

OVER EEN ODYSSEE VAN VROUWELIJKE EXPRESSIEVORMEN

Mieke Kolk (red.), *'Wie zou ik zijn als ik zijn kon': vrouw en theater 1975 - 1998*, Amsterdam: Theater Instituut Nederland, 1998 (ISBN 90-70892-52-9).

Mieke Kolk, docente aan het Instituut voor Theaterwetenschappen aan de Universiteit van Amsterdam redigeerde een bundel essays over meer dan twintig jaar Nederlandstalig vrouwen-theater onder de titel: *'Wie zou ik zijn als ik zijn kon': vrouw en theater 1975 - 1998*. Het boek begeleidt de lezer langs essays van verscheidene auteurs in een boeiende zoektocht naar vrouwelijke podiumkunstenares die door de mazen van het onderzoeksnet glipten van het in 1996 verschenen *Een theatergeschiedenis der Nederlanden* (red. Rob Erenstein). In die zin is de publicatie in eerste instantie een her-inschrijving van 'uitgesneden' vrouwelijke regisseurs, actrices, mimespeelsters, schrijfsters, choreografen, danseressen, cabaretières en performance-artiesten alsook hun werk.

'Wie zou ik zijn als ik zijn kon' is echter meer dan een catalogiserend historisch overzicht en wordt tweeledig opgevat. Enerzijds schetst een serie chronologische portretten van vrouwelijke theatermakers een historisch beeld van het veelzijdige Nederlandstalige 'vrouwen-theater' van 1975 tot 1998. De schets van hun carrière en een analyse van een aantal opvoeringen biedt een zicht op de verscheidene breukvlakken die zich in de loop van de tijd ontwikkelden in de marge van het dominante podiumkunstenlandschap. Hierbij laten de artistieke *rite-de-passages* van de kunstenaressen zich lezen als steeds wisselende en evoluerende knooppunten in het netwerk van counter-discursieve geledingen (radicaalfeministen, marxistisch-materialistisch feminisme, enz ...). Anderzijds zijn er een aantal thematische artikelen in het boek opgenomen waarbij - als in een dwarsdoorsnede van het historische overzicht - de samenhang en de continuïteit tussen de verscheidene ontwikkelingen een plaats krijgt toebedeeld.

Het feit dat dit boek ontstaan is op het snijvlak van een (feministische) theaterpraktijk en een academische disciplinerende zorg voor een vruchtbare kruisbestuiving tussen theorie en praktijk. De essays liggen duidelijk in het verlengde van het in 1995 verschenen academisch proefschrift van Mieke Kolk - *Spreken om het leven: vrouwelijke subjectiviteit in het postmoderne theater*¹ - en bieden theoretische aanknopingspunten zonder evenwel barrières op te werpen voor het bredere lezerspubliek dat deze publicatie voor ogen heeft. Het inleidende artikel van Mieke Kolk - "Vrouwen-theater op een breukvlak: beeld, zelfbeeld, lichaam" - biedt een nuttig overkoepelend kader dat de lezer stimuleert verban-

den te leggen tussen theorie en praktijk, tussen verschillende podiumkunstenaren en tussen verschillende fasen van het 'vrouwentheater'. De 'geboorte' van het feministische counter-discours situeert zich duidelijk binnen het gelijkheidsdenken van de jaren 1970; de strijd om sociale gelijkheid is de eerste bekommernis. De aanspraak op een eigen, gelijkwaardige plaats binnen het theater evolueert vanaf de jaren 1980 naar een verschildenken en een deconstructiedenken, waarbij in een laatste fase de vrouwelijke auteur, regisseur of actrice in het performance-theater de vrijheid bezit om het onrepresenteerbare, het Kantiaanse Sublieme, te uiten.

