

REFLECTIE EN REFLEXEN DE POLITIEKE DIMENSIE IN DE THEATER-PERFORMANCE

Het festival Onze Keuze "De Biologie van het Theater"
Nesttheaters, Amsterdam, september 1997

Mieke KOLK

De vraag die me bij aanvang van het festival door de artistieke leiding werd voorgelegd was tweeledig. Zij koos spontaan een aantal voorstellingen die bijna alle van vrouwen bleken te zijn. Was dat puur toeval of deelden deze producties een nog niet benoemde kwaliteit?

De voorstellingen riepen bovendien bij eerdere vertoningen veelal heftige reacties op bij een deel van het publiek. Veel weerstand en een boosheid die culmineerde in: 'Dat is geen theater!'. Anderen hadden zich, verwonderd, laten aanspreken door de kleine, zeer persoonlijke documenten, vaak op een simpele wijze aangeboden, betrokken, dichtbij en intiem. Of ik wilde gaan kijken en er eens over wilde nadenken? Een beschouwing wilde schrijven?

Nu leek het voor de hand te liggen om de afweer en afkeer als een 'natuurlijk' verschijnsel te verklaren, culturele en sociale reflexen, een verzet tegen nog steeds niet geaccepteerde en bovendien provocerende 'vrouwenverhalen'. Interessanter scheen daarom het verwijt als zou het niet om theater gaan, dat een verband suggereerde tussen het vertelde/getoonde en de wijze van vertellen/tonen. Het was ook het punt waarop ik een vorige studie naar esthetische strategieën in het werk van vrouwelijke theatermakers had afgesloten. (Kolk, 1995)

Het schrijven van het 'juryrapport', achteraf, bleek echter minder eenvoudig dan ik dacht. Het (psycho-)semiotisch analysemodel dat ik eerder had ingezet biedt mogelijkheden om te analyseren hoe betekenisproductie tot stand komt in een voorstelling. Het biedt ook een mogelijkheid om 'betekenisverlies' te omschrijven. Het kijken naar deze voorstellingen riep echter een hoeveelheid sensaties en ervaringen op die zich in eerste instantie aan beschrijving en duiding onttrokken. Behalve een specifieke betekenisstructuur dienden zich een aantal effecten aan die met de pure lijfelijke aanwezigheid van de actrices en de toeschouw(st)ers verbonden moesten worden. Hun getoonde ervaring en mijn geleefde ervaring werden een

onvervreemdbaar onderdeel van het theatrale gebeuren. Voor en naast herkenning van dat wat ze wilden 'vertellen' ontstond een ruimte waarin een nauwelijks te beschrijven keten van associaties en herinneringen alle kanten uitwaaierden. Hoe beschrijf je zoiets, als je het al durft te beschrijven?

Ik had gewaarschuwd kunnen zijn. Om diezelfde emotionele effecten te beschrijven was ik bij mijn analyse van performance-theater al enigszins hulpeloos geëindigd met begrippen als 'tederheid', 'schoonheid', 'intimiteit' en 'katharsis' die buiten de betekenis-theorie vallen, die zich immers op het theatrale object richt. Nu bieden zowel de psychoanalyse, de esthetische theorie en de fenomenologie uitgangspunten voor een theorie van het waarnemend subject, waarin juist het subjectieve, het waarnemen en het lichamelijke hier en nu de betekenis infiltreren en vervormen. (Garner, 1994, p.15) Betekenis ontstaat in dit denken binnen een geheel van eerdere ervaringen die leiden tot een vorm van projectie, een empathische herkenning door middel van het opnieuw oproepen van het ervaren zelf van een gebeurtenis. (Gerwen, 1996, p.167) Ten koste van de referentialiteit. De theorieën reflecteren elkaar in de verbinding van het lichaam, de zintuigen en de verschillende wijzen van waarneming, ervaring en herinnering, projectie en verlangen.

In mijn beschouwing wil ik een aantal van deze concepten aan de orde stellen waar ze uit de voorstellingen zelf voortvloeien. Hoe datgene wat wordt verteld beïnvloed wordt, en als effect de waarneming van de toeschouwer anders richt. Ik zal uiteindelijk een kleine poging doen de performances, voor zover zij zich daarvoor lenen, vooral als verschuivende zintuiglijke gewaarwordingen te omschrijven, die in een verstrengeling met de eigen ervaringen de betekenis opnieuw inbedden.

Evenals in de performances zelf echter, zoek ik me een weg. Mijn uiteindelijke doel is dit performance-theater als een specifiek politiserend theater een plaats te geven in de debatten die daarover gevoerd worden.

Performance

Voor de specifieke theatrale vorm die deze effecten oproept wil ik echter eerst naar het concept 'performance' kijken, dat in de loop van zijn korte geschiedenis een in elkaar weven van een artistieke en een sociale ruimte heeft laten zien, daar waar kunst en 'werkelijkheid' elkaar 'overlappen'.

Als term in de kunsttheorie voorhanden in de beschrijving van de 'acts' van beeldende kunstenaars waarin de grenzen van het lichaam worden verkend, werd het

begrip in de sociologie en antropologie verder ontwikkeld als een specifieke vorm van zich steeds herhalend cultureel gedrag, een handelen, een doen dat zich binnen de grenzen van voorgeschreven sociale rolmodellen, rituelen en taboes beweegt. Overschrijdingen van dit gedrag spelen zich af in momenten waarin een vrije ruimte is ontstaan, een grensgebied waarin onderhandelingen over wenselijkheid en mogelijkheid van ander gedrag kunnen worden gevoerd.

Ook het theater is zo'n ruimte.

