

## ATOPIE EN 'GEBEURTENIS' GEDACHTEN OVER DE STEM IN HET THEATER EN IN DE PERFORMANCE-KUNST

Doris KOLESCH

### Stem-ruimte

In een nadere beschouwing van het esthetische debat valt op dat het gedomineerd wordt door concepten en metaforen uit het visuele domein. De discussies gaan niet alleen over fenomenen als schijn, illusie en de zintuiglijke waarneming maar ook over vragen rond representatie, afbeelding en afbeeldbaarheid. Ook het theater schijnt zich in de epistemologische, ontologische en culturele dominantie van het visuele te schikken, verbonden als het etymologisch immers is aan *theatron*, dat schouw-plaats betekent: theater is de plaats van het zichtbare, een plaats van het zien en van het (aan)gezien worden.

Deze wijze van denken kijkt echter letterlijk over de akoestische grondslagen van het theater heen. De theatrale ruimte is niet een door stemmen, geluid en muziek doorsneden ruimte maar een door stemmen, geluid en muziek mee-geconstrueerde ruimte. Dit, door de esthetiek en cultuurtheorie maar ook door andere wetenschappelijke disciplines ernstig verwaarloosde fenomeen, wil ik graag onder de aandacht brengen. Het gaat mij daarbij om verkenningen rond en experimenten met de stem in het theater en het huidige performance-theater. De nadruk ligt daarbij niet zozeer om, bij een verschuiving in waarnemingsperspectief een zeker noodzakelijke bijdrage aan een fenomenologie van de theaterstem te leveren, maar meer om een toegang te verschaffen tot het probleemgebied van de theatrale 'gebeurtenis', daar waar waarneming en reflectie door een conceptuele en methodische aporie geblokkeerd schijnen te zijn. Mijn overwegingen zijn overigens nauw verbonden aan een zich ontwikkelende theorie over de esthetiek van de gebeurtenis.

Er zouden goede redenen zijn om niet, zoals dat sinds de achttiende eeuw gebruikelijk is, het beeld als paradigma van het theater te kiezen maar de stem. De stem, als voorbeeldig performatief verschijnsel, is immers een dubbel van de performatieve kunstvorm theater. De opklinkende stem is zo vluchtig en efemeer als een theatervoorstelling, beide fenomenen brengen in de volle betekenis van het woord het lichaam in het spel en beide richten zich op de waarneming: de

stem wil gehoord en geantwoord worden, de theatervoorstelling ontstaat pas in de receptie door een publiek. Behalve het performatieve karakter, de vluchtigheid, de lichamelijke en de waarnemingsgerichtheid, bezitten zowel de stem als het theater nog meer wezenlijk te vergelijken momenten: stem en theater zijn gebonden aan de situatie. Wordt een stem aan een sprekende persoon, diens geslacht, leeftijd, stemming gekoppeld, dan is ook een opvoering aan plaats en tijd en een zeker aantal culturele, conceptionele en institutionele voorwaarden gebonden. Deze voorwaarden dienen overigens niet gezien te worden als slechts inperkingen van een voorafgaande, als het ware ideale speelruimte voor handelingen, integeendeel, zij constitueren nu juist de gebeurtenis 'stem', net zoals de theatergebeurtenis. De mogelijkheid van herhaling of zelfs van de-contextualisering van beide fenomenen is bijgevolg alleen bestaanbaar als een veranderde herhaling, als een zich wijzigende re-productie, die altijd ook re-citatief, her-enscenering is, en derhalve een actualisering van historisch bepaalde vormen.

Stem en theater worden verder gekenmerkt door een specifieke procesmatigheid, die ik als *fluide*, vloeibaar zou willen omschrijven. De opklinkende stem evenals de zich voltrekkende voorstelling bieden zich aan als een in tijd geritmeerde vloed van verschillende materialen en zijn door een fundamentele meerdimensionaliteit gekarakteriseerd. Evenals het theater dat veelvoudig materiaal en tekensystemen bewerkt en met elkaar in verbinding brengt dat is, zijn gebruik en het effect van de stem ook het resultaat van een samenspel van meerdere, overigens heterogene, factoren als fysiologische eigenschappen, klankkleur, intonatie, volume, wijze van spreken, spreesnelheid en ritme, verstaanbaarheid in articulatie.

