

ONETIKETTEERBARE *ETIQUETTE* (2007)

Anne WATTHEE

Ant Hampton en Silvia Mercuriali schreven het script van *Etiquette*, een voorstelling die in 2007 werd geproduceerd door hun gezelschap Rotozaza. *Etiquette* is de eerste voorstelling die zij maakten die hun concept van "Autoteatro" illustreert. Zij omschrijven dit begrip als "een nieuw soort performance, waarbij de toeschouwers het stuk zelf opvoeren, voor elkaar. Met eenvoudige technologische middelen – vaak via koptelefonen – wordt hen meegedeeld wat te zeggen en te doen"¹.

Etiquette is een performatieve beleving, waarbij elke voorstelling twee deelnemers vereist. Zij zitten tegenover elkaar aan een tafeltje in een publieke ruimte en krijgen beiden een koptelefoon. Elke participant krijgt een verschillende soundtrack met instructies te horen. Zij worden geacht de aanwijzingen te volgen en uit te voeren aan de hand van een aantal attributen die op het tafeltje klaarliggen. De geluidsbanden zijn vooropgenomen en op elkaar afgestemd: de twee deelnemers hebben tijdens de voorstelling geen contact met derden. Zij vormen binnen de publieke ruimte een "privébubbel" en gaan enkel met elkaar om, daar er geen bijkomende toeschouwers zijn. De meeste mensen in de openbare ruimte zijn er zich nauwelijks van bewust dat er een voorstelling aan de gang is. De twee deelnemers zijn dus zowel elkaars acteur als toeschouwer. Ant Hampton noemt *Etiquette* het voorbeeld van een "zelfgenererende performance"².

Het is interessant om dieper in te gaan op de veelzijdige dynamiek van deze interactieve voorstelling. We kunnen drie niveaus van dubbelzinnigheid onderscheiden: het territorium, de rollen en de gebruikte vormen. De kwestie van territorialiteit blijkt in *Etiquette* problematisch te zijn en kan worden verhelderd aan de hand van Jacques Derrida's concept van gastvrijheid. De onderling verwisselende rollen herinneren ons aan het artikel van James Barrett over de rolverdeling in Euripides' *Bacchae*. De veelheid aan elementen die tijdens de voorstelling worden ingezet nodigen ons uit om na te denken, zoals Jeroen Coppens dit doet, over een mogelijke toenadering tot het barokke perspectief, waarvan hij de relevantie voor het hedendaagse theaterlandschap onderstreept. Hoe kunnen we *Etiquette* begrijpen vanuit deze drievoudige ambiguïteit?

Een onlocaliseerbaar territorium

We kunnen de dubbelzinnige territorialiteit in *Etiquette* begrijpen op basis van het concept van gastvrijheid dat werd ontwikkeld door Jacques Derrida in "Step of Hospitality / No Hospitality"³. Volgens Derrida wordt een gastheer, die verlangt naar het ontvangen van een gast, zo uiteindelijk de gijzelaar van zijn gast. De gastheers afhankelijkheid tegenover de te ontvangen gast zorgt ervoor dat de uitgenodigde gast zijn meester wordt. "Deze verwisselingen maken iedereen tot elkaars gijzelaar. Dat zijn de wetten van de gastvrijheid", zegt Derrida.

Gastvrijheid kan enkel worden verleend ten aanzien van iets dat ons eigen is. Op een publieke ruimte kan men (tenzij men er de eigenaar van is) geen aanspraak maken. In *Etiquette*, dat zeer bewust in openbare ruimtes werd opgevoerd⁴, wordt dan ook niet uitsluitend een beroep gedaan op de gastvrijheid van geografische, tastbare territoria, maar op de vrijgevigheid van de innerlijke deelnemers. Hampton en Mercuriali zijn met hun voorstelling dus niet alleen te gast op een bepaalde locatie, maar ook (al dan niet letterlijk⁵) binnen "het hoofd" van de participanten: zij schreven de richtlijnen die de spelers tijdens de performance te horen krijgen. Deze instructies zijn bepalend voor het verloop van de performance. Wanneer de deelnemers aan de voorstelling beginnen, tekenen zij als het ware een "onzichtbaar contract" dat hun openheid of innerlijke gastvrijheid garandeert, zegt Hampton⁶. Hoewel hij de vrijgevigheid van de participanten onderlijnt, kunnen zij eigenlijk niet anders dan aan de instructies gehoorzamen. Als zij dit niet doen, valt de voorstelling namelijk uit elkaar. Toch voelen we ook onzekerheid wanneer de theatermaker in het begin van een voorstelling zijn spelers vraagt: "Probeer zo goed mogelijk alles te doen wat er van jou gevraagd wordt, dan zal alles op zijn plaats vallen"⁷. Hampton en Mercuriali zijn dus zowel heer en meester binnen hun gasthuis, als afhankelijk van de *goodwill* van hun gastheren.