Wordt het lichaam als beeldend materiaal in de jaren zeventig vooral als een vreemd object beschouwd, gemanipuleerd, gekweld en doorschoten, en later, in performances van vrouwelijke kunstenaars, als een geseksualiseerd object tentoongesteld, dan wordt het in het theater nu als een bron van 'weten' en bewustzijn gezien. Als subject in een vaak autobiografische geschiedenis ingezet, spreekt het lichaam, herinnert het zich en verzet zich tegen zijn culturele determinaties en voorgeschreven gedrag. Het schrijft zijn geschiedenis en ontwerpt utopieën. In dit theater wordt de confrontatie aangegaan met maatschappelijke en artistieke conventies en representatiemodellen. Een vacuüm, waarin alternatieven worden overwogen en gelijkelijk gedeeld tussen performer en publiek. (Carlson, 1996, p. 196) In dit tentatieve zoeken wordt het publiek overgelaten aan de eigen ervaringen en de effecten die associatief worden opgeroepen. Het moet bij zichzelf te rade gaan, meebewegen in de 'act' van het vertellen van de performer.

Een dergelijke theatrale performance is derhalve een plaats van gevaar. Ze biedt geen heldere boodschap, maar anarchistische inbreuken op de verwachtingen die zowel esthetisch als sociaal-cultureel gewekt zijn. De performance is een vorm van antitheater die tegelijkertijd de functie van het theater lijkt te herijken. Als de enige plaats waar een groep mensen nog daadwerkelijk samenkomen om zich collectief te bezinnen op wie zij zijn en waar zij vandaan komen, verbindt dit theater zich aan een actuele culturele opdracht: pluriformiteit van perspectieven, het marginale tegenover het dominante, de grensgebieden.

De specifieke vorm van het performance-theater met zijn focus op het lichaam en de geschiedenis van de performer zelf, gepresenteerd in een geprononceerd hier en nu, een plaats en een tijd die met de toeschouwers wordt gedeeld en ervaren, biedt daarbij een aantal mogelijke effecten. Emotionele effecten die zien met niet willen zien, horen met niet willen horen en voelen/tasten met niet aanwezig willen zijn verbinden. Zij gaan aan begrijpen vooraf en bespelen de toeschouwer elk op een andere manier en binnen een ander register. Ik zou deze effecten manipulerende identificatie willen noemen, die de afstand tussen het ik en het niet-ik kunnen

overbruggen. De zintuiglijke ervaring van het fysieke in de performance, het zelf als een lichamelijke entiteit, leidt tot zelfverlies, verwarring en een niet meer weten, waardoor een gefixeerd zelfbeeld (imago) wordt doorbroken. Behalve een destructieve afweer opent deze zelfde ervaring ook de weg naar een empathische identificatie met het andere in onszelf, onze geschiedenis en de herinneringen, en de ander van onszelf: het onzichtbare, het abjecte, het afstotende en het vreemde:

(...) telkens opnieuw gaat het om de moeite die ik heb om mij te plaatsen in relatie tot de ander, en telkens wordt opnieuw de weg afgelegd van identificatie en projectie, de basis van mijn ontwikkeling tot zelfstandig wezen. (Kristeva, 1988, p.197)

Onze Keuze

Met de “ BIOLOGIE VAN HET THEATER “ wordt een wetenschappelijke discipline geïntroduceerd die zich tussen Natuur en Cultuur heeft ingenesteld. Als “leer van de levende wezens ; hun levensgewoonten en uitingen” zouden we in een theatrale context het spelende lichaam kunnen noemen dat dan verder omschreven kan worden in zijn biologische eigenschappen waaraan een aantal culturele uitingen zijn verbonden. Zien we het theater zelf echter als een organisch netwerk van ‘levende wezens’ die allen ‘spreken’, dan naderen we een opvatting van theater die een actuele interactie van de theatrale middelen vooronderstelt waarin het menselijk wezen opnieuw zijn plaats zoekt. Hierbij wordt niet langer naar ‘wortels’ of ‘oorsprong’ gezocht maar hoe hij/zij uitdrukking kan geven aan een bestaan waar taal, tijd, ruimte en objecten als ‘levengevend’ worden beschouwd. Als een ruimtelijke rangschikking van samenhangende elementen, als configuraties van identiteit. Een term als ‘de biologie van het theater’ neemt ook afstand van de culturele determinaties en conventies die het theater beheersen en lijkt te willen terugkeren naar een onderzoek van inzet en gebruik van de theatrale middelen zelf. Het is een streven dat ook de historische avant-gardebewegingen droeg met een vergelijkbare inzet: een herstel van de band tussen leven en kunst. De kaalslag die daarop volgde binnen de traditionele kunsten is door het postmoderne op een andere manier vertaald. Het besef van de overweldigende overvloed en invloed van door de media aangeboden beelden van leven, leidde niet alleen tot een deconstructie van de normatief-ideologische waarden in de representerende systemen maar ook tot een tegenstrategie. Niet langer wordt de kunst beoordeeld op een adequate uit/afbeelding van de werkelijkheid maar op een behoud van leven in die werkelijkheid: het herstel van ervaring, herinnering, zintuiglijke waarneming, een verschuiving van het zelfbeeld, een constructie van de (eigen) geschiedenis. Als voorwaarde voor een ervaring van het ‘zelf’ staat het lichaam hierin centraal als een psychisch en fysiek

beschreven bladzijde in de geschiedenis, als snijpunt van verschillende culturele determinaties: seksualiteit, sekse, etniciteit, klasse, nationaliteit en plaats. Deze determinaties als discursieve constructies bepalen de persoonlijke verschillen, de plaatsen van waaruit onze ervaring is gevormd. De complexiteit van een dergelijke identiteitsvorming leidt tot een fragmentatie en differentie van subjectiviteit. In de performance wordt tegenover een dergelijk in 'betekeningen' gevangen lichaam een 'levend' lichaam geplaatst (een "Korper" tegenover een "Leib" volgens Adorno, 1982) dat daaraan zou kunnen ontsnappen, een nulpunt waar betekenisgeving opnieuw zou kunnen beginnen.