Wanneer ik spreek over de stem doe ik dat noodzakelijkerwijze in en met een stem, mijn eigen stem, die ik mijn luisteraars laat horen en die zij toehoren. *Over* de stem spreken vindt *in* en *met* een stem plaats, die zelf altijd gemist wordt. Deze spiegel- en verdubbelingsverhouding die nooit tot overeenstemming komt, begrijpt een constituerend moment van de stem: de stem is atopisch, zij verzet zich tegen een systematische definiëring en classificering, zij onttrekt zich aan een eenduidige plaatsbepaling. Waar komt zij vandaan? Uit mijn lichaam of uit het lichaam van de ander? Uit de ruimte? Is zij een materieel of immaterieel, een subjectief of objectief fenomeen, of zelfs beide tegelijk en nooit helemaal? De atopische stem draagt iets Anders, een Anderszijn in zich mee. In verhouding tot het zelf exposeert de stem in het-zich-zelf-spreken-horen een pregnante ervaring van zelf-aanwezigheid, een soort narcisme dat door Derrida als een welhaast zich zelf bevlakkend aspect van de stem werd benoemd. Tegelijkertijd draagt de stem een niet te ontcijferen vreemdheid in zich mee. Een vreemdheid die we duidelijk

ervaren in onze eigen stem wanneer we deze gereproduceerd horen op een bandopname, antwoordmachine, video. En dat heeft minder te maken met de verandering van de stem door de technische apparatuur dan met het verschil tussen vanbinnen en vanbuiten, van gesproken en gehoorde stem. De menselijke stem is zo uniek en onverwisselbaar als een vingerafdruk, zij geldt bij uitstek als een kenmerk van het individu. Maar evenzeer is er nauwelijks iets dat zo vreemd en niet te achterhalen is als de stem.

De imitator van stemmen in Thomas Bernhards gelijknamige prozafragment kan weliswaar tot groot genoegen van het publiek meer of minder beroemde stemmen imiteren en hij kan deze imitatie ook naar believen herhalen en verder uitbreiden. "Toen we hem echter het voorstel deden" - aldus de verteller in Bernhards tekst - "dat hij zijn eigen stem moest imiteren, zei hij dat hij dat niet kon."<sup>1</sup> In het midden blijft of dit antwoord letterlijk te nemen is of dat de imitator, juist in zijn uitspraak van het niet kunnen die imitatie van zijn stem ook gaf. Opnieuw zien we hier de spanning tussen zelf-presentie en herhaling, tussen originaliteit en imitatie, tussen identiteit en anders-zijn. Voor de probleemstelling in een esthetiek van de presentie moet het volgende onthouden worden: presentie mag hier niet als een vervuld ogenblik, als moment van een onbemiddelde en ongebroken feitelijkheid begrepen worden. De ervaring van presentie is daarentegen verbonden aan ervaringen van vreemdheid, anders-zijn, van verlies en gebrek.

De stem is een gecompliceerd fenomeen. Haar status, haar wetmatigheid evenals haar plaats zijn niet eenduidig. Dit vindt ook zijn neerslag in de gangbare omschrijving van de stem als iets tussen lichaam en taal in. Daarmee wordt echter gesuggereerd dat er zoiets zou zijn als een ideaal, alle inschrijvings- en articulatieprocessen bevattend lichaam evenals een abstracte, zo te zeggen virtuele taal. Daartegen zou ik willen stellen dat taal alleen in een concrete ruimtelijke en tijdelijke realisatie bestaat als articulatie door stem, door schrift en gestiek. Taal moet als belichaamde taal gereconstrueerd worden, waarbij belichaming geen a-priori van het lijf aangeeft, maar een steeds specifieke materialiteit en medialiteit. Vocaliteit als een vorm van belichaming van taal op te vatten, wil zoveel zeggen als de specifieke materiële en mediale voorwaarden te thematiseren, die niet alleen naar steeds te onderscheiden verschijningsvormen van taal voeren maar ook verschillende spraak- en communicatieve handelingen mogelijk maken. Het maakt verschil of ik me mondeling of schriftelijk uitdruk en daarbij kunnen ook weer verschillende technieken gebruikt worden (bv. handschrift tegenover gedrukt; intiem gesprek tegenover openbare toespraak). Een uitroep met de stem articuleren is nauwelijks vergelijkbaar met het uitroepteken achter

een zin te plaatsen. De stem voltrekt zich in tijd en ruimte, zij is eenmalig en door aspecten als snelheid, intonatie en stemsoort bepaald.