Hampton en Mercuriali zijn met *Etiquette* de gast van een bepaalde publieke ruimte, waar zij ook meester van worden. *Etiquette* werd in het Kunstencentrum Vooruit in Gent, bijvoorbeeld, niet op één geconcentreerde plaats gespeeld. Er werden over heel het kunstencentrum tafeltjes geplaatst: in het Vooruitcafé, aan de ticketbalie, in de gang naar de theaterzaal, etc. De gastvoorstelling overmeesterde letterlijk het kunstencentrum. Bovendien moeten we deze samenwerking kaderen in een wederzijdse afhankelijkheid: artiesten en theaterhuizen hebben binnen het commercieel circuit elkaar nodig en passen zich dus aan elkaar aan. *Etiquette* reist (nog steeds) de hele wereld rond en om een internationaal publiek te bekoren, werd de soundtrack in verscheidene talen overgezet. Toch wordt ook de gastinstelling zelf een gast van de voorstelling. Zo is er tijdens *Etiquette* een grote inter-

actie tussen de omgeving en de deelnemers. Hoewel de participanten binnen de publieke ruimte een bubbel vormen, kunnen zij nog alle geluiden en drukte van hun omgeving waarnemen. Niet toevallig werden de tafeltjes in het Kunstencentrum Vooruit vaak op doorgangen geplaatst: op de gang naar de theaterzaal, op de tussenverdieping naar de artiestenfoyer, naast de wachtrij aan de ticketbalie, etc. De interactie met de omgeving kan het verloop van de performance mee bepalen. Jason Zinoman getuigt: "Ik stak mijn vinger op naar mijn vrouw. Zij fronste haar wenkbrauwen en draaide zich om, klaar om te vertrekken. We werden onderbroken door een losbarsting van gegiechel. Uit mijn ooghoek merkte ik een groep meisjes op, die lachten met wat op een gênante echtelijke ruzie moet hebben geleken. Ik brak met mijn personage en glimlachte blozend"⁸.

Derrida's concept van gastvrijheid wordt het duidelijkst geïllustreerd door de deelnemers. De voorstelling heeft nood aan de openheid van twee mensen, deelnemers A en B. Aangezien zij zich binnen een publieke ruimte bevinden, kunnen zij enkel zichzelf openstellen tot "gastheren". "De vreemdeling, hier de verwachte gast, is niet enkel iemand waar je «kom» tegen zegt, maar «kom binnen», [...] «kom binnen in mij», niet alleen naar mij, maar in mij: bezet mij, neem plaats in mij [...]. Het oversteken van de drempel is binnenkomen en niet alleen benaderen", acht Derrida. De deelnemers van *Etiquette* maken van hun lichaam de gastheer en zijn bereid letterlijk door Rotozaza's productie te worden overgenomen. Dubbelzinnig genoeg, doen zij dit terwijl zij, via de gegeven instructies en omschrijvingen op de geluidsband, zelf te gast zijn in de fictieve wereld van de theatermakers.

Bij het deelnemen aan de voorstelling tekenen de twee participanten een onzichtbaar contract, waar zij de gijzelaar van worden. Zij zijn hierbij niet essentieel verbonden aan de schrijvers of het gezelschap, maar aan elkaar: beide deelnemers moeten de aanwijzingen zo goed mogelijk volgen, opdat de performance voor hun partner zou slagen. Zij worden dus, vanuit een zeker plichtsgevoel, elkaars gijzelaars. Paradoxaal genoeg, beschikken zij net over de macht om het stuk verschrikkelijk mis te laten lopen. "Het is *alsof* de meester [...] de gevangene wordt van zijn plaats en macht", zegt Jacques Derrida.