Of waar een reflectie ontstaat op een wordingproces, op een geschiedenis. Ons gezamenlijk geplaatst zijn in de tijd biedt zicht op verschillen en overeenkomsten. Tijd als historische context en tijd als verloop van tijd in het leven: ervaringen die herinnerd worden, herinnering die in ervaring wordt omgezet. Daarin ontstaat de paradox dat het hoogstpersoonlijke als een sociaal-historisch traject een emotioneel kritisch reflectiekader biedt op onze collectieve 'individualisering' en een plaats voor de ander dan onszelf scheidt.

Festival

Het Festival wordt geopend met een kleine conferentie waarin wetenschappers, beeldende kunstenaressen en een museumconservatrice een stand van zaken rond hun eigen werk verkennen. Wat is identiteit, hoe komt ze tot stand, wat betekent het lichaam, het vrouwelijke lichaam en zijn functies, voor expressie en thematiek? Hoe grensoverschrijdend is het werk van vrouwen? Hoe wordt het geaccepteerd?

Behalve een nog steeds agressieve weigering om de persoonlijke ervaringen en beeldenwereld van vrouwen als 'kunst' te legitimeren, valt de provocerende reactie van de kunstenaressen op.

Er is een zelfbewustzijn ontstaan in een jongere generatie artiesten die zich tonen zoals ze willen zijn ("bad girls"). Zonder schroom treden ze hun publiek tegemoet en maken persoonlijk lichamelijke contact, tonen wie zij zijn door juist dat naar voren te brengen wat door de samenleving uit het zicht werd geplaatst.

In het 'pejoratieve', het verworpene, wordt een nieuw zelfbewustzijn verworven. In hun vormen beginnen ze klein met simpele middelen die aandachtig het alledaagse uitvergroten.

Eenzelfde serie thema's biedt ook de selectie van het festival aan. *Mijn Tantes, Onze Vaders, Harmoniehof* beschouwen direct een eigen familiegeschiedenis gebaseerd op autobiografisch materiaal, *Zero* en *De Pijn*, een dansprogramma en een navertelde romantekst van M. Duras, kruisen rond traumatische ervaringen en een poging tot opnieuw beginnen. *Vampirella* is een extreme fantasie tussen een vrouwelijk 'leven geven' en lustvolle destructiedrift. *Stil leven zeg* en *Made in Heaven, onze eigen versie* bieden een harmonische wereld in een theatrale vorm van 'contact zoeken met het publiek' waarin het 'zijn' van de theatermaaksters overslaat op een ervaring van 'zijn' voor het publiek. *Stories/Histoires/Verhalen* tenslotte stelt op basis van een literair-filosofische collage door middel van beelden en dans vragen naar geluk, voor mannen zowel als vrouwen.

Belangrijker echter nog dan de thematiek is de wijze waarop de theatrale gebeurtenissen binnen een context van 'werkelijkheid' worden ingeweven. Zich afspelend binnen een half uur tot drie en een half uur, in heel kleine en grote zalen, worden tijd en ruimte niet meer te fixeren fenomenen. Tijd als duur, als verloop van tijd, wordt daarbij hoogst betrekkelijk. De tijd van het verhaal wordt opgezogen in de ervaring van het verhalen zelf. De ruimte, intiem en nabij, die de kunstenaressen fysiek scheppen deelt zich met die van het publiek dat aanwezigheid tastbaar voelt. In plaats van betekenis en uitgebeelde werkelijkheid ontstaat er een gedeelde ervaring als effect van het samenzijn. Er wordt een werkelijkheid geschapen als consequentie van het zijn en doen van de kunstenaressen. Daarbij overschrijden zij veelal een grens tussen toneelspelen, een doen alsof, en een bijna onbemiddelde vorm van presentie die de scheiding tussen personage en performer, tussen kunst en werkelijkheid lijkt op te heffen.

In een aantal gevallen is die volstrekte nabijheid en het ontbreken van een theatraal kader onverdraaglijk. We moeten veelal kijken en luisteren naar obsessieve spanning, het zweet, de pijn, de verstarring en de herhalingen die zich uitstrekken in een oncontroleerbare tijd en ruimte, de niet afgedekte naaktheid van bewegingen. Naar beschilderde lijven en videotapes. Naar een stem die haar tekst als mitrailleurvuur doseert. Naar de *Mattheuspassion* en het kloppen van een specht op de boom. Naar teksten die te veel of te weinig zeggen. Naar springende, zich verwingende of bevroren lichamen.

Er ontstaat een puur lichamelijk verzet, schuiven, hangen, verzitten, zich afwenden blijft voortduren of slaat om in een zich overgeven, erin zijn, erbij zijn, een verplaatsing die een eigen associërend proces gaat oproepen. Eenzelfde reactie doet zich voor bij de energie, de fantasie en de extase van andere voorstellingen, terwijl de utopischer werelden ons makkelijk in het gebeuren binnentrekken: rust, ontspan-

ning, een verlangen naar alternatieven bieden je een weg in de beelden van een ander leven.

Zichtbaar / hoorbaar / tastbaar

De specifieke inbedding van de performance in de werkelijkheid van performer en publiek behoudt echter altijd haar bemiddelende karakter, het is wel waar maar niet hier en nu echt. Daarin biedt ze de toeschouwer de mogelijkheid zich wel te verliezen maar niet verloren te gaan. De persoonlijke en collectieve ervaring van maker/uitvoerder en publiek creëren een emotionele ruimte die ons via een gedifferentieerd identificatieproces bij het aloude katharsisbegrip brengt maar nu in een driehoek van tekst/beeld, acteur/personage en toeschouwer/toehoorder. Waar Aristoteles het effect van de tekst verbindt aan de lotgevallen en loutering van de held, daar is in de recentere beschouwingen aandacht voor de aanwezigheid van de toeschouwer binnen een collectief dat de persoonlijke identificatie controleert en uiteindelijk verzoent met de sociale consensus. Een stap verder gaat de psychosemiotiek waarin twee identificatiemechanismen worden beschreven als een plezier van herkenning in de afbeelding en het genot van een zelfverlies dat door de wijze van tonen wordt bewerkstelligd. Daarin heeft het 'zien' een primaire functie.

