot het algemene effect door hem letterlijk weg te doen teren op de *bühne*, maar ook zijn sporadische geheugenverlies en bewegingsmoeilijkheden vergrooten de authenticiteit in al haar paradoxale gelaagdheid. Desalniettemin was de conceptualisering achter *Philoktetes-variantes* beduidend ambitieuzer op artistiek gebied dan dit morbide staaltje van theatrale waarachtigheid op zichzelf kon doen vermoeden. In Sophocles' tragedie wordt de Griekse generaal Philoktetes in de hiel gebeten door een giftige slang op het eiland Chryse op weg naar de Trojaanse slagvelden. Terwijl zijn wonde begint te etteren en een walgelijke stank af te scheiden wordt hij door Odysseus, opperbevelhebber van het leger, achtergelaten op het eiland Lemnos om als het ware moederziel alleen te verrotten. Tien jaar later wordt de gevelde held echter erkend door de gevangengenomen prins en ziener Helenus als enige mens bij machte om de oorlog te beëindigen met de gouden boog van Hercules, welke hem persoonlijk door de halfgod was geschonken uit dankbaarheid voor Philoktetes' bereidwilligheid om diens brandstapel aan te steken. Dit inzicht veroorzaakt de terugkeer van de Grieken naar het eiland, waar de generaal nu leeft als een *liminaal* wezen – levend en dood tegelijk, extreem kwetsbaar doch onoverwinnelijk. Gides adaptatie uit 1898 voegde op haar beurt een gevoel van superieur moreel bewustzijn toe aan de existentiële schaduwzone waarin het personage zich bevindt, waarna de Oost-Duitser Heiner Müller in zijn versie uit 1968 opteerde om de sociale implicaties van dergelijke situatie op de oorspronkelijk mythe te belichten (zie bijv. Laermans 1994: 69). Bij John Jesurun, echter, vormt de ziekte op zich het centrale aandachtspunt omdat hier Philoktetes reeds door de dood is overmeesterd en nu slechts zijn overlijden overdoet doorheen een *post-mortem* 're-enactment' – niettegenstaande dat, zoals reeds vermeld, deze versie in Ritsema's productie dus eerst aan de beurt kwam.

Als beeldhouwer van opleiding en voorheen werkzaam als 'content analyst' bij het televisienetwerk CBS, beschouwt Off-Off-Broadway regisseur/dramaturg John Jesurun het theaterpodium als een kneedbaar medium dat zijn gelijke niet kent – m.a.w. een ideaal laboratorium voor zijn eigen intermediale mediascapes waarin hij routineus "troubled tensions" (op. cit. Gholson 1985: 91) genereert

tussen de verschillende "sophisticated and sometimes brutal techniques with which we present and filter information in our ordinary, contemporary reality" (Jesurun 1993: 64). Zijn kunstpraktijk kenmerkt zich op die manier voornamelijk door de integratie van verschillende media ter ondermijning van essentialistische denkkaders en de simultane blootlegging van *processen* van betekenisgeving. In Jesuruns *Philoktetes*-tekst vertaalt dergelijke esthetiek zich in een twaalfdelige post-apocalyptische navertelling van Odysseus' verraad van de gewonde krijger en diens verdere leven op Lemnos in een afgeleefd hotel waar hij continu zijn rottend been onderdompelt in aanzienlijke hoeveelheden margarita. Daarnaast werd er voor de *Variaties*-regie van Ritsema iedere avond geroteerd met telkens een nieuwe selectie van slechts twee scènes van de oorspronkelijke twaalf, wat de voorstelling extra boeiend maakte voor zowel de acteurs als het publiek. Echter nog beduidender voor de perceptie van deze productie was Ron Vawters effectieve voornemen niet terug te deinzen voor de eigen fysieke achteruitgang, maar eerder gebruik te maken van allerhande theatertechnische oplossingen om zijn steeds toenemende beperkingen op te vangen en tegelijk de aandacht te richten op de *performativiteit* van een stervend lichaam.

Performatieve analogieën

Wanneer men het beschouwt als conceptuele metafoor eerder dan een materiële entiteit, verwordt het lichaam van een performer op een theaterpodium als het ware tot een duplicaat van het *analogie*-principe dankzij de gelijktijdige connotatie van inclusie en exclusie, van conventie en creatie, van product en proces. Volgens semioticus Umberto Eco vormt de analogie namelijk een 'scandaleus' semiotisch fenomeen dat door vrijwel alle semiotische systemen wordt toegestaan. Derhalve kan de "noise on the channel" (1986: 217) die resulteert uit de cognitieve dwarsverbindingen tussen verschillende denkkaders worden gerecupereerd voor reflectie over de oorsprong van allerhande socio-culturele distincties. Anders gesteld, resulteert het vermengen van feit en fictie tot een nieuw, deels overeenstemmend construct met hier zowel het performatieve lichaam op de scène en het analogie-principe in meer algemene zin als stimuli voor de verbeelding. Want net als de analogie functioneert de performer als een communicatiekanaal *mediërend* tussen conventie (tekst/script), context (performatieve ruimte), en creatie (interpretatie). Daarom ook dat de 'performance' in haar geheel kan beschouwd worden als metafoor voor de analogische procedure zelf door het *opvoeren* van een 'dubbel bewustzijn' van product en proces dat analogisch denken stimuleert. Uiteindelijk impliceren 'live' theateropvoeringen vaak genoeg de belichaming van een ge-