Volgens Ant Hampton worden de deelnemers bovendien ook gedwongen om de voorstelling tot een goed eind te brengen voor zichzelf: zij trachten zo een goed eigenbeeld over te brengen, volgens de sociale verwachtingen van anderen. "Er is een continue innerlijke dialoog, waarbij we bezorgd zijn om wat anderen van ons denken. In het dagelijkse leven zijn we zowel performer als toeschouwer. Onze voorstelling is niet anders."⁹ Hampton onderlijnt dat wij dagelijks een rol spelen:

binnen bepaalde situaties vertolken wij bepaalde personages en wij zijn ons zeer bewust van ons publiek, daar wij zelf anderen observeren. De voorstelling is dus vergelijkbaar met het dagelijkse leven, behalve dat we in *Etiquette* niet langer verantwoordelijk kunnen worden geacht voor onze handelingen, aangezien wij louter een script volgen.

We kunnen in *Etiquette* vaststellen dat alle betrokken partijen zowel elkaars gast als gastheer zijn: ze zijn zowel machtig als afhankelijk. Er is geen sprake van een onvoorwaardelijke gastvrijheid op het vlak van "grondgebied", daar men zich binnen een commercieel systeem bevindt. De gastvrijheid binnen *Etiquette* wordt door alle partijen verleend, en zij worden er ook allen het slachtoffer van. Gast en gastheer, machthebber en gijzelaar vormen niet langer standvastige begrippen: zij vallen niet meer vast te pinnen. De plaats van de gastvrijheid is in *Etiquette* ongrijpbaar of onlocaliseerbaar.

Wisselende rollen

In *Etiquette* worden we geconfronteerd met steeds wisselende rollen, via de verschillende stemmen binnen de soundtrack en de locatie van de performance binnen een publieke ruimte. Dit is geen specifieke eigenschap van de moderniteit: James Barrett analyseerde reeds de verwisselende rol van de boodschapper binnen de Griekse tragedie, en in het bijzonder die van de getuige in Euripides' *Bacchae*¹⁰.

De rol van de deelnemer wordt tijdens *Etiquette* constant in twijfel getrokken: wie is hier de acteur en wie de toeschouwer? Aangezien beide deelnemers instructies krijgen, maar elkaars aanwijzingen niet horen, kan elke beweging als de uitvoering van een bevel worden geïnterpreteerd. Men stelt zich continu de vraag "Is mijn partner aan het acteren?", terwijl men hem/haar aandachtig bestudeert. Een vrouw getuigde na de voorstelling (over haar partner): "Ik ben dan wel altijd curieus van «Wat zijn nog zijn eigen handelingen die toch doorsijpelen en wat zijn echte opdrachten?»"¹¹. Deelnemers A en B zijn elkaars tegenspelers, maar ook elkaars permanent publiek. Vreemd genoeg, is het allereerste dat de partners luidop moeten zeggen: "Hallo, ik ben de acteur die vanavond in je toneelstuk zal spelen", een zin die op zich een dubbelrol inhoudt.

Als deelnemer vervul je ook verschillende rollen binnen het fictieve verhaal, dat wordt opgebouwd door de stemmen van de soundtrack (en de zinnen die je moet uitspreken). In het begin van de performance krijg je elk een pion toegewezen, die overeenkomt met een personage. In een eerste fase vertolken de pionnen een filosoof en een prostituee die op een terras in Parijs een gesprek voeren. Deze

ontmoeting is een impliciete referentie naar Jean-Luc Godard's *Vivre sa vie*. Als deelnemer uit je de zinnen van de filosoof of de prostituee en vervul je dus een zekere rol. Even later wordt er (impliciet) gevraagd een scène uit Henrik Ibsens *Een poppenhuis* na te spelen. De deelnemers moeten met krijt een vierkant op de tafel (bedekt met een krijtmatje) tekenen en er de twee kleine popjes in plaatsen. De soundtrack laat de deelnemers de scène volledig horen: er wordt niet gepoogd om de dialoog na te spelen, maar wel om elk met één popje te bewegen binnen de kamer. Je vervult als participant dus alweer een bepaalde rol, maar krijgt ook een bovenaanzicht van deze scène te zien. A en B worden getuigen van een stuk metatheater. Aangezien zij de zinnen niet zelf uiten, maar toch de actie uitvoeren en tegelijkertijd een overzicht van het tafereel behouden (als vanop een balkon in een theaterzaal), bevinden ze zich hier eveneens op een tussenpositie: tussen acteur en toeschouwer.