Daar komt bij dat de menselijk stem in haar verschijningsvorm voor ons naar geslacht verschilt, iets wat in een gedrukte tekst niet en in een handgeschreven tekst beperkt mogelijk is. Vocaliteit is bijgevolg *een vorm* van de belichaming van taal, die naast andere vormen bestaat en steeds haar eigen voorwaarden van communiceren schept. Vocaliteit is niet een achteraf-effect van het schrift, net zo min als zij aan het schrift voorafgaat, zoals de fonocentrische traditie ons wil doen geloven. Met het hier omschreven concept van vocaliteit wil ik benadrukken dat er noch *een* lichaam noch *een* taal voor de articulatie door de stem bestaat, maar dat pas in deze articulatie door de stem een specifieke soort van lichamelijke en taligheid ontstaat, die van de stomme vormen van lichamelijke als ook van taligheid evenzeer te onderscheiden is als van gestische, mimische of visuele vormen. Vocaliteit vestigt de aandacht op de steeds energiegeladen situatie van productie en gelijktijdige receptie van waarnemingsgebeurtenissen. De gelijktijdige aanwezigheid van het produceren en de waarneming van de stem brengt voor de geest dat de theatrale situatie een complex veld van krachtsverhoudingen laat zien, dat uit fragiele wisselwerkingen en interacties tussen de waarnemer en het waargenomene bestaat. Daarvoor moeten nieuwe beschrijvings- en analysemodellen ontwikkeld worden die de logica van de binaire opposities procesmatig buiten werking stellen. Immers, niet in de laatste plaats als gevolg van de al eerder genoemde dominantie van het visuele, denken wij nog steeds te sterk in dualismen als subject versus object, toeschouwer/toehoorder aan de ene kant en kunstwerk aan de andere.

De stem is minder een vast omljnde entiteit dan een stemmingsgebonden, energetisch en situatief gebeuren. Daardoor is zij in staat onze sensibiliteit voor het specifieke van theatrale gebeurtenissen te scherpen, dat met performatieve procesen van ontgrenzing en transformatie verbonden is. Wanneer stemmen klinken en gehoord worden, speelt zich iets af tussen mensen, tussen mensen en ruimtes, tussen mensen en objecten. Op basis van deze procesmatigheid is het tot een topos van de esthetiek geworden de muziek als tijd-kunst te scheiden van de kunsten die zich in de ruimte afspelen, zoals ook bijvoorbeeld van de beeldhouwkunst. Ook deze oppositie lijkt echter niet houdbaar: ook al voltrekt zich de stem in de tijd en omvat de waarneming complexe tijdsverhoudingen. Daarnaast immers genereert de stem ruimtes, zij produceert ruimtes in de waarneming en in de belevenis evenzeer als ruimtes waarin spreker en toehoorder beiden aanwezig zijn, ze breidt ze uit en geeft ze contouren.

Tijdens een concert van Meredith Monk in het Berlijnse Hebbeltheater maakte de stem van de zonder technische versterking op het toneel staande zangeres, zich plotseling los van haar lichaam, zweefde als lichaamsloos in de ruimte en schiep daarmee een volkomen nieuwe ruimte-ervaring. Het belang van het akoestische voor het doen ontstaan van ruimte, en ik zeg dit terloops, wordt ook in het gebruik van de meest geavanceerde technische media duidelijk. De virtuele ruimtes in de computerspelltetjes worden niet alleen door optische animatie maar ook, en doorslaggevend, door stem-, muziek- en geluidscoullissen geconstrueerd.

Sterker echter dan iedere akoestische waarneming is het horen van juist stemmen een affectief proces, waaraan een waarnemer actief deel heeft. In het luisteren hoor ik de stem en het lichaam van de ander, een relatie die Lacan en Barthes als een houding van verlangen beschreven hebben. Maar terwijl ik naar iemand luister, luister ik ook naar mijzelf. Er komen beelden en associaties, ik word naar mijn eigen lichaam en mijn eigen verbeelding terugverwezen. Geen horen derhalve zonder visualiteit: concreet, het horen begeleidt het kijken, of denkbeeldig. Een goed voorbeeld daarvoor zijn stemmen door de telefoon waar wij een lichaam bijdenken, ook als we de persoon aan de andere kant van de lijn niet eens kennen. Ook Marlene Dietrich kan hier genoemd worden, die tijdens de laatste jaren van haar leven haar woning niet meer verliet, alleen per telefoon communiceerde en iedere foto- en filmopname tijdens interviews verbood. Zelfs de verouderde stem werd op deze manier onwillekeurig met de verleidelijke beelden van de jonge en aantrekkelijke diva geassocieerd. Het zal niet in de laatste plaats tot het succes van de mythe Marlene hebben geleid.

De nauwe band tussen vocaliteit en visualiteit benadrukt dat het niet zinvol is de al eerder genoemde dominantie van het visuele eenvoudigweg door een dominantie van het akoestische te vervangen. Op dezelfde manier mag ook de esthetiek van de presentie niet als starre tegenpool van een esthetiek van de representatie begrepen worden. Juist het theater laat zien dat in de representatie - bijvoorbeeld door de uitbeelding van een personage door een actrice - steeds ook momenten van de actrice zelf, haar lichaam, haar stem meevibreren, evenals de presentie van de performer nooit helemaal vrij is van representerende aspecten. Representatie is een veellagig begrip met een lange en vanzelfsprekend variërende geschiedenis. In het Duits omvat representatie tenminste vier dimensies: voorstelling, vertegenwoordiging, afbeelding en rollenspel. Alle schakeringen van de term hebben echter gemeenschappelijk dat het om een verhouding tussen aanwezigheid en afwezigheid, teken en betekende gaat, waarbij het in de representatie gerepresenteerde, en bijgevolg afwezige, het brandpunt vormt.