schreven tekst, maar ook de onmogelijke weergave van alle mogelijke implicaties en connotaties ervan. Daarenboven maakt in het geval van tekstueel-georiënteerde producties de typische wisselwerking 'in real time' tussen linguïstische en paralinguïstische betekenisdragers eendimensionale interpretaties en objectiveringen nagenoeg onmogelijk. Bijgevolg laat deze heuristische link tussen de analogie en de ontologie van het getheatraliseerde lichaam toe om de redenering terug te voeren naar een gedeelde oorsprong in het cognitieve perceptie-proces, wat beide concepten op die manier ook bevestigt als onderhevig aan *mediëring*.

Mediëring komt in feite neer op de onvermijdelijke verwerking van betekenisdragers via een welbepaald communicatiemedium tot een min of meer stabiele 'interpretatie,' die daardoor per definitie 'belichaamd' wordt. Semiooloog Patrice Pavis heeft in dit verband de heuristische rol van het theater onderstreept omdat volgens hem de 'specificiteit' van dit medium maakt dat door het vluchtige karakter van een theateropvoering iedere poging tot beschrijving uiterst problematisch is. Immers, wanneer men uitspraken wil doen over eender welke productie dient haar vergankelijke karakter tijdelijk opgeschort te worden – een daad in strijd met net die strategieën van betekenisgeving die aan het theater net zijn unieke karakter verlenen. Of, eenvoudiger gesteld, "theatre has first to be translated into something else, in order to be accounted for: to describe is always to destroy" (1982: 122). Belangrijkst hierbij is dan ook het interpretatieve *proces* eerder dan de illusie van een welomlijnd 'product,' al dan niet theatraal. Bovendien maakt de deiktische capaciteit van het theater om de aandacht te vestigen op de polysemische en contingente aard van culturele communicatie dat de toeschouwers enkel fragmenten kunnen percipiëren van compacte constellaties in continue ontplooiing – m.a.w. een theatrale betekenisdrager kan zich gedragen als een reguliere betekenisdrager maar ook als een betekenisdrager van een betekenisdrager afkomstig uit andere semiotische kaders (Fischer-Lichte 1990: 238). Hierdoor kan het bijwonen van een theateropvoering verworden tot een daad van weerstand tegen geïnstitutionaliseerde waarden via een confrontatie – al dan niet zelfbewust – met de 'overgedetermineerde' theatrale betekenisdragers. De parallelle machinaties van cognitie en de podiumkunsten impliceren dan ook dat de beleving georganiseerd wordt overdwers verscheidene referentiekaders middels de evocatie van analogische relaties. Phenomenoloog van het theater Bert O. States ontwikkelt een gelijkaardig argument door het benoemen van de spanning tussen (theatrale) betekenisdrager en (mentale) projectie "a Janus-faced thing: it wants to say something about something, to be a sign, and it wants to be something, a thing itself" (1987: 10). Doordat ze intrinsiek onontkoombaar is beïnvloedt de 'contaminatie' van betekenispotentieel overdwers verscheidene referentiekaders gelijktijdig medium en inhoud, waar-

door absolute onderscheiden absoluut achterhaald worden: “in the theatre there is no ontological difference between the image and the object” (ibid. 35). Bijgevolg behoudt het theater zijn unieke positie in onze zogenaamd ‘postmoderne’ culturele context waarin duidelijke onderscheiden onstabiel zijn geworden net dankzij zijn expliciete weerstand tegenover charismatische transparantie-effecten. In minder algemene termen kan men daarom stellen dat via het *belichamen* van een schier oneindig aantal perspectieven, betekenisdragers en systemen van betekenisgeving in een temporeel en ruimtelijk geritualiseerd evenement met “the performer and the spectator [...] physically present at the same time in the same place” (Kattenbelt 2006: 33) het theater als het ware beschouwd kan worden als een *hypermedium* dat een vluchtige inhoud *iconiseert*. Want als “semiology in action” (Pavis 1982: 19) vormt de theatrale encenering een “engine for spectatorship” die heterogene stimuli geleidt naar “the production of a (meaningful) texture to the event” (Lavender 2006: 63), waarbij de fysiek concrete, de metonymische en de virtuele componenten voortdurend fluctueren. En net omdat geen enkele component van het theater er ontologisch mee verbonden is, is zijn hybridiserend vermogen en innovatiepotentieel vrijwel oneindig.