Nog later wordt er van deelnemer A gevraagd om op de uitgestrekte handpalm van de deelnemer B (van wie de ogen gesloten zijn) druppels water te laten vallen. B moest even voordien een klein vierkantje op zijn/haar handpalm tekenen, met een stip ernaast. B krijgt te horen dat hij/zij zich in een hut op een heuvel bevindt en zijn/haar hand uit het raam strekt om te voelen of het regent. A krijgt het verhaal vanuit een ander standpunt te horen: "De hut staat bovenop de heuvel [...] Blijf de heuvel oplopen, blijf doorgaan, als je stil blijft staan haalt de regen je in". Ook A neemt dus de plaats in van een bepaald personage. Door de druppels te laten neervallen, vervult A hier echter ook de rol van de regisseur, die de touwtjes in handen heeft.

Maar zijn beide deelnemers geen regisseurs? Op elk moment van het stuk kunnen zij zelf beslissen hoe zij de gegeven instructies uitvoeren. Zij hebben ook de macht over de scène uit *Het Poppenhuis*, waarin zij de twee personages letterlijk manipuleren, hoewel zij zelf, binnen het overkoepelende stuk *Etiquette*, acteurs zijn (en dus zelf gemanipuleerd worden door Hampton en Mercuriali). We kunnen de rol van de deelnemers hier vergelijken met de rol van Dionysos in *Bacchae*, dat wordt besproken door Barrett. De god van het theater, zegt hij, wordt binnen de tragedie van Euripides ook de regisseur van een stuk-binnen-het-stuk. Dionysos belooft Pentheus een blik op het spektakel van de Bacchanten vanuit een onzichtbare, en dus bevoorrechte positie. Hij breekt echter zijn belofte en maakt van Pentheus de ongewilde protagonist van het stuk, door hem net zichtbaar te maken voor de Bacchanten. Pentheus wordt zo het middelpunt van het stuk-binnen-het-stuk. Hij verlangde naar de positie van een toeschouwer, de positie van het zien zonder gezien te worden, maar slaagt hier niet in: "Pentheus' falen is ook metatheatraal, daar het de condities en nadelen van de *dramatis personae* illustreert. Pentheus

verlangt ernaar een toeschouwer te worden van het metatheatraal drama [...] maar [...] hij kan gewoonweg [...] zijn positie als een figuur die wordt opgebouwd en bepaald door zijn status van acteur in het drama niet verlaten; hij kan alleen «binnen het drama» blijven". Barrett gaat eveneens dieper in op de specifieke rol van de boodschappers in *Bacchae*: hij maakt geen deel uit van de *dramatis personae*, en kan dus geen invloed hebben op het drama, hoewel hij hiernaar verlangt. "Het stuk produceert boodschappers die wezenlijk «buiten» het drama staan – virtuele «toeschouwers-in-de-tekst»", stelt Barrett vast. De boodschapper is slechts een getuige, en kan dus enkel buiten het drama staan. De deelnemers van *Etiquette*, daarentegen, zijn evengoed acteur, toeschouwer als regisseur: zij zijn getuige van een metatheater dat zonder hen niet zou kunnen plaatsvinden; zij representeren verschillende *dramatis personae* en aanschouwen tegelijkertijd de personages van hun partner. Zij bevinden zich dus, net als Dionysos in *Bacchae*, evenzeer binnen het (fictieve) drama, als erbuiten. Zij wisselen continu zowel verschillende rollen af binnen het narratieve verhaal, als verschillende functies binnen het theatrale systeem.