De esthetiek van de presentie verschuift niet eenvoudig de verhouding naar aanwezigheid, die immers, zoals al gesteld nooit ondubbelzinnig gegeven is. In een esthetiek van presentie gaat het veel meer om krachts- en wisselverhoudingen van alle deelnemende personen en elementen, om de circulatie van sociale energie en om relaties van fascinatie, van interactie en afstoting. Presentie in deze zin verwijst naar een intensiteit van het beleven, die geestelijke en lichamelijke, mentale en emotionele potenties in gelijke mate activeert.

### Stem-lichamen

Lange delen van de vijf tot zeven uur durende encenering van Elfriede Jelineks *Ein Sportstück* door Einar Schlee in Berlijn, spelen zich af in een donkere of bijna donkere ruimte. Het verlangen om te zien wordt geprikkeld door en gaat vergezeld van de ervaring van een andere organisatie van tijd/ruimte, de akoestische. Daarbij is de gemeenschappelijke aanwezigheid van de spelers en het publiek in het theater de voorwaarde voor de vocale productie en encenering van ruimtes, tijd(en) en stemmingen. Toch wil ik nu betogen dat de esthetiek van de presentie niet tot de lijfelijke aanwezigheid van spelers en publiek samen gereduceerd kan worden.

Spreekkoren, zingende koren, mannen- en vrouwenkoren en gemengde koren, die bovendien identiek gekleed zijn, treden in *Ein Sportstück* op. Door de koren wordt terugkoppeling van het spreken aan eerdere teksten evenzeer onmogelijk als aan de persoonlijke, psychologische of lijfelijke eenheid van sprekers of spreeksters. De leden van het koor spreken, schreeuwen en zingen niet alleen synchroon, zij bewegen ook synchroon, bewegen zich met de regelmaat van een getrainde formatie. We zien geen toneelspelers die sporters spelen maar toneelspelers die zich als sporters bewegen, die zich over het toneel haasten en aan de grenzen van hun lichamelijk prestatievermogen komen. Het koor stort zich naar het voetlicht; ongeveer veertig meestal jongere mannen en vrouwen, allen in zwarte jassen, zingen schallend op de melodie van het volkslied de hymne *Gott erhalte, Gott beschütze unsern Kaiser, unser Land*. Dan verdwijnt de melodie en scandeert het koor, geleid door een koorleidster in de zaal, een aantal teksten over de samenhang tussen sport en oorlog, tussen lichaamsdressuur en discipline. De fysieke en vocale aanwezigheid van het koor is overweldigend, maar de monolithische eenheid waarin het koor of de enkeling zich bevindt, wordt voortdurend door storende geluiden doorsneden. Verschillende groepen binnen het koor spreken verschillende teksten die zich over elkaar leggen, zich in elkaar weven en een Babylonische spraakverwarring oproepen. Of dan weer sist het koor afkeurend of als een oude heks. Op andere plaatsen gebruiken de mannen geforceerd diepe

stemmen, de vrouwen gekunstelde hoge stemmen, die aan het geluidsarsenaal van tekenfilms ontleend lijken te zijn. Dissonantie in de melodie en breekpunten in het ritme van het spreken werken van binnenuit tegen het koor in en laten het nooit eenstemmig, nooit als een gesloten eenheid ervaren worden.<sup>2</sup>

Zo maakt het koor duidelijk, in een veelvoudige herhaling van het gekwetterde en dan weer gezongen georchestreerde *Da bin ich. Da bin ich. Da bin ich*, dat dwars op de verbale expressie van de veelstemmigheid staat, in de dissonantie en de nauwelijks merkbare ongelijktijdigheid, dat een gefixeerde en eigen-aardige identiteit een onmogelijkheid is. Tegelijkertijd, en in een gedeeltelijke tegenspraak hiermee, manifesteert zich in deze sequentie een opstandigheid van de enkeling tegenover de groep. Het geweld, dat de enkeling in het maatschappelijke systeem wordt aangedaan en dat hij zelf internaliseert, wordt fysiek in de lichamen zichtbaar en werkt tastbaar in de fysieke massiviteit van het koorlichaam, in het heftige ademen, naar lucht happen, zweten en moe worden van het koor. Het meest echter in de alles doordringende vloed van stemmen en klanken, die het publiek in een akoestisch bad dompelt. Een vloed die de totale theatrale ruimte in beslag neemt en waaraan men zich niet kan onttrekken tenzij men - als Diderot - de oren dichtstopt. In de totale uitputtingsslag verwerven de lichamen een verbazingwekkende vorm van eigen-levendigheid, ze worden asynchroon en dissonerend en herinneren door deze gestisch-vocale sporen aan het door de maatschappij onderdrukte en verdrongene.