Sedert de jaren '60 en de opkomst van de performancekunst heeft de aanwezigheid van het menselijke lichaam op een theaterpodium een blijvende fascinatie opgewekt bij zowel artiesten, toeschouwers als filosofen dankzij wat Luk Van den Dries haar “impermeability and intangibility” heeft genoemd (2002: 71). Als “cultural and ideological biotope” (72) zou men het dan ook kunnen beschouwen als een dynamisch *dispositif* dat identiteitsconstructie projecteert als *acculturerende inscriptie* van verscheidene semiotische systemen – een eigenschap die de toonaangevende acteetheoreticus Jerzy Grotowski tot de volgende uitspraak inspireerde:

I have seen for a very long time now that a theatre with tangible, corporeal and physiological characteristics is an ideal medium for *provocation*, a pestering of oneself and the audience through the actor (the actor who actually challenges himself when he challenges the audience). The theatre has to combat our stereotypical world vision, our conventional feelings, our preconceived notions as they are anchored in the body, in respiration, the inner reflexes, in short, in the entire human organism. The theatre has to break these sorts of taboos. Through this *transgression* the theatre will enable us to engage ourselves, ‘naked’ and entirely agitated in something which cannot be easily defined (Grotowski 1967: 273 – oorspronkelijke nadruk).

Elders heeft Grotowski de theatrale realiteit van het menselijke lichaam op de scène beschreven als “not an illustration of life but something linked to life *only by analogy*” (1969: 118 – oorspronkelijke nadruk). De postmodernistische Franse filosoof Jean-François Lyotard heeft op zijn beurt de term ‘somatografie’ geïntroduceerd teneinde de inscriptie van de performance op het lichaam te kunnen bestuderen. Hij beschouwde daarbij het lichaam als iets dat betekenisgeving overstijgt dankzij de projectie van energiestromen in een schier eindeloze reeks golven (1977: 88). Dit essay wil dan ook dergelijk somatografisch perspectief hanteren voor een analyse van Ron Vawters rol in *Philoktetes variaties*, met bijzondere nadruk op Jesuruns zeer gelaagde bijdrage. In deze ‘variatie’ wordt namelijk een kaal en onvruchtbaar landschap geëvoceerd waar communicatie tegelijk problematisch is en de enig mogelijke weg naar verlossing. Op die manier ondersteunt Lyotards visie op het lichaam dan ook onrechtstreeks de conceptuele hypothesen van deze bijdrage dat onderscheidingen ontstaan daar waar gemedieerde perceptie ons naar toe leidt en dat, bij uitbreiding, een *processueel* bewustzijn van dergelijke mechanismen overeenkomt met het type sociaal-artistische reflectie die Ron Vawter voor ogen had (zie boven).

Actief toeschouwerschap

Gezien dat, volgens een gelijkaardige definitie van Umberto Eco, *ostentatie* de balseigenschap vormt van menselijke lichamen opgevoerd in een theatrale situatie (1977: 110), mag het nauwelijks verwonderen dat Vawter’s *Philoktetes*-vertolking een actieve vorm van toeschouwerschap teweegbracht. Want zoals theaterwetenschapster Meike Wagner aangeeft, “*The flesh* operates in the ephemeral borderline [...] where, through interaction with the other, it constantly reconstitutes itself” (2006: 131 – oorspronkelijke nadruk), wat dus een verhoogde vorm van cognitieve participatie impliceert in een productie waar de grenzen tussen fictief en fysiek sterven opzettelijk worden vertroebeld. Uiteindelijk situeren het conceptuele potentieel en de bredere relevantie van ‘live’ theater als reflexief concept zich dan ook niet in statische vergelijkingen of essentialistische interpretaties, maar eerder in de dynamisch-transgressieve processen dat het genereert en opvoert. Cultuurtheoreticus Steven Connor gaat zelfs nog een stap verder door te stellen dat theatraleiteit niets minder is dan “the name for the *contamination* of any artifact that is dependent upon conditions outside, or other than, its own” (1990: 133 – mijn nadruk).

Vanuit narratief oogpunt wordt voorgenoemde contaminatie reeds opgevoerd in Jesuruns *Philoktetes* zonder de toegevoegde dimensie van Vawters vertolking door het dramatiseren van “a language of lies and manipulation lead[ing] to the impossibility of communication as a result of the growing gap between what is being said and what is actually happening” (Campbell 2010: 30). Zo weigert Philoktetes te antwoorden op Odysseus’ aanhoudende vragen tijdens diens terugkeer naar Lemnos na tien jaar verwaarlozing terwijl hij toelaat dat zijn bitterheid de onderhandelingen laat verzieken met de gezochte informatie “remaining stuck in [his] throat” (Jesurun 1994: 77) – een liminale zone, als het ware, tussen viscerale respons en gesocialiseerde ‘waarheid.’ Op analoge wijze wordt het klassieke heroïsche taalgebruik hier eveneens voortdurend ‘gecontamineerd’ door vulgariteiten allerhande afkomstig uit de hedendaagse consumptiemaatschappij. En ook al werd het stuk in dit geval uitzonderlijk niet door zijn auteur zelf geregisseerd, toch wist zijn artistieke zielsverwant Jan Ritsema de tekstuele dimensie onontwaaarbaar te verweven met John Jesuruns prototypische gebruik van “live cameras in several different positions to reveal and conceal the live action from all participants, audience included” (Jesurun 1993: 68). Ook werd hier gebruik gemaakt van vloeiend golvende achtergrondprojecties waarin discrete beelden van rimpelend water, winderige wolkbewegingen of een volle maan in een klare nacht elkaar geleidelijk afwisselen. Analoot met de liminale toestand van de titelheld vormen deze projecties echter tegelijkertijd achtergrond én performatieve ruimte daar ze vloeien van wand naar vloer en terug – een semiotische strategie die nog het best samengevat wordt door een van de vele aporetische dialogen die het stuk telt:

- ODYSSEUS: What does it represent?
 PHILOKTETES: It’s an interpretation of a hungry fly after a meal of blood.
 ODYSSEUS: Oh, no, dear.
 PHILOKTETES: Oh, yes, dear.
 NEOPTOLEMUS: It isn’t that, really, is it?
 ODYSSEUS: Where do you get such perversions?
 PHILOKTETES: When I see my reflection in your eyes.
 (Jesurun 1994: 79)

En wanneer Vawters Philoktetes later op macabere wijze ons herinnert dat “the body knows the answer” terwijl “we don’t know the question” (1994: 83), boort Jesurun met deze intermediale metalepsis een nieuwe panoplie vragen aan met een reikwijdte die zich ver uitstrekt voorbij loutere impressies van vertelling, scène of thema. Immers, met de toeschouwer als effectieve agens van betekenisgeving in een context waar distincties de kiemen van de eigen deconstructie meedragen kan

het *ensceneren* van dergelijk reflexief proces zonder meer als *heuristisch* bestempeld worden. De conceptuele basis van performance- theorie is uiteindelijk ook schatplichtig aan het *lichaam* van de vertolker, hetwelke eveneens functioneert als een medium dankzij zijn interface-achtige rol in de performatieve en interpretatieve handelingen van zowel performer als toeschouwer – die ook nog eens tegelijkertijd plaatsvinden. Daarenboven wordt de *belichaamde presentie* op de theaterscène volgens theatertheoretici Gabriella Giannachi en Nick Kaye ook nog eens “practiced and received in counter-intuitive and contingent ways” (2011: 25).

Belichaamde presentie

Deze laatste reden maakt eveneens dat het principe van ‘belichaamde presentie’ niet geconceptualiseerd kan worden zonder eerst het begrip *bewustzijn* uit te klaren. Filosoof Ned Block geeft alvast een eerder ironische invulling door het te beschouwen als een ‘hybride’ of zelfs een bastaardvorm op basis van de connotaties met verschillende andere concepten die het oproept en de effectieve denotatie van een aantal fenomenen (1997: 375). Aan de andere kant kan dit ‘bastaardconcept’ echter niet *ont*-lichaamd worden en het brein bijgevolg dus ook niet beschouwd worden als onafhankelijk van het lichaam (Bateson et. al. 2011: 186), waardoor elke andere dan een holistisch-processuele aanpak al snel redundant zal blijken. Dit geldt zeker gezien de grondbeginselen van de zogenaamde ‘embodied cognition’-studies vooropstellen dat bewustzijn wordt geproduceerd via een lichaam-geest interface aangedreven door onze acties en percepties, maar ook door onze biologische aard, onze cultuur of nog interacties met onze omgeving – eerder dan door een ‘top-down’ strategie waar enkel de geest het lichaam aanstuurt (ibid.). De uniciteit van theater situeert zich dan ook deels in de reeds genoemde holistisch-processuele aanpak waarin de communicatieve relatie die een opvoering in het hier-en-nu tot stand brengt tussen zowel lichaam en geest, als tussen performer en toeschouwer gebeurt “through several sensory modalities *at once*” (Bleeker 2010: 38 – mijn nadruk).

Philoktetes variaties opende met de hoofdrolspeler die zichzelf voorstelt als “I am Ron Vawter and I have aids” alvorens onmiddellijk Jesuruns openingsmonoloog in te zetten:

PHILOKTETES

Listen to me, I'm telling you something.

So that you'll learn the value of suffering, the joy of sacrifice and patience, murder

and manslaughter.
 So that you'll learn to speak the language of the dead.
 Once again it is time for you to shut up.
 Belly up to the buzzsaw.
 Gravitational collapse, Blackleg, Yankee pot roast.
 Stop crying. You should be happy. Listen to me, I'm telling you something.
 You tell me something and they'll tell something else.
 This is what Philoktetes told me. This is his suicide note, his poison-pen letter.
 First I'll give the clue, then the story, then the real story.
 First what they saw, then what was seen, then what was.
 The cadaver will direct the autopsy, a talking corpse narrating, a dead horse talking,
 a dead foot walking.
 Philoktetes is dead. I was looking at him outside.
 He had one fly on him.
 But that fly was tiny, triumphant.
 (Jesurun 1994: 71)