"Het kijken zelf naar een esthetische productie", stelt filmtheoretica Kaja Silverman (1996, p.3), "is een proces waarbij de kijker het beeld probeert te plaatsen binnen een steeds verschuivende matrix van herinneringen". De kijker herkent daarbij beelden die een zelfbeeld bevestigen, beelden die een cultuur toestaat om te zien. Beelden kunnen echter ook onbewuste herinneringen oproepen die ons beroeren, ontroeren en ons ik naar een andere plaats brengen. Op deze wijze kunnen wij ook toegang krijgen tot dat wat niet bij ons hoorde, een proces van een herinneren van de herinnering van andere mensen: hun pijn, hun verlangen, hun strijd. Het visuele register kan op deze manier het kijken zelf, dat wat wij kunnen zien, opnieuw richten.

Daarnaast vestigt zij echter de aandacht op een puur zintuigelijke/zinnelijke eigenschap van de kijker die verbonden is met een niet-visuele, tastbare ervaring van het eigen lichaam. Het is een sensatie waarin we ons lichaam niet langer als een eenheid voelen, maar een nu en ik-ervaring beleven, die niet van buiten is gevormd, nog geen zelfbeeld heeft. (p. 16) Dit diffuse lichaam in de ruimte verbindt zij met het chora-begrip van Julia Kristeva als een plaats waar primaire driften, het lichamelijke en zintuiglijke, het nog betekenisloze een presymbolische orde definieert. In haar theorie over het katharsisbegrip legt Kristeva (1982, p.28) dan de nadruk op het hoorbare: ritme, stemmen, zingen die het 'onreine', 'onzuivere' het lichamelijke, het

seksuele oproepen. Ritme en klanken bemiddelen dan in hun herhaling een verschuiving van betekenis en organiseren uiteindelijk empathie en harmonie.

Doel en middelen van de katharsis lijken op deze wijze samen te vallen met de structuur en middelen van de performance. Het doel van de performance is echter niet een sociale consensus. De weg terug die de performer ons af lijkt te dwingen door een emotioneel zintuiglijk zich herinneren en gewaarworden, schept een nieuwe sociale ruimte waarin we onze ingeslepen reflexen kunnen beleven en, wie weet, redresseren.

Ervaring

Waarneming en ervaring zijn in het huidige denken nauw met lichamelijkheid verbonden. Waarnemen wordt omschreven als een zich aanwezigstellen door het lichaam. Het lichaam is niet alleen subject van ervaring maar ervaart zich ook als een niet te kennen object. Als (on)bewuste bron van weten zijn ervaringen en waarneming ook in hoge mate cultureel bemiddeld. Ze worden ons opgedrongen. We kiezen en worden gekozen door beelden en teksten waarmee we ons vereenzelvigen. Ze bemiddelen onze ervaringen maar vervreemden ons tegelijkertijd van de ervaringen zelf. Ze wijzen ons een plaats in het culturele discours dat zichzelf voortdurend citeert. Het verbod op zien, horen en weten installeert zich in de disciplinerende van het lichaam waarin het zich voegt en modelleert naar culturele normen en waarden. Civilisatie en socialisatie.

Het maakt het lichaam tot een 'getraumatiseerde' plaats waar gezocht wordt naar representaties van zijn eigen specifieke ervaringen en herinneringen om gevoelens van isolatie en vervreemding op te heffen. Naast deze persoonlijke isolatie speelt zich ook een 'structurele traumatisering' (Lam, 1997, p.40) af die veroorzaakt wordt door de uitsluitingsmechanismen van een dominant cultureel discours als een collectief mechanisme (vrouwen, homo's, zwarten, joden etc). Dubbel uitgesloten, zoeken juist deze groepen naar een eigen geschiedenis, een representatie van hun angsten, fantasieën, identiteiten en herinneringen.

In deze zoektocht naar 'werkelijkheidsbeelden' die hun ervaringen uitdrukken en waarin ze zich kunnen herkennen delen zij deze tentatieve ervaringen met het publiek. Eerder dan een werkelijkheid weer te geven in bestaande beelden en verhalen scheppen zij een werkelijkheid als effect van het zoeken. In een vacuüm, bij het ontbreken van vooruitgang en doel tasten zij de narratieve en theatrale ruimte af en vullen haar met mogelijkheden, wendingen, nieuwe 'aankoppelingen' (Lyotard) en associaties waarin eerder een auto-historie, een mogelijke constructie waarin het historische en het persoonlijke elkaar treffen, dan een autobiografie, een verhaal van een leven, wordt gesuggereerd.

Verhaal

Tijd, ruimte, taal en theatrale middelen (woord, beweging, kleding, decor, licht, muziek enz.) kunnen alle, zoals ik in het begin stelde, worden ingezet om informatie te verschaffen over de performer als maakster en/of uitvoerster van de productie. Als een (nog) niet te kennen fenomeen worden wij afhankelijk van alle theatrale elementen die als voorlopig externe 'objecten' in ruimte en tijd worden gerangschikt: als configuraties van identiteit. Waar in dit wordingsproces de uitvoerster veelal als een soort theatraal 'niemand' begint - ze is er, ze staat er als een zelf, een cultureel te duiden lichaam (mooi, lelijk, jong, oud) dat betekenis moet verwerven - daar moeten ook de theatrale elementen cultureel gelezen worden. Niet als illustraties maar als documenten, als getuigen, als mee- en tegenspelers in een re-constructie van een geschiedenis. Als aanduidingen en plaatsen van herinnering werken ze rechtstreeks via een zintuiglijke ervaring op een cultureel geheugen en een persoonlijke herkenning.