Jacques Derrida heeft aangetoond dat in de geschiedenis van de westerse metafysica, de stem als zelfpresentie van de logos en daarmee van het bewustzijn werd geprivilegeerd en met het 'zijn' werd gelijkgesteld.

De encenering van *Ein Sportstück* daagt deze opvatting uit en ontmaskert haar als een illusie, als een onmogelijkheid op het terrein van de stem. Er is geen ogenblik in de opvoering waarin de stem helemaal bij zichzelf is, helemaal koor of helemaal zelf-presentie is. Daarbij wijzen de theatrale stemdemonstraties er op, dat de door Derrida gedeconstrueerde traditie van het fonocentrisme slechts de helft van de geschiedenis van stem in het Avondland omvat. De geschiedenis van het 'logocentrisme' loopt niet helemaal hand in hand met die van het 'fonocentrisme'. Er is een dimensie aan de stem, die de zelftransparantie, betekenis en presentie tegenspreekt: de stem die tegen de logos in gaat, de stem van het andere van de logos, als radicaal Anders-zijn.<sup>3</sup>

In de encenering van Schleef reikt deze stem uit naar de muziek, ze snijdt dwars door taal en betekenis heen en laat beide achter zich, zij ontvouwt en speelt

met haar eigen materialiteit en zinnelijkheid. Deze dimensie van de stem werd in de westerse geschiedenis juist niet als als hoedster van (zelf)presentie beschouwd maar als bedreiging, als ondoorgroendelijk gevaar. Deze stem buiten de betekenis geldt als frivool, als gevaarlijk aantrekkelijk, als zowel vrouwelijk als vreemd - zij staat voor de, respectievelijk het totaal Andere.

Dit maakt de monumentale, vijfendertig minuten durende koorsequentie duidelijk waarin zesenvestig leden van het ensemble, allen in witte hemdjes en korte witte sportbroeken, in een schier eindeloze herhaling steeds dezelfde tekstpassages met steeds dezelfde, steeds agressiever wordende, sportieve bewegingen, scanderen. Ondanks de strikt ritmische en synchrone stembewegingen blijft de tekst voor het merendeel onverstaaenbaar, het gesproken woord vervloet in een verregaand betekenis- en referentieloos klanktappijt. In deze vloed van stemmen onderscheiden zich steeds weer enkele afzonderlijke stemmen zoals ook individuele eigenschappen in de lichaamsbewegingen toenemend van elkaar gaan verschillen. In het door elkaar spreken, in de herhaling en in een onregelmatig gearticuleerd refrein wordt taal als geluidsmateriaal behandeld. De stem heerst als muzikaal-ritmische werkelijkheid, als adem, als geluid, als schreeuw, als spreken zonder verstaan te worden en als haar eigen echo, over het gezegde heen en laat zien dat het lichaam een plaats van de gewelddadige inschrijving van de Symbolische Code is. Maar ook dat tegelijkertijd de breuk met het taboe, de mogelijkheid van een verschil, van een ander normoverschrijdend gedrag aan een veranderde lichaamshouding gekoppeld is. Hoe de tong zich in het gehemelte beweegt, hoe de kaak en de lippen worden gebruikt, hoe een toon wordt geproduceerd, hoe een symbolische code wordt gearticuleerd en getransformeerd, gede- en gerecodeerd wordt, dat alles hangt af van de houding en gebaren van het lichaam. De koren van Schleef benaderen een prediscursieve ruimte, die Julia Kristeva als de 'Semiotische Chora' heeft beschreven.<sup>4</sup> Daaronder verstaat ze een door driftenergie, met haar uitstromen en ritmeringen, doordrenkte lichamelijke ruimte *voor* iedere subjectiviteit, betekening en representatie. Deze semiotische chora vormt de plaats, het schouw-toneel - ik zou ook het theater kunnen zeggen - van het ontstaan van het subject, van het teken en van de representatie. Deze ruimte voor de Wet is zowel geritmeerd, gereguleerd en geordend, en wel, volgens Kristeva, door het lichaam van de moeder.<sup>5</sup>

Schleefs encenering laat deze structuur zien in de organisatie van het koor door de koorleidster, door een vrouwelijk lichaam dat de inzetten en ritmes zowel met haar lichaam als met haar stem voordoet en een plaats geeft. Aan het koor, aan de Chora als potentie voor subversie van de symbolische code, is steeds een ordening en orde van buitenaf gegeven.