De parallellen tussen dit fragment en Ron Vawters zelfverklaarde sociaal-artistieke agenda zijn evident genoeg, maar de theatrale realiteit van het 'dubbel bewustzijn' voor zowel de acteurs als de toeschouwers werd echter herhaaldelijk onderstreept door middel van een reeks 'variëaties' op het thema terwijl fictie, verifieerbare feiten en een onmiskenbare fysieke realiteit naadloos in elkaar overgaan:

NEOPTOLEMUS We are only men searching for Philoktetes.
 PHILOKTETES From the foam of the sea where the genitals had been thrown
 sprang my daughter. This Philoktetes, is he a god?
 NEOPTOLEMUS Less than a god, less than a man.
 PHILOKTETES What does he look like?
 NEOPTOLEMUS He is said to resemble a rotting aubergine covered in garlic
 sauce.
 (Jesurun 1994: 74)

Op het eerste zicht is dit natuurlijk een eerder smaakloze manier om een terminale AIDS-patiënt te beschrijven, voorts aangevuld met verdere toespelingen op de zogenaamde 'homokanker.' Toch communiceerde de productie in de eerste plaats via theatrale metaforen en middels een hoofdpersonage dat – in Jesuruns versie – aan zichzelf refereert vanuit de dood. Bovendien betrof dit uiteindelijk een tekst die door Ron Vawter zelf was opgedragen om de sociale marginalisering en fysieke degeneratie van terminaal zieken – en AIDS-patiënten in het bijzonder – aan te

kaarten op een zo genuanceerd mogelijke manier. Het mag daarom eigenlijk ook geen verrassing heten dat hij zich hiervoor richtte tot de experimentele theater-scène, misschien wel een van de laatste bolwerken van *gewilde* gelaagdheid en ongrijpbare vluchtigheid – zoals ook gesuggereerd wordt in de volgende passage:

PHILOKTETES This is my place. My body.
 ODYSSEUS And we want it, dead or alive.
 PHILOKTETES Seeing that it's neither, you can't have it.
 (Jesurun 1994: 83)

Savas Patsalidis heeft heel pertinent opgemerkt dat Ron Vawter met zijn Philoktetes-vertolking zichzelf gecast heeft in de rol van een sprekend cadaver dat – op het einde van de voorstelling – volledig naakt een levende verbinding tot stand brengt “between the performance's ‘here and now’ and the story's ‘there and then’ as well as between life and death, subject and abject” (2010 n.n.).

Het perspectief aangereikt door de experimentele theaterproductie *Philoktetes variaties* bracht in meer algemene termen eveneens een dynamische wisselwerking teweeg in het bewustzijn van de toeschouwer door impulsen, inzichten en referentiekaders voortdurend tegen mekaar uit te spelen teneinde het tijdelijke evenwicht te bereiken dat men ‘interpretatie’ noemt. Dit gezegd, indien men de redenering van pragmatisch filosoof John Dewey volgt, materialiseert iedere kunstvorm intrinsiek een denkproces eerder dan een statisch object op basis van de esthetische ervaring dat het stimuleert, wat volgens hem dan ook wijst op een actieve of dynamische eerder dan passieve of receptieve modus van perceptuele activiteit (1979: 35). Daarenboven stelt de semiotiek van C.S. Peirce dat het principe van het ‘teken’ dat gecreëerd wordt door het kunstwerk effectief functioneert als een bona fide *medium* omdat het op dialogische wijze communiceert doorheen zijn verschillende modi – iconisch, indexicaal, symbolisch – in een onafgebroken interactie met andere tekens mediërend tussen de fysieke realiteit waar de communicatie plaatsvindt, de artistieke compositie en onze esthetische interpretatie ervan (1958: 228). Samengenomen impliceren beide redeneringen bijgevolg dat zowel ‘pure’ tekens als ‘neutrale’ media of zelfs ‘originale’ interpretaties nagenoeg onmogelijk zijn, hoewel men echter toch in zekere mate kan blijven spreken over deze of gene vorm van ‘specificiteit.’ Maar dit laatste gegeven dient desondanks beschouwd te worden als een intrinsiek *performatief* concept wanneer men *transgressieve* eigenschappen van zowel betekenisgeving als interpretatie in de discussie betreft – en dit net omdat het een materiële basis verleent aan een voortdurend fluctuerend gegeven. Daarom ook dat het begrip ‘(medium) specificiteit’

de eigen weerstand tegen iedere essentialistische logica zelf *ensceneert*, en dat de *experimentele* theaterscène – ironisch genoeg de stamvader van zelf-reflexieve performativiteit – duidelijk een bijkomende heuristische rol kan spelen in het ondersteunen van dergelijk perspectief op basis van het geësthetiseerde samenspel in het ‘hier-en-nu’ tussen concept en object.