Het openingsartikel van Mieke Kolk benadrukt terecht 'de ongelijktijdigheid van de voortgang' binnen het vrouwentheater. Eenmaal in gang gezet, ontwikkelen verscheidene counter-discoursen zich gelijktijdig en veelal in samenhang met elkaar. De drie fasen - het gelijkheidsdenken, het verschildenken en de deconstructie - vertonen dan ook, zoals Gilles Deleuze het verwoordde, "des survivances, des décalages, des réactivations, d'anciens éléments qui subsistent sous les nouvelles règles."²

1. Het gelijkheidsdenken

In het begin van de jaren 1970 voelt het vrouwentheater zich uiteraard gerugsteund door de ontwikkeling van het politieke vormingstoneel dat - vanuit een gelijkheidsdenken ten opzichte van allerhande minderheden - tevens aandacht schenkt aan de persoonlijke bewustwording en zelfreflectie omtrent 'de eigen maatschappelijke situatie'. Ingebed in het verschildenken, leggen de vrouwelijke podiumkunstenaren zich toe op het wegwerken van hun 'achterstand' ten opzichte van hun mannelijke collega's. Enerzijds wordt de ontbrekende kennis over vrouwen in de geschiedenis aangevuld in de encenering van vrouwenlevens of historische portretten van vrouwen. Anderzijds worden in de klassieke teksten seksistische vrouwbeelden gesignaleerd en geanalyseerd in een zogeheten doorgevoerde 'seksismekritiek'. Vooral de niet-realistische status van vrouwen en vrouwbeelden en de 'onmogelijke' identificatiepatronen voor de vrouwelijke toeschouwer worden hierbij aangeklaagd. De voorstelling *Stel dat Shakespeare een zuster had* van Poëzie Hardop is in die zin een reflectie op de afwezige vrouwelijke theatermaker in het mannenbastion dat geschiedenis heet. *Stel dat ...* gaat over de onmogelijkheid van een vrouwelijke Shakespeare in zijn tijd; 'zij' kon niet 'zijn' en kon geen theater maken.

Het feministische counter-discours van de jaren 1970 ageert duidelijk vanuit een positie in de marge en wordt bijgevolg gedreven door sociale ongelijkheid

tussen mannen en vrouwen. In het begin van haar carrière speelt actrice Frieda Pittoors bij Proloog, waar deze sociale achterstelling van vrouwen de inzet is van de voorstellingen ; “om de boodschap van de aanwezige vrouwen zo doeltreffend mogelijk te kunnen lanceren, worden mannen niet alleen op het podium maar ook uit de zaal geweerd” (p. 57). Het verzet van Annemarie Prins tegen ‘de rotzooi in dat gezin van haar’ vertaalt zich oorspronkelijk ook in een afkeer van alles wat instituut is en vindt aansluiting bij het marginale politieke vormingstoneel van die tijd (Aktie Tomaat e.a.). Hierbinnen vat Prins de zoektocht aan naar een eigen, gelijkwaardige plek binnen het theaterlandschap, schietend op alle vormen van politieke misbruiken en zich ontdoend van het constructieve juk van het ideale vrouwbeeld.

2. Verschildenken

Het opeisen van een eigen gelijkwaardige plaats binnen het Nederlandstalige podiumkunstenlandschap, zowel wat de vrouwelijke maker als de verbeelding van de vrouw betreft, evolueert vanaf de jaren 1980 naar een verschildenken, waarin de vrouwelijke kunstenaars zich concentreren op een reflectie op de constructie van gender enerzijds en op de vestiging van een eigen vrouwelijke theateresthetiek anderzijds. De aandacht verschuift met andere woorden van de slachtofferrol van vrouwen naar de weg die het vrouwelijke individu aflegt naar zelfrealisatie en dit in creaties van vrouwelijke auteurs of binnen de grenzen van de door mannen gedomineerde klassiekers. De nieuwe impulsen komen vooral van het Nederlandse Spiegeltheater en Theater '80 (later Theater Persona) die, buiten de vorm en de thematiek van het politieke vormingstoneel, actuele discussiepunten aansnijden omtrent het vrouwelijke lichaam. Het Spiegeltheater exploreert het vrouwelijke lichaam op een hilarisch-komische manier in *In levende lijve* (1980). Theater '80 daarentegen exploreert het vrouwelijke lichaam op een provocerende manier waarbij taboes rond verkrachting, seks en begeerte worden doorbroken.

