

BOEKBESPREKINGEN

INTERMEDIALITEIT IN HET THEATER

Freda Chapple & Chiel Kattenbelt (red.), *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam / New York: Rodopi, 2006, 266 p. (ISBN: 90-420-1629-9)

Intermediality in Theatre and Performance is het tweede deel in de serie *Themes and Theatre: Collective Approaches to Theatre and Performance* van de International Federation of Theatre Research (IFTR/FIRT). Deze publicatie tracht vanuit verschillende invalshoeken het complexe gegeven intermedialiteit op een toegankelijke manier voor te stellen.

Het begrip intermedialiteit kan men volgens de auteurs niet eenzijdig verklaren, maar dient eerder te worden geïnterpreteerd als een gebied tussen performance en publiek waar grenzen en media vervagen in een voortdurende transformatie van ideeën en mechanismen. Dit interdisciplinaire karakter wordt bovendien weerspiegeld in de overkoepelende structuur van het boek. In het eerste thematische deel wordt intermedialiteit dan ook voorgesteld als een universeel toepasbaar denkmodel voor de herdefiniëring van algemeen geldende culturele maatstaven: “Intermediality is the whole recreated in performance: it is an everyday life experience of reality” (p. 24).

In het eerste hoofdstuk verklaart Chiel Kattenbelt dat theater een waar hypermedium vormt voor alle kunsten en media en op die manier het meest aangewezen platform is voor de bespreking van intermedialiteit. Zijn theoretisch goed onderbouwde argument wordt polemiserend ingezet met het historische vooroordeel dat theater, in tegenstelling tot literatuur, beeldende kunsten of muziek geen ‘autonoom’ medium zou zijn, maar eerder een samengesteld geheel. Het is echter de enige kunstvorm die in staat blijkt de andere disciplines te integreren zonder daarbij zijn typische theatraliteit te verliezen, waardoor de toeschouwer zich ten allen tijde bewust blijft van de artificialiteit van de constructie. Dit argument doet Kattenbelts artikel naadloos aansluiten bij het volgende hoofdstuk, waarin Ralf Remshardt het contingente karakter van theater tegenover de zogenaamde transparantie van de nieuwere media plaatst. Door zich te profileren op basis van transparantie kunnen meer technologisch gerichte media als film en televisie een zekere perceptie van de realiteit beïnvloeden. Intermedialiteit biedt daarom een noodzakelijk antiserum en een garantie voor een kritisch tegengewicht in een steeds

verder conformerende culturele context. Remshardt verduidelijkt zijn opvatting aan de hand van acteursgetuigenissen uit de begindagen van de film, waaruit moet blijken dat net het fysiek voelbare suggestieve aspect van een theateropvoering volledig verloren gaat in een filmische acteerprestatie en daardoor het geheel voor de toeschouwer makkelijker passief verteerbaar maakt. Met de opkomst van de digitalisering doet zich vandaag een gelijkaardige crisis voor. Acteurs vormen niet langer een tastbare realiteit, maar kunnen volledig digitaal geconstrueerd worden. Nu zelfs lichamelijk overleden acteurs digitaal kunnen herrijzen - Remshardt haalt het voorbeeld aan van Laurence Olivier in *Sky Captain and the World of Tomorrow* (regie Kerry Conran, 2004) - vervagen ook de laatste theoretische bakens tussen levendigheid en mediatisering.