In *Ein Sportstück* klinken zowel normatieve als repressieve stemmen van de Wet van de Logos alsook stemmen van het verlangen en van het genot, van zin bevrijde stemmen. Geen van deze stemmen kan aanspraak maken op zelfpresentie in een fonocentrische betekenis, kan oorspronkelijkheid of zelfs vrijheid van grenzen en disciplineren opeisen. Maar in het performatieve samenspelen, in een strijdig met elkaar trillen van deze vocale dimensies, biedt zich een ervaring van esthetische presentie aan:

Eigentümlich an der ästhetischen Erfahrung ist es, dass darin Gegenwart gerade nicht einfach "Fülle der Zeit" heisst - wie etwa in nunc stans der mystischen Erfahrung. Vielmehr wird präsentische Intensität erfahren als Abwesenheit, Bruch und Entzug, als Verlust, Vergehen, Nichtverstehen, Mangel, Schrecken. Entzug erst mobilisiert die emotionale Intensität der Präsenz.<sup>6</sup>

In de encenering van *Ein Sportstück* ontspringen dergelijke ervaringen van verlies, van het niet-begrijpen en van afwezigheid aan het excessieve en extreme spel van de stem en aan de uitputting van de handelende lichamen. In de tot het uiterste gedreven vermogens van de lichamen toont zich paradoxaal genoeg ook hun eindigheid en begrenzing. In tegenstelling tot dat wat de ideologie van de sport, het militarisme en de maatschappij uitdraagt, is het lichaam niet eindeloos kneedbaar. In al zijn vitaliteit kleeft er een - tenminste tot nu toe onvermijdelijke - eigenschap aan, zijn sterfelijkheid. De performatieve esthetiek van de presentie herinnert aan de vergankelijkheid van gebeurtenissen en vormen in het ongrijpbare theatrale moment evenals aan de vergankelijkheid van de mens.

### **Stem-bewerkingen**

De Italiaanse groep Societas Raffaello Sanzio onderzoekt eveneens de theatraliteit van de stem en het spreken. En opnieuw zijn er geen onschuldige 'natuurlijke' of zelfs oorspronkelijke stemmen te horen. Integendeel. De bewegingen van de stem zijn geënceneerd en technisch gevormd. *Hoe* er gesproken wordt en hoe een stem gebruikt wordt, hoe zij klinkt en de ruimte bezet is een resultaat van een cultureel aanleren en van maatschappelijk-historische voorwaarden. De stem voert zelf al technische verrichtingen uit - en wel door middel van bepaalde lichaams- en speeltechnieken zoals in de redekunst. De stem is echter ook voorwerp van technische bewerkingen zoals die optreden in de stemtechniek op het toneel maar ook in medische, elektro-akoestische of chemische technologie.

In de encenering van de Societas Raffaello Sanzio worden de pogingen de stem te onderzoeken, haar schoonheid en specificiteit te ontvouwen en te doorgronden, steeds weer aan technieken verbonden. Een speler ademt gas in en verveemdt zo zijn stem tot een onmenselijke stem. Men denkt de stem van een apparaat te horen of het gesnater van eenden. Een andere acteur probeert de stem transparant te maken door naar haar oorsprong, de plaats waar ze ontstaat te reiken, door zich een sonde in de mond en keelholte te steken. De sonde projecteert een film van het binnenste van het lichaam op de achtermuur van het toneel; de kloppende rode luchtpijp en de zich opende en sluitende stemspleet. De acteur steunt, een niet te duiden steunen tussen pijn, klacht en lust, dat de lucht uit het lichaam perst en de stemspleet opent zodat de sonde nog dieper kan binnendringen. Binnen en buiten, materieel en immaterieel, de vocale uiting en haar visuele afbeelding hebben geen vaste grenzen meer, het lichaam wordt in en met de stem ontgrensd. Ook hier wordt, zoals in Schleefs encenering van *Ein Sportstück* de westerse topos van de stem als zuivere expressie, als een onbemiddeld uitspreken van de ziel als een mythische illusie ontmaskerd.