Wanneer ik nu eerst ga spreken over 'verhalen' gebeurt dat niet in de gebruikelijke zin van het woord. Als er al een 'verhaal' in tekst werd verteld in deze producties, dan werd het effect ervan overvleugeld door de wijze waarop er werd verteld. Veelal bestonden de verhalen echter uit flarden: herinneringen, fictie en documentair materiaal, fantasieën, beelden, filosofische citaten, een alledaags dialoogje... Kleine verhalen, voorbije verhalen, verstoorde geschiedenis. Soms bepaalden ze een vooruitgang van het gebeuren maar geen zingeving, geen betekenis. Het gebeurde. Zoekend naar uitbeelding ontstond er geen beeld dan dat, geen zin dan die de toeschouwer zelf samenstelde.

Betekenis ontstaat bijgevolg door de ervaring die de productie in zijn geheel opleverde. In die zin vertelt alles mee.

Trauma

Om te kunnen leven, zo zegt Jacques Lacan, hebben we een verhaal nodig. In dit verhaal worden onze herinneringen gerangschikt en van een betekenis voorzien. Deze herinneringen hoeven niet waar te zijn, als ze maar door de verteller worden gelegitimeerd als knooppunten in zijn bestaan. Ons verhaal wordt altijd gemodelleerd naar het voorbeeld van bestaande verhalen in het culturele netwerk. Zijn die verhalen niet aanwezig, dan ontstaat er een crisis in de representatie die traumatisch genoemd kan worden. Het ontbreken van woorden en beelden voert tot een blokkering van de ervaring, waardoor noch een bewuste herinnering, noch een

persoonlijke geschiedenis kan ontstaan. Als een weerspiegeling van deze impasse vertoont het verhaal een niet te definiëren 'personage', dat noch subject noch object van het verhaal is, of beide tegelijk: het weet niet waar het vandaan komt noch waar het naartoe gaat, het heeft geen identiteit. Daardoor kan het verhaal geen betekenis, geen zin krijgen en zich niet in een werkelijkheid plaatsen. Janneke Lam (1997, p.37) constateert dan twee functies die deze wijze van vertellen bepalen. Een eerste leidt tot een "discursive death". Er is geen plaats meer die kan worden ingenomen in het discours, men zwijgt. De tweede doet een poging tot herstel van het verband met het verleden, een poging die af te lezen is aan het problematiseren van het vertellen op zich.

In mijn studie naar de wijze waarop vrouwelijke kunstenaars uit het bestaande verhaal/discours breken en dit voor zichzelf herschrijven zijn beide functies als strategieën duidelijk te herkennen. Opvallend in hun werk was de typisch theatrale oplossing die zij vonden voor 'de dood binnen het verhaal' en de tegenbeweging in het visuele register dat impliciet werd gesuggereerd of van buitenaf werd toegevoegd. Een zichtbare, tastbare herinneringsarbeid die de eigen geschiedenis opriep of met een (historiserende) beeldretoriek opnieuw aanwezig stelde. De onderbrekingen en gaten in de voortgang waren duidelijk te plaatsen in een stilstand van het handelingsverloop waarin de presentie van de lichamen zonder betekenis, de pure ervaring van het lichamelijke en een emotioneel zelfverlies van de lezer/toeschouwer op de voorgrond plaatsten.

Het effect van de teksten en producties was er een van rouw en verdriet, dat ik een bemiddeling in een structurele traumatisering van vrouwen zou kunnen noemen. Daarbij werden de historische personages (Jokaste en Lulu, maar ook de fictie over Clara Schumann en Diana Arbus) ieder in hun specifieke 'historische' context getekend. Het openbreken van het discours zelf tijdens het vertellen bood echter ook intieme momenten van geluk en ontroering, die raakten aan een utopie van een andere wereld.

Herinneringsarbeid

In de producties binnen het recente festival is deze confrontatie geactualiseerd, persoonlijker en directer, 'werkelijker'. Opvallend is dat bijna alle producties zich aan een vorm van herinneringsarbeid zetten die de sprakeloosheid moet overwinnen. Het spreken over zichzelf gaat veelal gepaard met schaamte, machteloosheid, verdriet en rouw, die gedeeld worden met het publiek. Daarbij domineert de daad van het spreken zelf, het geweld op het lichaam van de sprekende en het isolement van de aangesprokene, uiteindelijk op dat wat gezegd wordt. Andere performances echter bieden in een gecreëerde aanwezigheid met het publiek een wonderlijke gedeelde saamhorigheid die verlossend werkt.

Mijn korte beschrijvingen van de verschillende producties zijn niet het resultaat van reflectie, ze werden spontaan opgeschreven na de voorstellingen. Horen, zien en 'aanwezigheid' zijn daarbij niet wezenlijk te scheiden elementen, die intuïtief in een proces van betekenisverschuiving, een opnieuw zin geven, werden ingeschakeld. Persoonlijk, al te persoonlijk...

Zien en horen

Het meest onbemiddeld daarin is *Harmoniehof* van Annemarie Prins, waarin zij met een obsessieve gedrevenheid en tegelijkertijd met de grootst mogelijke inspanning beelden en gebeurtenissen oproept uit haar leven. De vader en vooral de moeder, hun verleden, de oorlog, haar echtgenoten en kinderen. Ze vertelt, maar interpreteert niet, ze rangschikt niet, maar is gekwetst, razend en onbarmhartig. Onbeschermd zit ze op een stoel op een podium dat langzaam ronddraait zodat het hele publiek zicht op haar krijgt: haar profiel, haar handen, armen en benen, haar verstijfde rug, haar gezicht. Steeds opnieuw klinkt muziek uit de *Mattheuspassion*, die haar, zoals ze opmerkt, letterlijk misselijk maakt. De ruimte wordt gevormd door projecties van de Harmoniehof, een keurige, vriendelijke wijk in Amsterdam Zuid, waar ze opgroeide en nog lang woonde. Kleine ornamenten, straten, ramen als blinde ogen die naar buiten en binnen gericht zijn. Het publiek voelt zich gevangen alsof het zich in haar ingewanden bevindt, het gaat haar haten en liefhebben.