Ritsema's *Philoktetes*-productie als geheel evoceerde een logica van ‘performatief sterven’ doorheen haar verschillende semiotische componenten, niettegenstaande het onderscheid tussen esthetische keuzes en functionele noodzaak niet altijd makkelijk te trekken bleek. Zo werd het podium verdeeld in vier compartimenten, met onder meer een verhoog waarop de geroemde jazz innovator Henry Tradgill stond te improviseren met een Japanse gamelan. In het middelste van de drie overige compartimenten bevond zich een overhellende badkuip waarin drie videomonitors waren gemonteerd voor het Jesurun-luik, terwijl aan de linkerzijde (voor Müller) een rotsblok en een rolstoel dienst deden ter ondersteuning van een Philoktetes oprijzend uit een tank met bloederig water, en aan de rechterzijde (voor Gide) een camp-ironische sterfkamer vervolledigd met valse bloemen en een open, met satijn bedekte doodskist. De acteurs op hun beurt werden versterkt door microfoons die ostentatief aan hun gezicht geplakt waren alsof ze tegelijkertijd open wonden dienden te bedekken, hoewel dit zeker voor Vawter en diens steeds zwakker wordende stem in beide gevallen ook deels van toepassing was. Om gelijkaardige redenen werd er eveneens gebruik gemaakt van een teleprompter waarvan de aanwezigheid steeds tastbaarder werd naarmate de voorstelling vorderde. Daarbij kwam ook nog eens de uitdaging om drie stilistisch erg verschillende teksten te spelen in evenveel verschillende talen – die de acteurs in verschillende mate beheersten – en de voortdurende variaties op de begrafenisrites in het derde deel van de triptiek waar de acteurs afwisselend zichzelf vermomden met pruiken, plaats namen in de doodskist en de scène fotografeerden.

Echter nog resistenter tegenover ‘transparente’ interpretaties bleek de epiloog van de productie, afkomstig uit Gides tekst en vertolkt door een Ron Vawter die zich de Aziatische tuniek van het lijf scheurde om op quasi-exhibitionistische wijze zijn met laesies en uitslag bedekte huid tentoon te spreiden, inclusief het lid waardoor de besmetting naar verluid werd veroorzaakt. Het was een einde dat door sommige critici (Dosogne, T'Jonck) als cynisch vaudeville werd omschreven terwijl anderen het interpreteerden als de dramatisering van Vawters eigen ondergang (Laermans, Van Gansbeke) – met name nadat Philoktetes zich vervolgens neervleide in de doodskist terwijl Neoptolemus en Odysseus een zijden doek over hem drapeerden, waarna hij een laatste keer oprees in een extreem sterk tegen-

licht. Maar zelfs op het hoogtepunt van provocerende pathetiek bleef *Philoktetes variaties* op werkelijk viscerale wijze spelen met de percepties van het publiek. In de laatste ogenblikken van deze paradoxale productie zag men Vawter het uitschreeuwen van de pijn alvorens al tartend de vele applausrondes in ontvangst te nemen met de breedst mogelijke glimlach. Hoewel danig desoriënterend bevestigt dergelijk slot alleszins dat het begrip ‘belichaamde (theatrale) presentie’ inderdaad een onontwarbaar kluwen vormt met zowel de relatie tussen ‘live’ en gemedieerd, als tussen onze onmiddellijke waarneming en authenticiteitseffecten in wat Silvio Gaggi een “impossible project of revealing and concealing at the same time” (2000: c1) heeft genoemd. Met name de *sensorische* beleving blijft, in de woorden van Peter M. Boenisch, een “disruptive intangibility” (2006: 115) vormen, net zoals haar vermogen om simultaan sensorische stimuli te verwerken de gemeenschappelijke noemer van onmiddellijke waarneming ver overstijgt. “Theatre,” zo gaat hij verder, “extends a mental space that itself is consistently reinscribed and reconfigured by the users’ *observation* of [communicative] media [...]. While all media remEDIATE, theatre therefore (re)mediates remediation (2006: 113 – oorspronkelijke nadruk). En hoewel dit geenszins beperkt blijft tot de scène blijkt de pivotale rol van hybridisering in het theater – en met name in het experimentele theater – evenwel geen toeval gezien de ambigue culturele positie die deze kunstvorm inneemt. ‘Live’ acteerprestaties op een theaterpodium vertolken vaak genoeg een geschreven ‘script’ (zij het tekstueel of louter regiematig), maar eveneens de onmogelijkheid dit natuurgetrouw te reproduceren. Daarenboven problematiseert het typisch theatrale samenspel van betekenisdragers in het hier-en-nu iedere vorm van essentialistisch denken terwijl de materiële objectificatie van het geheel eveneens illusoir blijft. Hierdoor wordt de theatrale performativiteit onvermijdelijk ‘belichaamd’ en beïnvloedt ze onze perceptie ervan als zijnde een *Gestalt*, wat door de cognitieve wetenschapper Douglas Hofstadter wordt gedefinieerd als “some kind of stable but one-of-a-kind, never-seen-before whorl” (2007: 187). Georganiseerd, zoals vermeld, middels een ‘script’ terwijl beperkt in tijd en ruimte is de theaterproductie tegelijk aan- en afwezig, herkenbaar en vluchtig, en dus “constructing meaning without denying the live presence of the representing object” (Helbo 1991: 4).