Het is echter de enscenering van Cixous' *Portret van Dora* (1981) door de studenten Theaterwetenschappen van de Universiteit van Amsterdam (in een regie van Agaath Witteman) die als ijkpunt geldt tussen het gelijkheidsdenken en het verschildenken, tussen het ‘herkennings theater’ en het ‘onderzoekstheater’ dat nieuwe tegenbeelden van vrouwelijkheid opwerpt. In *Portret van Dora* wordt immers de thematiek van de vrouwelijke zelfrealisatie gekoppeld aan een eigen vrouwelijke schrijfvorm. Cixous rangschikt het verhaal immers niet volgens een lineaire, logische verhaallijn, maar associërend, nevenschikkend en gebroken. De directe ervaring van het ‘libidineuze’ lichaam, het oproepen van een eigen vrou-

welijke wereld, de exploratie van de eigen vrouwelijke tradities, ervaringen en fantasieën worden geformuleerd volgens Cixous' en Irigarays *écriture féminine*; als metafoor van de vrouwelijke stem, 'onafhankelijk' van de door mannen ontwikkelde culturele normen en waarden.

In Vlaanderen toont Anne Teresa De Keersmaecker het gedisciplineerde en genormaliseerde vrouwelijke lichaam binnen zijn culturele constructie, zowel op het vlak van de kostuums als op het vlak van de bewegingstaal. De kinderlijke, zwierende rokjes en de sportieve bottines van *Rosas danst Rosas* (1983) ruimen in *Elena's aria* (1984) plaats voor strakke jurken en schoenen met hoge hakken. De 'spelletjes' van voorheen worden haast dwangmatig uitgevoerd, "als in een onvervuld verlangen, van eenzaamheid, van melancholie". (p. 64) In hun kleding willen deze vrouwen beantwoorden aan wat men maatschappelijk van hen verwacht, aan het ideaalbeeld van de vrouw, ook al brengt dit ongemak en lijden mee tijdens het dansen.

3. Deconstructie

Een inzicht in teksten en in de manier waarop zij de machtsposities tussen 'mannelijkheid' en 'vrouwelijkheid' construeren, biedt de mogelijkheid tot deconstructie van de verbeelding van het vrouwelijke. Mieke Kolk pleit in 1983 voor een "confronterende kritiek op teksten en voorstellingen van mannen in het werk van vrouwen zelf". (p. 23) Niet alleen de constructie van gender, maar ook de constructie van mannelijke en vrouwelijke seksualiteit worden mettertijd in kaart gebracht, namelijk als een interpsychische, intersubjectieve en intrapsychische subjectconstructie. Het inzicht dat de strijd tussen man en vrouw dieper gaat dan de sociale ongelijkheid resulteert vrij snel in een onderzoek naar de gespleten sociale en seksuele vrouwelijke identiteit. De postmoderne denkbeelden over de versplintering van het menselijk subject wordt gereflecteerd in de fragmentatie van de voorstelling en dient ook de postmoderne de(con)structie van de Grote Verhalen die de vrouwelijke identiteit kneden. De lineaire verhaallijn voldoet niet langer; tekst en structuur van de voorstelling worden fragmentarisch. In een herwerkte encenering van Euripides' *Medea* (1982) gebruiken Josée Ruiter en Cançi Geraedts fragmenten uit Euripides' tekst die ze knippen, plakken en verschuiven en voegen zo betekenissen toe; "de voorstelling is een buiteling van mannelijke en vrouwelijke, van kinderlijke en volwassen beelden door elkaar." (p. 89)

Ook de afstand die de scheiding tussen acteur en personage schept, dient de postmoderne de(con)structie van de Grote Verhalen. De acteerstijl die bijvoor-

beeld Annemarie Prins voorstaat, is ontgaan van zijn psychologische lading; het lichaam en de stem moeten niet als uitdrukking van een emotie, maar als materiaal gebruikt worden zodat de acteurs leren "tijdens het spelen medeplichtig te zijn en daardoor plotseling iets durven te doen dat niet exact is voorgeschreven." (p. 45). Deze acteurshouding vormt volgens Sonja van der Valk de basis voor groepen als het Werktheater en het Onafhankelijk Toneel en het latere Maatschappij Discordia, die de scheiding van acteur en personage op hun uiterste consequenties onderzoeken.