Het megalomane kind dat eist en eist en het gekwetste kind dat door de poriën van de oudere vrouw naar buiten kruipt.

En haar verschrikkelijke overwinning. Op een begeleidende videoband vertelt ze dat ze haar moeder eindelijk de legimatie voor haar zelfmoord heeft verschaft. Ze kan haar begraven.

Horen en zien

Met eenzelfde obsessie speelt Chris Tieleman een autobiografisch verhaal van Marguerite Duras, *De Pijn*. Duras wacht op de terugkomst van haar man uit een concentratiekamp. Ze wacht en wacht. Ze kan niet meer eten, niet meer slapen, niet meer bewegen. Ze stelt zich voor wat er met hem gebeurd is. In deze toestand van katatonie begint de actrice haar tekst. Ze herinnert zich en spreekt en spreekt ratelend als een machinegeweer. Anderhalf uur lang zitten we in het spervuur van haar verhaal dat alleen zo verteld kan worden. Als ze stopt wordt ze door een souffleur geholpen. Heel af en toe breekt haar stem. Ze kijkt op haar horloge alsof ze een

wedstrijd loopt tegen de tijd. Het enige decorstuk is een klokje dat de tijd toen en nu aangeeft. De pijn van het verhaal vertaalt zich in haar brakende zeggingswijze die tegen onze lichamen aangolft, in onze pijn. Ons wachten: verzitten, hangen, de ogen sluiten, de oren sluiten en niet kunnen weglopen. Vastgeklemd in haar stoel, bewegingsloos, sterft ze met hem mee, hij die doodgaat terwijl zij een nieuw leven is begonnen. Haar verraad, haar schuldgevoel, haar zelfdestructie. Spreken om niet weer te sterven.

Opzien

In een onderzoek naar 'het familiegevoel' vertelt Dette Glashouwer eenmaal over *Mijn Tantes* en, met Kathinka Woudenberg over *Onze Vaders*. Het zijn korte producties, vingeroefeningen bijna, die zoals Glashouwer vertelde, de sfeer in haar groep fundamenteel hebben veranderd. *Mijn Tantes* begint met een videoportret van vier tantes die spreken over de zin van het leven, normen en waarden. "God", zeggen de tantes van tegen de tachtig tegen de domineesdochter en vertellen uitvoerig over het sterfbed van hun ouders en het ruisen van de engelenvleugels. Het leven na de dood: "Ik kom pa", heeft moeder viermaal geroepen toen haar dood daar was. Gered.

Met een pruik op, in een spijkerbroek en een zwart bloesje, bovenop een trapje naast de televisie doet Glashouwer, inmiddels actrice, verslag van haar leven met God. Bijbelstudies, de diensten, het openbaar getuigen. Het verdiende, maar niet gekregen voorzitterschap van een jongerenvereniging en haar rationalisatie: Ik kan er toch niet zeker van zijn dat ik beter ben dan hij. Een zelfmoordwens/-poging. De vernederingen van de vrouw in de kerk, seksualiteit en slavernij. Als ze gaat studeren ontstaat er ruimte voor onderhandeling met zichzelf. Eens gered door het verzoek een kerstpreek te geven ("Ik gaf me over aan Jezus"), helpt haar theaterperformance haar een tweede maal haar verhaal te vertellen. Haar verleden te accepteren.

Horen, dan zien

Van een geheel ander soort is de performance over *Onze Vaders*. De dochters vertellen over hun exceptionele achtergrond: een zwaar gereformeerde vader en een vader, zoon van een NSB'er, die in Duitsland op een internaat zat. Een onverzettelijke verzetsheld en een 'schuldige', een naturalist, die zijn hele leven zich aan de aangeboden verwerkingsmodellen/-verhalen vastklampte en naar bevrijding zocht. Wat ze deelden was hun liefde voor het zingen en de sigaren. Dat doen de actrices dan ook samen: zingen en roken. Wat echter op een gegeven ogenblik alle aandacht afleidt zijn hun blote lichamen die pas langzaam worden ont-dekt. De dochters hebben hun vaders in hun kleding, op hun naakte lichamen geschminkt. Zwart en

blauw, zwart en groen, gezichten wit, een hoedje op. Het is een tartende symbolisatie van hun gevormde identiteit en geschiedenis die tijdens hun vertellen ook weer wordt tenietgedaan. Bezorgd zien we hoe, bij iedere aanraking, witte vlekken ontstaan, de eigen huid zichtbaar wordt. Bij het slot omhelzen ze elkaar en staan daar half 'ontkleed' voor elkaar en het publiek. Theatraal verwerkt, aan elkaar gegeven, gedeeld.

Zien

Het gebrek aan een fictief kader waardoor de toeschouwer zich op afstand kan houden werkt bedreigend. De ruimte die wij delen met degene die vertelt is een werkelijke ruimte, die ons eigenlijk verplicht in te grijpen, of zeker, na afloop, troost te bieden. De inspanning waarmee verteld wordt en/of de claustrofobische beelden die ingezet worden, ondergraven een wezenlijke ik-positie in de verhalen, de vertelster tast haar ervaring en de gebeurtenissen af die haar hebben gevormd. Als enige richting in de presentatie geldt eigenlijk het feit dat ze uiteindelijk overleefd hebben. Ze zitten daar en vertellen hoe ze geworden zijn. Het lichamelijke dat wordt getoond of het zich in de regels nestelen is vaak abject, naakt, te zichtbaar, te persoonlijk.