Essentiële menselijkheid

Het vestigen van onze aandacht op de mediëring achter zowel de artistieke creatie als onze eigen cognitieve interpretatie, zoals Ron Vawter op bijzonder penetrante wijze wist te doen met zijn *Philoktetes*-vertolkingen, via het onderstrepen van de

artificialiteit en – bovenal – de *relativiteit* van de illusie, helpt ons achterhaalde ideeën als zijnde dat theatraliteit zogezegd een bedreiging zou vormen voor onze zogenaamde ‘essentiële menselijkheid,’ zonder meer te ondergraven. Het is immers net het gegeven ‘belichaamde presentie’ dat in dit type experimenteel theater zo uitgesproken aangekaart werd hetwelke menselijke communicatie net mogelijk maakt, ook al is deze tot op zekere hoogte onvermijdelijk gedoemd te mislukken. Uiteindelijk hoeft de intuïtieve dimensie geïmpliceerd door het *analoge* karakter van onze interpretatie van fysieke lichamen ‘live’ op de scène bepaalde vormen van functionaliteit dan ook niet in de weg te staan. Zoals Barbara Maria Stafford het stelt opereren analogieën exclusief door het behouden van hun “individual intensity while being focused [and] interpreted” (2001: 9), wat analogievorming volgens haar dan automatisch maakt tot “the art of *sympathetic* thought” (ibid. – mijn nadruk) op basis van het vermogen om tegelijk te verbinden en te verwarren, en dus ook om essentialistische discoursen te ondergraven doorheen een generatief voorbeeld van creatief potentieel. Het is dus net daarom dat, indien theatrale performance neerkomt op ‘belichaamde presentie’ voor een publiek terwijl beperkt in tijd en ruimte, de interpretatie ervan door de toeschouwer effectief neerkomt op ‘belichaamd denken’ – twee zijden van dezelfde *processuele* medaille.

“How can we know the dancer from the dance?” Hopelijk heeft deze bespreking van Ron Vawters performatief sterfproces in *Philoktetes variaties* bijgedragen tot het obsoleet maken van Yeats’ beroemde vraag. Via het doorkruisen van culturen (antiek/modern, Grieks/Amerikaans/Oost-Duits/Frans) en ontologieën (dood/levend, theater/leven) maakte de aftakelende acteur op metaforische wijze al deze afbakening op nieuw negotieerbaar (zie ook Patsalidis 2010). Met deze productie zocht Vawter, in zijn eigen woorden, dan ook effectief “in het theater een middel tegen AIDS te vinden” (geciteerd door Ghijs 1994) – vanzelfsprekend een absurde onderneming, maar tegelijk toch ook betekenisvol dankzij het ‘dubbele bewustzijn’ van de performer. Want naast het feit dat *Philoktetes variaties* opgevoerd werd in het kader van verschillende AIDS-gerelateerde solidariteitsinitiatieven volgde op de Belgische avant-première van de film *Philadelphia* (1993 – regie Jonathan Demme), waar Ron Vawter eveneens in meespeelde, waren de conceptuele complexiteit en viscerale fascinatie die van deze experimentele theaterproductie uitgingen van die aard dat de implicaties ervan veel verder reikten dan simpelweg de aandacht vestigen op een sociaal probleem. Zover zelfs, dat *Philoktetes variaties* zich feitelijk in de eerste plaats richtte op “human potential” (1994: 13), net datgene dat volgens toonaangevend New Yorks theatermaker en –wetenschapper Richard Schechner steeds de drijfveer was geweest achter Ron Vawters eigen kunstpraktijk – en meteen ook het absolute tegengestelde van diens uitspraak in zijn vertolking van de Jesurun-versie: “I can create nothing, so I am nothing” (1994: 82).

Dit onderzoek werd gefinancierd door het Federaal Wetenschapsbeleid (BELSPO) via het Interuniversitaire Attractiepolen-programma, fase VII.