Ingebed in het poststructuralisme, het postmoderne en het deconstructivisme, ziet het vrouwen-theater tegen het midden van de jaren 1980 af van de mogelijkheid van een autonoom subject. Mieke Kolk laat zich tijdens een bijeenkomst van theatermaaksters in 1983 reeds uit over het feit dat zij de termen 'vrouwelijke identiteit' en 'eigen vrouwelijke vormen' als nastrevenswaardig niet meer kan horen. Zij pleit er dan ook voor om vrouwelijkheid los te koppelen van een specifieke vrouwelijke identiteit. Volgens Kolk ligt de toekomst van het vrouwen-theater in een voortdurende nuancering van vrouwelijke identiteit, in een uitbreiding van de diversiteit van benaderingen. *Hadewijch* (1985), de eerste solovoorstelling van Frieda Pittoors is baanbrekend in die zin dat zij de vrouwelijke identiteit niet als eenduidig toont. "Het is niet de echtgenote, de minnares, de moeder of de hoer, het is niet of/of, maar en/en. Vrouwen, zo wordt gesteld, hebben meerdere identiteiten en kunnen daar vrijelijk over beschikken. Zijzelf bepalen hoe ze zich willen manifesteren." (p. 59)

Deze vrouwelijke subject-formering kan niet worden gevat binnen een binaire oppositionele structuur man-vrouw en is enkel zinvol binnen het Derridaans deconstructiedenken, "waarin een differentieel gedefinieerde betekenaar niet langer een oppositie maar een vergelijkend verschil aangeeft."³ Het theoretische inzicht dat het denken in binaire opposities moet worden overstegen is hierbij van fundamenteel belang. Het vrouwelijke is immers in poststructuralistische zin een talige constructie die niet uitsluitend verbonden is met een sociale (gender) of biologische groep (seks). Het woord 'vrouw' verwijst naar een netwerk van betekenissen dat in teksten aan het woord vrouw is gehecht. De kunst-tekst (theater-tekst en voorstelling) staat hierbij als teken in een grotere culturele context, waarbij de 'grenzen' binnen tekstuele ruimtes van fundamenteel belang zijn. Deze grenzen betreffen semantische assen die metaforische tegenstellingen tussen hoog en laag, links en rechts, voor en achter uittekenen. De opposities tussen man-vrouw worden dan - vanuit Derrida's notie van *différance* - aan die ruimtelijke tegenstellingen gekoppeld, en bij deze ook aan normatieve waarden. Het vrouwelijke personage kan als *discontinuous signifier* deel uitmaken van een

mobiele groep als zij de normgrenzen van haar eigen ruimte overschrijdt en breekt met de vaste patronen.

De choreografe Gonnie Heggen ging hierbij zeer ver. Maaïke Bleeker maakte een prachtige analyse van Heggens *Looking for Peter* (1996) waarin vier vrouwen grasduinen in de grensgebieden tussen 'mannelijkheid' en 'vrouwelijkheid' (gender) en 'man' en 'vrouw' (seks). De verscheidene transformaties van de vrouwen in 'echte' mannen en 'echte' vrouwen toont aan dat seks-identiteit een constructie is, een performance waarbij "motoriek en gedrag naar believen aan- en uitgetrokken kunnen worden als betrof het kostuums die de drager kan wisselen naar de behoefte van het moment." (p. 207) De seksuele ambiguïteit (travestie, cross-gender, ...) is in *Looking for Peter* niet alleen getoond als bron van vermaak en van erotisch genoeg, de voorstelling legt ook bloot hoezeer onze blik wordt gereguleerd door cultureel geproduceerde vooronderstellingen die besloten liggen in het denken over seks-identiteit en sekseverschil. Borstvullingen maken een man vrouwelijker, de poederdonzen in de slippjes van de danseressen - als substituuut voor het mannelijke geslachtsdeel - maken de vrouwen nóg vrouwelijker. Kunstmatige kruisvulling, zo maakt de voorstelling duidelijk, fungeert in onze fallocentrische samenleving veeleer als teken van het ontbreken van mannelijkheid en verhoogt de vrouwelijkheid van de drager.