Zo begint ook *Zero* van Desiree Delauney met een strippen, dat haar magere lichaampje genadeloos in het licht zet. Terwijl ze een onthutsende oergeschiedenis vertelt over het ontstaan van het leven is zij tegelijkertijd iemand die zich weer leert bewegen. Kronkelend op de grond zoekt zij opnieuw naar een coördinatie van haar ledematen in een leeg landschap dat op de videoschermen wordt afgespeeld. Het duurt en het duurt. Een substantie die naar vorm zoekt, rekken en strekken, draaien, kronkelen in een spastische beweging die voert naar de ontdekking van wat het kan. De aarde gaat leven, het geluid van een specht wordt overgenomen door trommels. Ritme. Ze rolt over de grond, het lichaam verkent zichzelf en de ruimte. Aan het einde van het eerste deel staat zij op. Ze straalt. Lopend en springend heeft het lichaam nog steeds de sporen van de wording. De ruimte wordt groter. Ze neemt zichzelf waar. Ze worstelt met iets, hoekig, ze botst en boetseert aan haar houdingen. En weer dient zich de specht aan die klopt op de boombast.

In het derde deel is ze gekleed; een geel veren rokje en een bloemenlijfje. Op hoge hakken stapt zij rond, als een struisvogel. Het is even pijnlijk om aan te zien als het lange geworstel naar beweging. Muziek (Wagner) maakt haar eenzaamheid beklemmend en dramatisch. Is dat het waarvoor ze zich heeft opgericht, afgericht? In de gaten waarin ze niet gezien wordt, te langdurig, te veel van hetzelfde om onze aandacht vast te houden, te hard werken, ga je zelf denken, fantaseren. Over de

specht en vogels, over 's morgens uit bed komen, de discipline van de dag. Haar naakte bewegingen worden jouw machteloze stuip trekkingen van verzet.

Opnieuw beginnen, steeds weer.

Tastbaar / aanwezig

Het is deze vrijheid die in de beleving van tijd en ruimte wordt geschapen die ook twee andere producties beheerst: *Stil leven zeg* en *Made In Heaven, onze eigen versie*. Terwijl we binnenkomen bij Maartje Nevejan in haar tuin/kamer legt Judith Bovenberg een lange rij kleine blauwe dagelijkse voorwerpen op een lange rij op de grond voor ons neer. Helemaal links een klein kleuterstoeltje, helemaal rechts het koffertje waaruit alle levensbagage te voorschijn kwam. We reizen licht. Licht is het verhaal van Maartje over hoe ze koeien leerde melken van haar grootvader, de boerderij, de dieren. Licht is de tred van Judith die het grastapijt besproeit en haar plantjes verpot. Een lichte schrik bij ons, die beklijft als Maartje op haar vraag of Judith bij haar zal zijn als ze sterft tot driemaal toe geen antwoord krijgt. De angst blijft in alle harmonie. Zo weinig gevraagd en toch niet gekregen. Een mislukte symbiose. Het vertelde slotbeeld van een romantische film waarin man en vrouw elkaar tenslotte weervinden, eindigt met een shot op een kwispelende hond. Ze lachen. Dat is alles wat we zijn: toeschouster.

Tijdens de voorstelling wordt er bruin brood met kaas uitgedeeld. Uiteindelijk zitten we met elkaar in hun tuin. Zij praten wat, ik kijk mijn buurvrouw tevreden aan. Een zonderlinge saamhorigheid bevangt ons. Vrij van haast, ontdaan van tijd lopen wij verlicht naar buiten de straat op.

Nog meer 'gelegenheid' wordt gegeven in *Made in Heaven*, een grote ruimte waarin een aantal apparaten staan, naast de stoelen een aantal matrassen zijn neergelegd en de vier gastheren/-vrouwen zich regelmatig op hun matjes terugtrekken. Ze zingen wat, spelen op de piano, vertellen verhalen. De toon wordt gezet door een verslag van een meditatiecentrum in India. Een fysiek verslag van lichamelijke sensaties: de ruimte, het licht, de geuren van de lichamen, hun functies. De presentaties zijn meer familieoptredens die je aandacht even vangen, maar meer op herkenning van geluiden dan op informatie. Niet in de verhalen wonen we, maar in deze ruimte waarin de tijd een lichamelijke ervaring wordt. Ik verplaats me van een stoel naar een krukje en staar naar beelden van een huwelijksluiting, geflankeerd door het consumeren ervan. Achter me hoor ik een verslag van de problemen met de ambtenaar van de burgerlijke stand over papieren.

Anneke gaat zingen in haar witte bloesje met haar parelkettingje. Wonderlijk. Ik ga op een bed liggen en kijk naar de anderen die al lijken te slapen. De eerste mensen stappen op.

Kwart voor tien. Mensen lezen en praten, ik schrijf. Countrymuziek, tokkelende gitaren. Robert deelt thee uit. Hoe moe ik ben. Ik heb pijn in mijn buik. Bonnema draagt hoge hakken terwijl ze met haar voet op een trapje de maat slaat: "Apple in a tree - little girl, little girl". Ze zingt samen met Hans. Ik neem mijn tijd, luister en kijk niet meer. Ze mediteren. Het licht verspringt voortdurend. Beide aspecten aanwezigheid/afwezigheid geven een amorf gevoel van er zijn. Als vroeger toen je ziek was maar in de huiskamer mocht liggen. De verdubbeling van de verhalen, vertellen en laten zien, begint me te storen. Moeten we weten wat we zien? Als de countrymuziek weer rondzeurt verlaat ik haastig het pand. Teveel tevredenheid, ik voel me niet langer thuis. Niet mijn wereld. Maar vol energie, dat wel. Elf uur. Verbazingwekkend.

Een voorstelling van gelukkige mensen over hun geluk dat overal voorhanden is. Een utopiemodel dat in een Westerse cultuur historisch niet voorhanden is, uit als zij is op de eigen lotsbestemming en een alles verslindende toekomst, wat nog bereikt moet worden. Liefde in de dood, geluk erna. Erotiek op eeuwigheid gericht, lust met verbod verbonden. Gevangen in symbolisering, verlangen we naar een pre-symbolisch bestaan waarin we zijn wat we voelen. Een dergelijk tekort beheerst ook de producties van Grace Ellen Barkey (*Stories/Histoires/Verhalen*) en *Vampirella* van Sophie Hoeberechts. Waar Barkey een intelligente en sensibele esthetische voorstelling maakt aan de hand van de klassieke literatuur, daar werkt Hoeberechts zich in het zweet in haar dubbelrol van een miss Lia als een verguisde aardgodin en de stripheldin Vampirella.