De vraag naar veranderende rollen kan binnen Rotozaza's *Etiquette* een eindeloze en duizelingwekkende kwestie worden. Zo kan men zich afvragen welke rol de stemmen van de soundtrack vervullen? Kunnen we ook deze stemmen beschouwen als acteurs? De dialoog tussen Nora en Helmer uit *Het Poppenhuis* wordt bijvoorbeeld uitsluitend door de vooraf opgenomen stemmen opgezegd. Of moeten we deze stemmen begrijpen als die van het gezelschap, die ons aan de hand van instructies de regieaanwijzingen communiceren? Of zijn het de stemmen van de schrijvers, die via de uitgesproken tekst het verloop van de voorstelling bepalen? En welke functie vervullen de toevallige voorbijgangers binnen de publieke ruimte? Zij kunnen de toeschouwers worden van de voorstelling die de deelnemers uitvoeren, maar kunnen zij echt als publiek bestempeld worden als zij deze performance bekijken binnen een context waar dit niet de bedoeling is? Bovendien kunnen zij ook een effect hebben op het verloop van de performance. Moeten ze dan ook niet als acteurs beschouwd worden?

Net als de exacte locatie van de gastvrijheid, zijn in *Etiquette* ook standvastige identiteiten zoek. Er is een veelheid aan rollen, zowel binnen als buiten de fictieve verhalen, die onstabiel zijn. Door hun constante wisseling kan men concluderen dat ook zij onlocaliseerbaar zijn.

Een veelheid aan vormen

Etiquette wordt, behalve door een dubbelzinnige territorialiteit en veelvoudige rollen, ook gekenmerkt door een grote variatie aan gehanteerde vormen. In deze veelzijdigheid kan men drie niveaus onderscheiden: de steeds veranderende perspectieven, de overdaad aan geleverde informatie en het aanspreken van alle zintuigen. Aan de hand van Jeroen Coppens' artikel "Folding Mutant or Crumbling Hybrids? Of Looking in Contemporary Theatre and Performance" kan men vaststellen dat deze drie elementen deze voorstelling van een "baroque scopic regime" voorzien¹².

Veranderende perspectieven

De constante verandering van rollen gaat in Rotozaza's *Etiquette* gepaard met een constante verwisseling van gezichtspunten. Aangezien beide participanten tegenover elkaar aan een tafeltje zitten, lijken de gezichtspunten op het eerste zicht vrij statisch te zijn. Het wordt echter meteen duidelijk dat dit niet het geval is, wanneer de partners aan elkaar worden voorgesteld als elkaars medespelers. Zij zullen op het kleine zwarte vlak dat tussen hen in ligt een theaterstuk moeten spelen: "Je zit op het balkon te wachten tot je jezelf ziet opkomen. Ja, jij staat er ook, daar in de coulissen". Als deelnemers neem je dus zowel het standpunt van "jouw" popje in (backstage) als dat van toeschouwer die in vogelperspectief een overzicht krijgt van het zwarte podiumvlak. Wanneer even later de deelnemers de toeschouwers van een stuk metatheater worden, bekijken zij het schouwspel (gespeeld door de twee popjes) zowel vanuit het perspectief van het personage dat zij moeten voortbewegen, als vanop hetzelfde hoog balkon, vanwaaruit ze elkaar als poppenspelers, maar ook zichzelf als personage, zien spelen. Bovendien zijn de deelnemers er zich binnen de openbare ruimte van bewust dat ze bekeken kunnen worden. Zij nemen als het ware ook een contemplatief perspectief in, vanwaaruit ze zichzelf, zittend aan een tafeltje, aanschouwen. Dit terwijl ze ook steeds hun partner, op gelijke hoogte, als speler binnen het stuk bekijken. Overigens vergeten zij op geen enkel moment dat hun medespeler een "amateur" is: zij kijken voortdurend voorbij het theatrale frame. De voorstelling berust dus op een vermenigvuldiging van kijkkaders, die elk een gedeeltelijke en tijdelijke waarde hebben. Het geheel van de performance kan maar begrepen worden in functie van de verbreking van de traditionele conventies van het theatrale frame. Volgens eenzelfde gedachtegang, legt Ant Hampton de nadruk op het radicaal in vraag stellen van de grenzen tussen privaat en publiek. Coppens zegt dat het wisselend perspectief in hedendaagse theatervoorstellingen kan worden gezien als een "baroque scopic regime", zoals dat van toepassing was op het *bel composto*: "de onstabiele en veelvoudigheid

aan frames die in vele hedendaagse hybride theaterproducties naar voren wordt geschoven, weergalmt in de barokke experimenten in de *bel composto* – de knappe eenheid van verschillende media".