Volgens Andy Lavender kenmerkt hypermedialiteit zich voornamelijk door simultaneïteit. Dit impliceert dat het nooit tot een volledige opheffing van een ouder medium kan komen, net doordat een bepaalde positionering altijd een reactie bewerkstelligt waardoor een dynamiek gecreëerd wordt die onvermijdelijk leidt tot een herdefiniëring van de voorgaande situatie. Lavender toont aan de hand van enkele gericht gekozen praktijkvoorbeelden dat elk nieuw medium dan ook altijd de sporen van een ouder medium met zich draagt. In die zin toont intermedialiteit in welke mate distincties relatief zijn en onderling afhankelijk, wat automatisch een rigide en absolute hiërarchie in welke zin dan ook onmogelijk maakt: "In hypermedial theatre, a theatre of simultaneities, the actual and the virtual are simultaneously in play, simultaneously emphasizing each other" (p. 64). In haar bespreking van *De kant van Swann* van Guy Cassiers illustreert Sigrid Merx op welke manier deze intermediale wisselwerking er in slaagt een volledig ontastbaar gegeven als de herinnering te kunnen suggereren. Zo kan het publiek ervaren dat de herinnering altijd het produkt is van een creatieve en dynamische interactie tussen heden en verleden. Dit argument wordt verder uitgewerkt in het volgende hoofdstuk, waarin Freda Chapple het voorbeeld van digitale opera aanhaalt. Zij wijst er eveneens op dat een intermediale opvoering nieuwe inzichten over de afzonderlijke media kan teweegbrengen door de atypische context waarin ze voorgedragen worden. Chapple treedt hier Remshardt bij in het benadrukken van het aanbrengen van een kritisch bewustzijn als belangrijkste functie van intermedialiteit.

Het tweede deel van het boek bespreekt het belang van de fysieke aanwezigheid van acteur en publiek op het centrale theoretische model, zoals treffend geïllustreerd in Robin Nelsons artikel. Hij wijst op het toenemende sociale gewicht van de beeldcultuur, die door middel van weldoordachte slogans de toeschouwer conditioneert te reageren volgens een strict uitgestippeld script onder de noemer

van affirmatieve vrijheidsbeleving. Het voortdurende opvoeren van *reality shows* moet volgens Nelson leiden tot een fetisjering van het authentieke en aldus op perverse wijze de intuïtieve menselijke drang naar totale transparantie exploiteren. Teneinde een tegengewicht te bieden aan deze steeds toenemende druk naar conformisme, wordt door Christopher B. Balme de actieve en constructieve rol van het publiek extra in de verf gezet. In zijn hoofdstuk beschrijft hij hoe experimentele theatergezelschappen de walkman hebben gebruikt om de rol van de toeschouwer een nieuwe dimensie te geven. Net als in het theater draagt de walkman bij tot een alternatieve zintuiglijke beleving van de realiteit. De bijdragen van Wagner en Boenisch bieden eveneens een alternatieve kijk op intermedialiteit door de traditionele concepten en distincties van het theater te benaderen vanuit de perspectieven van het poppentheater en het intermediale danstheater. Door te wijzen op de noodzakelijke semantische overcoding verkregen door een fysieke aanwezigheid op de scene, wordt op die manier het intrinsiek problematische karakter van gestandaardiseerde begrippen benadrukt.

Het derde en laatste deel van het boek richt zich op de onderlinge relatie tussen de verschillende media en wil daarmee een duidelijk beeld schetsen van hedendaagse toepassingen van intermedialiteit. Kuchenbuch situeert de praktische realisatie van het fenomeen aan de hand van een theoretische evolutie; Gruber door stil te staan bij de specifieke inzichten verkregen door het Verfremdingsprincipe van de avant-garde. Uiteindelijk wordt zo een duidelijk overzicht gegeven van de adaptatiegeschiedenis van theaterstukken naar film, alsook van het noodzakelijke cognitieve proces dat aan de basis ligt van elke culturele ervaring. Een dergelijke theoretische inleiding op de praktijkvoorbeelden door Callens, Shani en Wiens bevestigt dan ook het eerder vermelde argument dat geen enkel medium per definitie aanspraak kan maken op een grotere transparantie, net omdat elk medium het product is van assimilatie en bricolage.