Hijgend, schreeuwend rondspringend in een rode broek en een rode bh, spuugt ze haar woorden uit als Limburgse huismoeder van vele dode kindertjes en vitale vampiervrouw die zorgt dat ze aan haar genot komt. Toch is zij beiden. Subject en object van verlangen. Een vrouw.

Ook ik kruis door mijn herinneringen. Aan de voorstellingen, aan wat ze met me deden. Wat ik me herinner zijn vooral de beelden die ik zag. Momenten die niet wegraakten, de fysieke sensatie van het kijken en wachten. Wat werd me eigenlijk verteld? Wat ik verteld heb. Wat ik erover kan denken. Wat ik in mijn herinnering kan plaatsen als herkenbare beelden, opnieuw herkende beelden. Geactiveerd verdriet en welbehagen.

Wat overheerst is echter het gevoel van bevrijding. Een nieuwe energie. Nooit moe als ik van de voorstellingen kwam.

Er is altijd een afstand tussen hun verhalen en mijn verhaal. Het niet willen horen en zien en er toch zijn vervreemdt me van mezelf. De afweer is fysiek. Maar juist de fysieke aanwezigheid slaat een brug. Er ontstaat een weerloosheid, een overgeleverd zijn. Gelijkheid ontstaat in de inspanning van het vertellen zelf. Wat het leven heeft gekost en wat het nog steeds kost. Het zoeken zelf naar aansluitingen, door verbeelding, door onverwachte wendingen, door een ander emotioneel register, een ander theatraal middel, suggereert oplossingen en uiteindelijk een vorm van verlossing.

Urgentie

Wat nu de performances in het recente Nesfestival met elkaar verbindt is het andere, het risicovolle, het urgente. Ze spreken praktisch alle rechtstreeks over leven om te leven.

Geobsedeerd of met afstand zoeken ze naar bevrijding of laten hun weg daar naartoe zien. Zoals het werkelijk is gegaan of in hun fantasieën: gewelddadig en weldadig. Hun aanbod van kleine, hoogstpersoonlijke werelden wordt door hun publiek vaak als te subjectief, te klein ervaren. Niet meer betekenis, interpretatie of samenhang worden geboden, maar minder. Sprekend over hun eigen ervaringen dagen ze hun publiek uit ook 'klein' te worden, de alledaagse werkelijkheid onder ogen te zien. Het ontbreken van ieder theatraal spektakel is opvallend.

Uit een onverdachte hoek krijgt hun werk echter ondersteuning. In een aflevering van *Etcetera* (15 (1997), nr. 62) voert Erik De Kuyper een pleidooi voor een heropvoering van klassieke teksten. Daarin verbindt hij het belang van de historische herinnering - wat is er met die gevoelsregisters gebeurd? - met een algemene vraag: wat hebben we gewonnen en wat zijn we kwijtgeraakt onderweg? Op eenzelfde wijze benadrukte Hans-Thies Lehman op de *Dokumenta* (1997) in Kassel een functie van het theater als collectief geheugen van een cultuur. De vreemdheid van een klassieke tekst, juist in de momenten van het niet-begrijpen, levert een shockeffect op waarin herinnering en ervaring kunnen ontstaan, niet rationeel maar affectief, lichamenlijk, als bewustwording.

Het is dezelfde vraag naar het verlorene, dat wat in een cultuur verborgen is geraakt, die ook geformuleerd wordt in deze performances. In de reflectie op de eigen geschiedenis, onderzoekt de performster haar eigen tijd, die ook de tijd van het publiek is, zoekt naar een herstel van herinneringen, die persoonlijk gestalte

gegeven, ook het collectieve geheugen raken. De ongelijksoortige ervaringen die zowel de performers als hun publiek daarbij opdoen, zouden ruimte kunnen scheppen voor een acceptatie van verschillen, voor een vreemd-zijn dat iedereen ooit heeft ervaren aan de ander, in zichzelf.

Over de uitschakeling van dit gevoel van verontrustende vreemdheid schrijft Kristeva: "Nee, daar heb ik geen last van, ik lach wat, ik doe wat, ik ga weg, ik doe mijn ogen dicht, ik sla, ik beveel... Het vreemde op zo'n manier afdoen kan leiden tot het uit de weg ruimen van al wat psychisch is, en ten koste van een geestelijk verarming de weg vrij maken voor het overgaan tot daden, zelfs tot paranoia en moord" (1988, p.200). Maar dan spreekt ze natuurlijk over de werkelijkheid.

BIBLIOGRAFIE

- T.W. Adorno en M. Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung* (Frankfurt am Main, 1982).
- M. Carlson, *Performance, a critical introduction* (Londen en New York: 1996).
- St. Garner Jr, *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama* (Ithaca en Londen, 1994).
- M. Kolk, *Spreken om het leven; vrouwelijke subjectiviteit in het postmoderne theater*, (Amsterdam, 1995).
- J. Kristeva, *The Powers of Horror, An Essay on Abjection* (New York, 1982).
- J. Kristeva, *De Vreemdeling in onszelf*, vert. I. Beckers (Amsterdam, 1988).
- J. Lam, Structural Trauma, a Crisis of Cultural Semiosis; Subjectivity between Annihilation and Creativity, in *European Journal for Semiotic Studies*, Vol. 9 (1), pp 33-52.
- K. Silverman, *The Threshold of the Visible World* (New York, 1996).
- R. van Gerwen, *Art and Experience* (Utrecht, 1996).