De gezichtspunten zijn bovendien niet enkel figuurlijk, maar ook letterlijk veelvoudig. Over het algemeen bekijkt men alles vanop zijn stoel, aan één zijde van het tafeltje. Soms wordt er echter ook gevraagd om recht te staan, om te leunen op een arm, om onze buste van de tafel weg te keren, om het hoofd neer te leggen op het tafeltje, enz. De deelnemers krijgen dus niet enkel binnen het fictieve verhaal verschillende standpunten te zien, maar ook als deelnemers binnen de openbare ruimte hanteren zij een "moving gaze". Coppens herinnert ons eraan dat het barokke perspectief volgens Mieke Bal ook gepaard gaat met een constante wisseling van positie: "Het geheel bouwt verschillende lagen van werkelijkheid en representatie op, wat overweldigend is in zijn visuele overvloed, en enkel kan worden toege'igend door een verplaatsing van de blik."

Zowel door haar veelvoudigheid als door haar letterlijke plaatsverandering kan het perspectief dat in *Etiquette* voorkomt dus worden gezien als een voorbeeld van de "baroque scopic regime". Het vormt de tegenhanger van het Cartesiaans perspectivalisme, de perceptievorm die tijdens de Renaissance alomtegenwoordig was en die wordt gekenmerkt door een ideaal, standvastig en wetenschappelijk standpunt.

Een overdaad aan informatie

In *Etiquette* wordt er een veelheid aan gegevens op de deelnemers afgestuurd. De overdaad aan informatie is tijdens deze voorstelling vooral auditief: je hoort doorheen de koptelefoon verschillende stemmen, maar ook jouw eigen stem en die van je partner. De informatie die al deze stemmen verschaffen, is zeer uiteenlopend: van praktische instructies tot tekst die je moet nazeggen, van fictieve verhalen tot intertekstuele referenties. Op de geluidsband hoor je bovendien niet enkel stemmen, maar ook verschillende soorten muziek en sfeergeluiden. Ook de klanken die je als acteurs zelf produceert en het geroezemoes van de publieke omgeving blijven duidelijk hoorbaar.

Op een bepaald moment wordt de veelheid aan auditieve informatie ook letterlijk weergegeven. Er wordt deelnemer A gevraagd een reeks zinnen na te zeggen, nog voor de stem van de koptelefoon is uitgepraat: "Herhaal de volgende woorden zodra ze uitgesproken worden, wacht niet op een pauze." De snelheid en hoeveelheid van de te herhalen zinnen, maar ook de vermenging van de stem van de kopte-

lefoon met je eigen woorden, maakt het herhalen van de zinnen moeilijk. Door de overdaad aan informatie, slaag je er niet langer in om de instructies na te volgen. Falen, is echter volkomen toegestaan: men kan alleen slagen in het opvoeren van *Etiquette* als men mislukking aanvaardt. De toeschouwers krijgen niet eens de kans om stil te staan bij hun fouten, daar de instructies elkaar vrij snel opvolgen.

Door de veelheid aan prikkels binnen de theatrale voorstelling, begint men ook meer aandacht te geven aan de niet-theatrale omgeving: wat is nog werkelijkheid en wat is geënceneerd? Hoewel de twee participanten enkel met elkaar in een privé-bubbel zitten, duikt er een constant vermoeden op naar de implicatie van derden. De grens tussen fictie en werkelijkheid, die reeds door het vermengen van toeschouwer en acteur in vraag werd gesteld, verdwijnt binnen de publieke omgeving volledig. Coppens stelt vast dat "het hedendaagse hybride theater een barok gezichtspunt opzet, dat de nadruk legt op het actief engageren van de toeschouwer in een fictieve wereld waarvan de grenzen [...] niet altijd perfect zijn afgelijnd". Het vervagen van de scheidingslijn tussen realiteit en illusie werd ook vaak geassocieerd met een verleidelijke strategie die leidt tot onstabiele, een kenmerk van de barokke perceptie.