De socio-cultureel toebedeelde gender- en sekseposities aan het 'mannelijke' en 'vrouwelijke' kind hebben volgens Lacan maskerades tot gevolg. Deze maskerade of mimicry onderdrukt niet alleen eigenschappen die de cultuur aan mannen toeschrijft, maar tevens het vrouwelijk 'onzegbare' of 'Sublieme'. Het vrouwelijk onrepresenteerbare is het verborgene achter de maskerade en betreft de verboden identificaties, objectkeuzes en substituties in de constitutie van het Zelf als een reeks narcistisch verworven zelfbeelden via de Imaginaire spiegeling met de Ander. De identificatieprocessen en het identificatietraject van het vrouwelijke subject betreft volgens Mieke Kolk vooral het fantasmatische karakter van de identificaties. Mimecry is in die zin het toegestane spel om het verbodene te dromen of te wensen en het spreekt voor zich dat het theater een ideaal medium is voor de exploratie van deze mimicry.

In hun zoektocht naar expressievormen zijn de concepten van de *objets petit a* (Lacan) en van het *abjecte* en de *jouissance* (Kristeva) voor de vrouwelijke podiumkunstenaars de belangrijkste factoren om de vrouwelijke ervaring van het Kantiaanse Sublieme te vatten. Deze concepten kristalliseren immers de samenhang tussen taal en subjectiviteit, tussen onbewuste en linguïstische processen. In haar academisch proefschrift *Spreken om het leven* deed Mieke Kolk een beroep

op Lyotards notie van het 'onpresenteerbare' - wat Kolk gelijk stelt aan de Kantiaanse categorie van het 'Sublieme' (Das Erhabene) - om de (culturele) tekenstructuur en psychische subjectiviteit met elkaar te verbinden als twee gebieden waar het (vrouwelijke) onzegbare naar expressie streeft. Het zoeken naar vrouwelijke expressievormen resulteert onder andere in beelden van een vrouwelijke extatische overgave aan het lichaam, waarbij het ultieme genot verscholen zit in het zelfverlies, in een vrouwelijke exploratie van grenssituaties. In analogie met Kristeva's concept van de *jouissance* is de extatische beleving van het zelfverlies de gesluerde oneindigheid van het genot die gekoppeld is aan het doorbreken van de wet van de Symbolische Orde.

Het centrale punt van kracht en concentratie is het hoofd. Voor de danseres en choreografe Désirée Delauney is de overgave aan de dans een grote, grensoverschrijdende stap naar het lichaam, waarbij bewegingen in gang worden gezet die een eigen dynamisch leven gaan leiden en die resulteren in het verlies van het Ik als controlerende instantie, en met het risico dat de bewegingen zich uiteindelijk tegen het lichaam zèlf kunnen keren. Het Ik is verstrengeld tussen het denken en de fysieke ervaring, tussen geest en lichaam.

In dit losmakingsproces en zelfverlies tonen de magere waarheid van het fysieke lichaam, de boksende bewegingen in het eigen aangezicht, het wankele evenwicht en de zelfdestructie in *Countdown* (1998) een ontpantserde Delauney. De tranceachtige bewegingen in *Alcool* (1993) of de verbondenheid met de cyclische structuur van geboorte en dood in *Zero* (1996) leiden vervolgens tot een extatische ervaring die de danseres toelaten open te breken en in een ongekende vrijheid tot een harmonische rust te komen. Het zelfverlies is in die zin een extatische ervaring in het niemandsland van het Sublieme, een grensgebied waar het veronachtzaamde, het weggeschrevene, het kleine, het onrepresenteerbare, de in zichzelf gekeerde realiteit van het lichaam kan 'zijn'.

Volgens Mieke Kolk is het performance-theater de recentste fase in de ontwikkeling van het vrouwentheater. Het performance-gehalte van de actrices en de dansers van de jaren negentig presenteert het lichaam "in de eerste plaats in zijn fysieke kwetsbaarheid en eigen primaire impulsen. Betekenis ontstaat op de momenten waarop het lichaam te vangen en te duiden is in herkenbare beelden" (p. 184), een punt waar uiteindelijk ook Annemarie Prins is beland. In het licht van de 'bevrijding' van het vrouwelijke lichaam is de bijdrage van Sonja Van Der Valk over Annemarie Prins één van de ontroerendste portretten. Het essay schetst de lange zoektocht die Annemarie Prins 'moest' afleggen om actrice te 'kunnen' zijn, om zich niet langer 'een naakte hoer' op het toneel te voelen, maar om die

vrijheid te hebben om zich te geven. Prins schreef en speelde *Harmoniehof* in 1996/1997, na 35 jaar als regisseur te hebben gewerkt en vertelt in een niet te scheiden mengeling van autobiografie en fictie het bitterzoete verhaal van een jeugd die vermalen werd tussen een Nederlandse intellectueel en een Duits dienstmeisje.