Johan Callens' studie van Elias Merhiges film *Shadow of the Vampire* (2000) staaft de bewering dat intermedialiteit te interpreteren is als een metafoor voor een tussenstadium dat zich nooit leent tot normerende uitspraken. De film in kwestie presenteert zichzelf als een 'making of' van F.W. Murnaus *Nosferatu* uit 1922. Dergelijk perspectief stelt de regisseur in staat zowel het theatrale karakter van de mise en scène van Murnaus film als de cinematografische aspecten van de productie te beklemtonen, en zodoende de hypermedialiteit van het filmmedium bloot te leggen. De keuze voor *Shadow of the Vampire* is bovendien een duidelijke illustratie van Nelsons theorie wanneer in deze adaptatie het culturele imperialisme van de (Amerikaanse) filmindustrie in de verf wordt gezet door de metafoor van de vampier, volgens Auslander "an allegorical figure for the unacknowledged

darkness beneath the smooth surface of reaganite America” (op. 202). Deze nooit aflatende bedreiging op de individuele integriteit vormt eveneens het uitgangspunt van Hadissah Shanis bespreking van het *Me-Dea-Ex*-project, een actueel-virtuele performance waarin echter getracht werd door middel van de persoonlijke inbreng van het publiek eerder het creatieve potentieel van digitale media te benadrukken. De voorstelling was gebouwd rond een modulair denkmodel gericht op vrije associatie, waarmee de zelf-legitimerende traditionele logica van oorzaak en gevolg geproblematiseerd werd. Eerder dan te verlopen volgens een vaststaand script, werd hier de realiteit meer waarheidsgetrouw voorgesteld als een voortdurende dynamische oscillatie in een hypertextuele 3D-omgeving waarin alles met elkaar verbonden is en distincties enkel een kwestie zijn van onderlinge afspraken. Aansluitend op Shannis positie brengt een laatste case study het algemene theoretische uitgangspunt van het boek zo dicht mogelijk bij de alledaagse werkelijkheid. Het artikel van Birgit Wiens over *hamlet_X* toetst de specifieke dynamiek van intermedialiteit aan het artistieke potentieel van het non-narratieve en non-lineaire karakter van het internet, een medium dat eveneens als illustrerende metafoor voor intermedialiteit zou kunnen dienen. De keuze voor een hypermediaal theaterproject rond de figuur Hamlet kan net zoals *Me-Dea-Ex* geïnterpreteerd worden als een verwerping van polaire denkbeelden. Zowel Hamlet als het internet vormen dan samen een metafoor voor de onmogelijke ‘sluitende’ interpretatie van een kunstwerk. In dit project wordt de metaforische dimensie van de Hamletfiguur voorgesteld aan de hand van kortfilmpjes, tekenfilms, comics, videospelletjes en interactief chatten, wat een rigide classificatie expliciet onmogelijk maakt. Wiens merkt ook fijntjes op dat het project grote financiële moeilijkheden kent net omdat het niet binnen een welomlijnd medium te situeren valt, waarmee ze automatisch het belang van een algemene verschuiving van hokjesdenken naar een meer interdisciplinaire zienswijze suggereert. Op die manier gedraagt *hamlet_X* zich als een internetvirus met als enige doel elke vorm van waarheidspretentie in vraag te blijven stellen.

Dankzij dergelijke toegepaste praktijkvoorbeelden en voortdurende onderlinge verwijzingen trachten de auteurs het centrale theoretische model te behoeden voor een te ver doorgedreven abstractie. Zo slaagt het boek er wonderwel in om van een complex gegeven en van een heterogene presentatie toch een gebruiksvriendelijk instrument te maken. De zeer sterke interne samenhang geeft soms wel een licht euforische indruk, waardoor het mogelijk vervreemdende effect van een intermediale productie nogal makkelijk over het hoofd wordt gezien. Het constructieve optimisme van de auteurs werkt echter aanstekelijk en de vele herhalingen compenseren deze eerder eenzijdige denkwijze wonderwel door de efficiënte vertaling naar de praktijk. Wagner vat de essentie van het boek dus goed

samen wanneer ze meent dat intermedialiteit nooit een absoluut inzicht kan bieden, maar ons in tegendeel attent maakt op onze blindheid. Net zoals de blinde vlek in ons netvlies is de menselijke perceptie dus altijd beperkt. Maar het is precies deze blinde vlek die het oog met de optische zenuw verbindt en ons zo het zien mogelijk maakt.

Christophe COLLARD