Het aanspreken van alle zintuigen

De overdaad aan informatie in *Etiquette* is niet enkel auditief. Visueel worden de deelnemers geprikkeld door elkaar, hun omgeving en de beelden die door de stemmen worden opgeroepen. Zo ziet deelnemer A op de hand van B een huis en een boom staan, waar enkel een vierkant en een stip werden getekend. Elke scène wordt bovendien, door het voortdurend veranderend perspectief, steeds vanuit verschillende hoeken bekeken. "In dit overladen van het visuele apparaat, keert het lichaam van de toeschouwer terug om geboeid, gemanipuleerd, verplaatst en opnieuw opzij gezet te worden" zegt Jeroen Coppens. In *Etiquette* wordt dus het volledige lichaam van de spelers aangesproken.

Doorheen de verschillende opdrachten worden de deelnemers geconfronteerd met de zintuigen die in het conventioneel theater niet zo vaak worden betrokken. Het duidelijkste voorbeeld hiervan is het feit dat de tastzin (van het hele lichaam) bij de voorstelling wordt betrokken. De deelnemers zitten aan een tafel en moeten constant bepaalde bewegingen uitvoeren: rechtstaan, op hun arm liggen, elkaars hand vasthouden, etc. De tastzin wordt ook zeer duidelijk aangesproken door verschillende materialen: er wordt gevraagd om met een bolletje klei een hoofd te boetsen en om het op de popjes te plaatsen. Later wordt met de klei één van de popjes begraven en moet A het met een laag "aarde" bedekken. B's hand wordt

nat gemaakt en hij/zij moet even later waterdruppels op zijn/haar wang laten vallen. Beide deelnemers moeten in een boekje bladeren, B moet over zijn/haar dijen wrijven, etc. De deelnemers komen bovendien ook vaak met elkaar in contact: er wordt een partijtje armworstelen geënceneerd, A wrijft lichtjes over de handpalm van B, er wordt van A gevraagd een papier af te nemen van B, terwijl B de instructies krijgt "Maak het A niet te gemakkelijk". Wat nog ongebruikelijker is, is dat de smaakzin wordt aangesproken. B moet van een glas water drinken, waar A net een rode vloeistof in deed: in het script van A wordt er gesproken van bloed, terwijl B te horen krijgt dat het om vruchtensap gaat. B moet ook de hoek van een papieren kaartje afbijten.

Het zintuig dat het minst wordt aangesproken is de reukzin. Dit element wordt namelijk niet door het script bepaald, maar volledig aan de omgeving overgelaten. Aangezien de voorstelling expliciet binnen een publieke ruimte wordt opgevoerd, is de kans dus vrij groot dat je reukzin toch gestimuleerd wordt. Zo zou het kunnen dat men tijdens de voorstelling in het Vooruitcafé de geur van een zwaar trappistenbier aan de naburige tafel opsnuift of kon men in het restaurant At Veselka in New York allicht niet ontkomen aan de geur van de pierogies.

In tegenstelling tot het Cartesiaans perspectivalisme, wordt in *Etiquette* de toeschouwer duidelijk interactief en zintuiglijk betrokken en door een veelheid aan prikkels gestimuleerd. De voorstelling beoogt zo een subjectieve betrokkenheid van de deelnemers.

Onetiketteerbare Etiquette

Rotozaza's *Etiquette* is een interactieve voorstelling die een grote onstabiele veroorzaakt. Aan de hand van Derrida's concept van gastvrijheid zien we dat de rollen van gast en gastheer binnen Hampton en Mercuriali's voorstelling niet langer standvastig of localiseerbaar zijn. Ook vaste identiteiten zijn zoek: de deelnemers wisselen zowel continu van personage binnen het fictieve apparaat, als van functie binnen het theatrale apparaat. Tot slot zijn ook de gehanteerde vormen ongrijpbaar: het perspectief vanwaaruit de taferelen worden bekeken wisselt constant af, er is een overdaad aan informatie waar de deelnemers nog nauwelijks vat op krijgen en (bijna) alle zintuigen worden aangesproken. *Etiquette* is dus een voorstelling die in haar territorialiteit, rolverdeling en veelheid aan vormen duidelijk wordt gekenmerkt door onlocaliseerbaarheid en ondoorzichtigheid. Deze voorstelling getuigt van een grote onbeslisbaarheid, een eigenschap die ons herinnert aan de condities van de barokke perceptievorm. Dit "scopic regime" illustreert concepten als "polycentrisme, eclecticisme, onstabiele, virtuositeit¹³". Zelfs de titel van het

werk is dubbelzinnig: het is amusant dat deze opvoering van de onbeslisbaarheid zich net *Etiquette* noemt.