Opvallend in *Wie zou ik zijn als ik zijn kon* is dat de 'zijnskansen' bijna uitsluitend aan Nederlandse podiumkunstenaresen gegund zijn. Laat het met dit overzicht duidelijk wezen : het boek serveert een Hollandse feestdis met de Vlaamse Anne Teresa De Keersmaeker als 'sorbet'. Het is jammer dat de terecht herinschrijving van 'uitgesneden' vrouwelijke podiumkunstenars Vlaamse klinkende namen door het eigen onderzoeksnet laat glijpen.

Waar is Dora Van der Groen? Haar acteursbenadering benadert nochtans die van het zelfverlies, waarbij zij zich in het ijle stort, ervan houdt om te springen en tijdens de vrije val alles te laten gebeuren. In haar acteursopleiding laat ze haar acteurs en actrices de emoties door hun lijf daveren. De puur lichamelijke speelstijl in *Thyestes* (1992), *Abele spelen* (1993), *Decadence* (1994), *Phaedra* (1995) en *De Cenci* (1995) bij het Zuidelijk Toneel, verraaft de hand van een grote dame in het Vlaamse regisseursveld, een hand die de disciplinerende en normaliserende perspectieven op het menselijke (én vrouwelijke) lichaam ondergraaft. Zo wordt incest in *Phaedra* niet als de bron van kwaad en verderf gezien, noch als symbool van het maatschappelijk verval, maar als hoogtepunt van de hartstochten die zich in het vrouwelijke lichaam manifesteren. Dora Van der Groen schrapte flink in de tekst van Claus en hield enkel de voor haar cruciale passages over : de razende sleutelmomenten tonen een vrouw die zich in het niemandsland van het Sublieme bevindt : terwijl actrice Elsie De Brauw over de lege paleisvloer kronkelt lijkt het "alsof een vuur in haar ingewanden brandt. Haar lijf jeukt in al haar poriën."

Waarom glipte de West-Vlaamse Simonne Moesen tussen de mazen van het onderzoeksnet van deze publicatie? Deze actrice, zangeres, componiste en regisseuse die samen met Jan Lauwers in 1981 het Epigonentheater oprichtte en daarna nog even werkzaam was bij Needcompany, is gekend om haar volstrekt eigenzinnige en postmoderne ideeën die ze er omtrent vrouwen en theater op nahoudt. In 1994/1994 regisseerde zij bijvoorbeeld *Jan zonder vrees* bij La Dea, waarin zij aan de hand van de Salomé-bewerking van Oscar Wilde in eenentwintig fragmenten de deconstructie van de mannelijke fantasie over de vrouw en de reconstructie van een vrouwelijk mythisch bewustzijn doorvoert.

Waarom ook werd Sara De Roo niet vermeld in het thematische Medea-hoofdstuk? Haar jeugdige Medea-vertolking bij het Zuidelijk Toneel (1993), op tweeëntwintigjarige leeftijd, verhevigde immers de gevoelsthematiek. De keuze van regisseuse Ursel Hermann voor de jeugdigheid en een bepaalde lichamelijkeheid dreef het man-vrouwbeeld in de voorstelling op de spits.

Christel STALPAERT

NOTEN

- ¹ Mieke Kolk, *Spreken om het leven: vrouwelijke subjectiviteit in het postmoderne theater*, Amsterdam: Universiteit van Amsterdam, 1995.
- ² Gilles Deleuze, *Un nouvel archiviste*, *Critique: revue générale des publications françaises et étrangères*, tome 26, no. 274, mars 1970, p. 209.
- ³ Mieke Kolk, *Spreken om het leven: vrouwelijke subjectiviteit in het postmoderne theater*, Amsterdam: Universiteit van Amsterdam, 1995, p. 42.