In *Giulio Cesare* ten slotte spreekt een acteur die aan het strottenhoofd is geopereerd de grote monoloog van Marcus Antonius. Niet alleen de retorische techniek en een akoestische elektronische techniek van de microfoon maar ook de medische techniek als resultaat van de operatie aan het strottenhoofd hebben zich in de stem en het lichaam ingeschreven. Op de plaats van het strottenhoofd draagt de acteur een kleine puntvormige microfoon, een zwarte vlek, die zijn uiterst moeizame, bijna stemloze articulatie versterkt. Deze tonen, bewegingen en beelden van een beschadiging, van een verminking en verwonding van het lichaam roepen ergernis en irritatie op. Esthetische fascinatie en lichamelijke afwijking, poëtische schoonheid en lichamelijke beschadiging vloeien in elkaar over en produceren in gelijke mate beelden uit een nachtmerrie en uit een droom en provoceren juist op dit breukpunt, deze dubbelvoudigheid, een intens beleven van presentie.

Zoals bij deze vocale ontgrenzing van het lichaam, zo verzet ook de fysieke presentie zich tegen gangbare lichaamsbeelden en vertrouwde enceneringvormen. Want welke lichamen treden hier op? Een oude, bijna stervende man die niet gebrekkigheid oproept maar werkelijk gebrekkig is, beweegt zich trillend en tastend over het toneel, begeleid door een jongere acteur. Een diklijvig, bijna uitpuilend lichaam waarvan de menselijke vorm verloren is gegaan, dat uit zijn contouren vloeit als op een schilderij van Francis Bacon. Het zit naakt met alleen een doek over het geslacht, op een krukje dat in verhouding tot zijn omvang als een kinderstoeltje werkt. Het heeft bovendien een kous over het gezicht getrokken en

lijkt zo een menselijke belichaming van het niet-meer menselijke te zijn. De stem van de acteur wordt door een microfoon vervormd en klinkt even diffuus en onbepaald als de fysieke omtrek van het lichaam ongrijpbaar en onbegrijpelijk is. Ook de twee uitgeteerde actrices, die in de tweede helft van *Giulio Cesare* optreden werken als androïden van een andere planeet, mensen voorbij het menselijke, voorbij seksebeelden en ook voorbij aan iedere etnische definiëring, omdat hun lichamen met zwart roet zijn bedekt. De shock in de confrontatie, de shock in het zien en horen die deze encensering produceert is nauwelijks meer zinvol op te lossen of te verklaren. Het gepresenteerde exces in de stembewerkingen maakt het onmogelijk dat wat is waargenomen in een samenhangende betekenis vast te stellen. Wat blijft is de vluchtige ervaring van een intensieve presentie.

Terwijl het diklijvige uitpuilende lichaam van Cicero de menselijke vorm lijkt uit te breiden, bewegen de anorectische toneelspeelsters zich aan de grens van het verstommen en verdwijnen. Ik heb gelezen dat een van de deze actrices intussen aan ondervoeding is gestorven en vervangen is door een evenzo anorectische vrouw. Ik weet niet of de persoon die ik gezien heb nog leeft. De oude, bijna stervende toneelspeler, de aan het strottenhoofd geopereerde acteur, het diklijvige, op grond van zijn omvang trage en bijna levenloos werkende lichaam, en de ook de uit oor en oog verdwijnende actrices van de Societas Raffaello Sanzio laten indringend zien dat de esthetiek van de presentie op existentieel niveau inzet. Het moment van intensieve presentie onderhoudt een intrigerende verbinding met de dood en sterfelijkheid. Een dergelijk vluchtig, onherroepelijk verloren ogenblik kan slechts als breuk, als iets totaal onverzoenbaars in mijn eigen betoog, in mijn eigen spreken binnengehaald worden.

### Stem-beelden

Met een andere vorm van verstommen confronteert ons de performance-kunstenaar Marina Abramovic. In 1975 en 1976 voerde Abramovic de performances *Freeing the Voice*, *Freeing the Body* en *Freeing the Memory* in verschillende Europese steden op.

In *Freeing the Voice* lag Abramovic op haar rug met een naar achteren gegooid hoofd op de grond en schreeuwde zo lang tot haar stem het begaf, en dat duurde drie uur. In *Freeing the Body* wikkelde ze een zwarte doek over haar hoofd en bewoog zich naakt op het ritme van Afrikaanse trommelaars, tot ze van uitputting in elkaar zakte (wat acht uur duurde). In *Freeing the Memory* zat ze met een naar achteren gegooid hoofd op een stoel en sprak, aan een stuk door, woorden die haar op dat moment te binnen schoten. Ze hield uiteindelijk op toen ze geen woord meer kon bedenken (dat duurde anderhalf uur).<sup>7</sup>

Zo worden de drie performances in een catalogus over het werk van Abramovic gepresenteerd. De serie van performances encenseert de totale spendering van lichaam, stem en herinnering en knoopt deze drie dimensies van het menselijk bestaan aan elkaar. Het ideologisch veelvoudig bezette begrip van bevrijding wordt gethematiseerd in een presentatie en tegelijkertijd een demontage van het culturele lichaam in een extreme ervaring. In een soort uitdrijvingsritueel worden cultureel verworven vermogens binnen een exces van aanbidding en overschrijding uitgeput. Een capaciteit wordt op de proef gesteld tot zij onmogelijk wordt en zich onttrekt aan de greep van de wil en de controle.