Het verkrijgen van een overzicht van de belevenis van *Etiquette* is haast onmogelijk. Toch trachten wij binnen dit labyrint op zoek te gaan naar rationele helderheid. Met zeer hedendaagse middelen plaatst deze voorstelling ons in een uiterst onstabiele situatie, waar de barok, in een vorig tijdperk, reeds een vorm aan trachtte te geven. Coppens verklaart dat Barokke representatie een geconstrueerde onbeslisbaarheid opzet, die de toeschouwer in een acteur omvormt, die wordt betrokken in een continu wisselende relatie tegenover het kunstwerk, en die hierbij wordt verleid door en zich verliest in het barokke spektakel van overvloed, verlangen en oneindigheid, maar die tegelijkertijd het vermogen van de rede activeert om een uitweg te vinden in het visuele, ruimtelijke en conceptuele labyrint dat het kunstwerk van het "baroque scopic regime" kunstwerk omvat. Of hoe de interactieve voorstelling *Etiquette*, die vooral onze zintuigen lijkt aan te spreken, nog een grotere uitdaging vormt voor onze structurerende rede.

NOTEN

- 1 X, "Autotheatro", in: Website Rotozaza (<http://www.rotozaza.co.uk/autotheatro.html>).
- 2 HAMPTON A., in: *Website Downstage* (<http://www.downstage.co.nz/index.php?page=shows&id=142>).
- 3 DERRIDA J., "Step of Hospitality / No Hospitality", in: DEFOURMANTELLE A., *Of Hospitality – Anne Defourmantelle invites Jacques Derrida to respond*, Stanford, Stanford University Press, 2000, pp. 75-156.
- 4 *Etiquette* werd in verschillende theaterhuizen gespeeld, maar ook in restaurants (Bijv. de coffeeshop At Veselka in New York, tijdens het Under the Radar Festival in januari 2008), fabrieken (Bijv. een tabaksfabriek in Bristol tijdens Mayfest in mei 2008), musea (Bijv. Tate Britain in London, maart 2010), enz.
- 5 In de Engelse en Italiaanse versie van *Etiquette* horen de deelnemers de stemmen van Hampton en Mercuriali zelf.
- 6 HAMPTON A., tijdens de conferentie "The Gase is Us", op 23.03.2011 in het Kunsten-centrum Vooruit, te Gent.
- 7 HAMPTON A., in: "Urban Eye: Theatre and Pierogies", in: *Website New York Times* (<http://video.nytimes.com/video/2008/01/16/theater/1194817112282/urbaneye-theater-and-pierogies.html>).
- 8 ZINOMAN J., "When the audience is also the star", in: *The New York Times*, 15.08.2007, verkregen via Website New York Times (http://www.nytimes.com/2007/08/15/arts/15iht-fringefest.1.7113896.html?_r=1).
- 9 HAMPTON A., in: ZINOMAN J., "When the audience is also the star", in: *The New York Times*, 15.08.2007, verkregen via Website New York Times (http://www.nytimes.com/2007/08/15/arts/15ihtfringefest.1.7113896.html?_r=1).

- 10 BARRETT J., "Euripides' *Bacchae* – The Spectator in the Text", in: BARRETT J., *Staged Narrative – Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*, Berkeley, University of California Press, 2002, pp. 102-131.
- 11 "Etiquette – Ant Hampton, de eerste reacties...", in: *Website Vooruit* (<http://www.vooruit.be/nl/event/2636>).
- 12 COPPENS J., "Folding Mutants or Crumbling Hybrids? Of Looking Baroque in Contemporary Theatre and Performance", in: VANDERBEEKEN R., DE BACKERE B. en STALPAERT C. (eds.), *Bastard or Playmate? Adopting Theatre, Mutating Media and Contemporary Performing Arts*, Theatre Topics series, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2011, pp. 1-15, nog te worden gepubliceerd.
- 13 De virtuositeit van Hampton en Mercuriali kunnen we vooral terugvinden in de perfect geminuteerde montage van de geluidsbanden, in de economie van de woorden en de duidelijkheid van de instructies.