BIBLIOGRAFIE

- Batson, Glenna met Edel Quin en Margaret Wilson. "Integrating Somatics and Science." *Journal of Dance and Somatic Practices* 3.1-2 (2011): 183-193.
- Bleeker, Maaïke. "Corporeal Literacy: New Modes of Embodied Interaction in Digital Culture." *Mapping Intermediality in Performance*. Reds. Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender en Robin Nelson. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010. 38-43.
- Block, Ned. "On a Confusion About a Function of Consciousness." *The Nature of Consciousness: Philosophical Debates*. Reds. N. Block, O. Flanagan and G. Guzeldere. Cambridge: MIT Press, 1997. 375-412.
- Boenisch, Peter M. "Aesthetic Art to Aesthetic Act: Theatre, Media, Intermedial Performance." *Intermediality in Theatre and Performance*. Reds. Freda Chapple en Chiel Kattenbelt. Amsterdam: Rodopi, 2006. 103-116.
- Brouwer, Ronald. "Mensen sterven net als dieren: De oogpunten van John Jesurun." *Toneel Theatraal* 115.3 (1994): 15-17.
- Cambell, Peter A. "John Jesurun's *Philoktetes* and the Freeplay of Language." *Contemporary Theatre Review* 20.1 (2010): 21-39.
- Connor, Steven. *Postmodernist Culture: An Introduction to the Theories of the Contemporary*. Oxford: Basil Blackwell, 1990.
- Dewey, John. *Art as Experience*. New York: Paragon, 1979.
- Dosogne, Ludo. "Philoktetes verandert in cynische vaudeville." *Gazet van Antwerpen* 7 maart 1994.
- Dries, Luk Van den. "The Sublime Body." *Bodycheck: Relocating the Body in Contemporary Performing Art*. Reds. Maaïke Bleeker, Steven De Belder, Kaat Debo, Luk Van den Dries, en Kurt Vanhoutte. Amsterdam: Rodopi, 2002. 71-95.
- Eco, Umberto. "Semiotics of Theatrical Performance." *The Drama Review* 21.1 (1977): 107-117.
- , *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- Fischer-Lichte, Erika. "Die Zeichensprache des Theaters: Zum Problem theatralischer Bedeutungs-generierung." *Theaterwissenschaft Heute: Eine Einführung*. Red. Renate Möhrmann. Berlin: Dietrich Reimer, 1990. 234-259.
- Gaggi, Silvio. "The Body and its Limits: Spilling the Guts, Spilling the Paint, and other Messy Transgressions." *Degrès* 101: Intermediality. Red. Johan Callens (2000): c1-c24.
- Gansbeke, Wim Van. "De doodsverachting van *Philoktetes*/Ron Vawter." *De Morgen* 10 maart 1994.
- Ghijs, Inge. "Verbannen naar mijn lichaam." *De Standaard* 4 maart 1994.
- Gholson, Craig. "John Jesurun." *BOMB* 11 (1985): 90-91.
- Giannachi, Gabriella met Nick Kaye. *Performing Presence: Between the Live and the Simulated*. Manchester: Manchester University Press, 2011.
- Grotowski, Jerzy. "Gesprek met Grotowski." *Nieuw Vlaams Tijdschrift* 203 (1967): 265-277.
- Helbo, André. "Performance Studies." *Approaching Theatre*. Reds. André Helbo, J. Dines Johansen, Patrice Pavis en Anne Ubersfeld. Bloomington: Indiana University Press, 1991. 1-20.

- Hofstadter, Douglas. *I Am A Strange Loop*. New York: Basic, 2007.
- Jesurun, John. "Breaking the Relentless Spool of Film Unrolling." *Felix* 1.3 (1993): 64-69.
- . "Philoktetes." *Theatre* (Yale) 25.2 (1994): 71-91.
- Kattenbelt, Chiel. "Theatre as the Art of the Performer and the Stage of Intermediality." *Intermediality in Theatre and Performance*. Eds. Freda Chapple en Chiel Kattenbelt. Amsterdam: Rodopi, 2006. 29-39.
- Laermans, Rudi. "Halfway to the Grave." *Theater* (Yale) 25.2 (1994): 67-70.
- Lavender, Andrew. "Mise en Scène: Hypermediacy and the Sensorium." *Intermediality in Theatre and Performance*. Eds. Freda Chapple en Chiel Kattenbelt. Amsterdam: Rodopi, 2006. 55-66.
- Lyotard, Jean-François. "The Unconsciousness as Mise-en-Scène." *Performance in Postmodern Culture*. Eds. Michel Benamou en Charles Caramello. Milwaukee: Center for Twentieth Century Studies, University of Wisconsin Milwaukee, 1977. 87-98.
- Patsalidis, Savas. 'Re-membered Pain in John Jesurun's *Philoktetes*.' Online – <http://savaspatsalidis.blogspot.com/2010/04/re-memberedpain-in-john-jesuruns.html> (laatste toegang op 31/10/2014).
- Pavis, Patrice. *Languages of the Stage: Essays in the Semiology of Theatre*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1982.
- Peirce, Charles Saunders. *Collected Papers* – Volume 2. Eds. C. Hartshorne en P. Weiss. Cambridge: Harvard University Press, 1958.
- Schechner, Richard. "In Memory: Ron Vawter." *The Drama Review* 38.3 (1994): 11-13.
- Stafford, Barbara Maria. *Visual Analogy: Consciousness as the Art of Connecting*. Cambridge: MIT Press, 2001.
- T'Jonck, Pieter. "Vawter spelt zijn eigen dood." *De Standaard* 7 maart 1994.
- Veken, Ingrid Vander. "Zo is het om AIDS te hebben." *Het Laatste Nieuws* 28 februari 1994.
- Wagner, Meike. "Of Other Bodies: The Intermedial Gaze in Theatre." *Intermediality in Theatre and Performance*. Eds. Freda Chapple en Chiel Kattenbelt. Amsterdam: Rodopi, 2006. 125-136.