De performance *Freeing the Voice* is al lang verklonken. Er bestaat nog een videotape van de performance en er bestaan, in de catalogus, nog een aantal afbeeldingen van foto's die het naar achteren geworpen hoofd van Abramovic tijdens de performance laten zien. De mond is in een schreeuw geopend en de ogen zijn wijd opengesperd. De wisseling van het medium performance naar fotografie levert toespelingen op de beeldconventies van de westerse schilderkunst op, bijvoorbeeld Caravaggio's *Medusa* of Munch's *Der Schrei*. Deze foto, en niet de performance, vormt de basis van mijn observatie nu en zij provoceert een echo van mijn overwegingen in het begin van dit artikel: hoe kunnen we over de stem spreken, hoe worden stemmen ervaren en gereproduceerd, hoe worden ze herinnerd?

Je zou je kunnen beklagen over het feit dat alleen nog de foto's over zijn, dat de eenmalige en authentieke ervaring van de performance onherroepelijk voorbij is. Een dergelijke opstelling echter mystificeert de performance als een oorspronkelijk gegeven en een tegenwoordigheid. De esthetische ervaring die me de foto van *Freeing the Voice* verschaft is ongetwijfeld een andere dan deze die een deelnemer aan de performance mogelijk heeft gehad, om nog maar te zwijgen over de ervaring van de kunstenaar zelf. Maar mijn uiteenzetting met de foto is beslist niet secundair, ze produceert geen napraterij, is niet minderwaardig tegenover de veronderstelde volheid van ervaring van de toeschouwer van de performance. De foto provoceert een *andere* ervaring die niet per se een mindere is. Op basis van haar mediale eigenschappen wordt er zelfs nog een conditie zichtbaar, die ook het performatieve moment van 'hier en nu' bepaalt en die makkelijk over het hoofd gezien wordt: de technische, sociale, culturele en ideologische bemiddeling van ervaring.

De foto speelt niet alleen met de al eerder geformuleerde verbinding tussen stem en visualiteit maar ook met de samenhang tussen stem en existentie, tussen stem en levend-zijn. De foto markeert een gebeuren dat is opgeschort en niet meer waarneembaar is. De gefotografeerde schreeuw is stom, verstomd. Wat ik zie

hoor ik niet. Roland Barthes heeft in zijn *Camera Lucida* een toenadering tot stand gebracht tussen de kunst van de fotografie en het theater in de innige band die beide media met de dood onderhouden. Ook als je je best doet, zo schrijft Barthes, in de foto "etwas Lebendiges zu sehen (...), so ist die PHOTOGRAPHIE doch eine Art urtümlichen Theaters, ein Art von 'Lebendem Bild: die bildliche Darstellung des reglosen, geschminktes Gesichtes, in der wir die Toten sehen.'"<sup>8</sup> In het beeld is Abramovics stem dood en tegelijk levend, zij is in de negatie en als negatie present. In het medium van de fotografie wordt op deze wijze juist de zichtbare afwezigheid van het vocale energie- en krachtenveld zichtbaar.

## NOTEN

- 1 Thomas Bernhard, *Der Stimmenimitator*, Frankfurt am Main, 1991, p.10
- 2 De dialectiek en onderlinge afhankelijkheid van eenstemmigheid en meer/veelstemmigheid structureert niet alleen de koorpassages maar ook de totale opvoering. Koorpartijen worden met monologen afgewisseld en omgekeerd.
- 3 cf. Mladen Dolar, "Das Objekt Stimme", in: *Zur Medien- und Kulturgeschichte der Stimme*. Brochure voor het Einstein Forum van 20-22 februari 1999 in Postdam, p. 28.
- 4 Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautreamont et Mallarmé*, Paris, 1974, pp. 22 e.v.
- 5 "On dira donc que c'est ce corps maternel qui mediatise la loi symbolique organisatrice des rapport sociaux, et qui devient le principe d'ordonnement de la chora *semiotique*", *id.*, p. 27.
- 6 Hans-Thies Lehmann, "Die Gegenwart des Theaters", in: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Christel Weiler (Hrsg.), *Transformationen. Theater der neunziger Jahre*, Berlin, 1999, p. 13.
- 7 Thomas McEvilly, "Die Schlange im Stein", in: *Marina Abramovic*. Katalogus Museum Villa Stuck (Hrsg. v. Jo-Anne Nimie und Chrissie Iles), München, 1996, p. 46.
- 8 Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt am Main, 1985, p. 41.