

## HET THEATER IS DOOD, LANG LEVE HET THEATER: BESCHOUWINGEN OP HET SNIJVLAK VAN WERKELIJKHEID EN THEATRALISERING

Christel STALPAERT

Recensie - artikel

Luk Van den Dries, Steven De Belder en Koen Tachelet (samenstellers), *Verspeelde werkelijkheid - verkenningen van theatraliteit*, Leuven: Uitgeverij Van Halewijck, Leuven, 2002, 232 p. (ISBN 90-5617-389-8) [pbk: 17.50 €].

De onlangs verschenen essaybundel *Verspeelde werkelijkheid - verkenningen van theatraliteit* is tot stand gekomen naar aanleiding van de lezingen die in het kader van de interuniversitaire opleiding Theaterwetenschap aan de UIA werden georganiseerd. In de loop van de academiejaren gaven immers een aantal sprekers uit verschillende culturele domeinen gastlezingen over verschillende verschijningsvormen van het theater in onze samenleving. Conform aan een nieuw soort denken in en over het theater, dat een pleidooi houdt voor een transversale relatie tussen theorie en praktijk, kwamen hierbij zowel praktijkmensen als theoretici aan het woord. De bundel is dan ook in eerste instantie opgevat als een caleidoscopische verzameling aan inzichten op het snijvlak van werkelijkheid en theatralisering.

Het begrip theatraliteit is de laatste tijd uitgegroeid tot een bijzonder productief en veelzijdig instrument. In dit boek wordt het opnieuw verkend vanuit verschillende invalshoeken: sociologie, psychoanalyse, multiculturalisme, media-theorie, culturele studies, ... Geconfronteerd met deze veelheid aan interagerende invalshoeken ervaart de lezer het huidige theaterwetenschappelijke veld als in de duizend hoogvlakten van Gilles Deleuze; er is het besef van de behoefte aan een constante cartografische hertekening. De veelheid aan theaterwetenschappelijke 'modellen' in deze essaybundel betreft met andere woorden een configuratie van perspectieven die noch aan elkaar gelijkwaardig, noch met elkaar tegenstrijdig kunnen zijn, en in verschillende richtingen meanderen.

Het is de verdienste van dit boek dat deze caleidoscoop niet verzandt in de zoveelste postmoderne reflectieve chaos. De doordachte opbouw van de essaybundel begeleidt de lezer doorheen een aantal gedachteclusters, waardoor deze zich in de loop van het leesproces een eigengereide weg baant in het uitzwer-

mende theaterwetenschappelijke veld, volgens een deleuziaanse *logique des multiplicités*. De meerwaarde van het boek ligt dan in zijn samenstelling als open systeem; als open theoretisch raster met een steeds wijzigende horizon, zonder eenheidsstichtend, middelpuntzoekend centrum. De gedachteclusters laten daarbij voldoende speelruimte voor verschillen die niet tot een totaliteit kunnen worden herleid en vormen een theoretische constructie waarbij de theaterwetenschap als een open gebeuren wordt opgevat.

In deze recensie wil ik de verschillende bijdragen belichten vanuit drie gedachteclusters die ik in het boek traceerde en die alle te maken hebben met de gewijzigde werkelijkheidsopvatting doorheen de twintigste eeuw en de daaraan verbonden zich wijzigende reflectie over theater en theatralisering. Een eerste cluster betreft de samenhang van het nieuwe, verruimde werkelijkheidsmodel met een nieuwe theaterpraktijk - zowel wat de dramaturgie als de acteermogelijkheden betreft - en met verruimde analysemodellen en (perceptie)theorieën binnen de theaterwetenschap. Jan Ritsema's boutade - het theater is dood - lijkt hierbij de era van het post-dramatische en het post-representatieve theater te begeleiden. Een tweede cluster focust op de (weder)geboorte van het lichaam en de lichamelijke werkelijkheid binnen dit verruimde werkelijkheidsmodel. De cartesische scheiding tussen lichaam en geest werd ondertussen immers ontmanteld als een (valse) theoretische constructie. Het lijf wil ook wat. Zoveel is duidelijk. Een derde cluster betreft de vraag of er nog leven is voor het politieke en het interculturele theater na deze paradigmawissel. Het lijkt erop dat de theaterpraktijk en -theorie zich 'politiek' zullen moeten heroriënteren en herbronnen om de tussenruimte van 'gelijkheid' en 'verschil' bespreekbaar te maken. De vruchtbare paradox van de gelijkheid in het verschil creëert dan nieuwe mogelijkheden en uitdagingen in het politieke denken binnen het theater.

### **Het complexe werkelijkheidsmodel**

Paul Pourveur schets in zijn bijdrage *Een consistent verhaal* een helder beeld van de paradigmawissel in de twintigste eeuw. De verpletterende deterministische logica ruimt er plaats voor een andersoortig werkelijkheidsmodel. De werkelijkheid wordt niet langer opgevat als uniform, eenvoudig en mechanisch. Met de inzichten van de kwantummechanica is het volgens hem volstrekt onmogelijk geworden om de werkelijkheid te beschrijven in absolute termen en beïnvloedt de waarneming het waargenomen. "De waarschijnlijkheid is de enige beschrijving die men kan geven van de werkelijkheid." (p. 66)

De komst van de onzekerheid als een basisprincipe, het verval van het determinisme en het oorzaak-gevolgprincipe en het besef dat de evolutie van de mensheid slechts een evolutie zonder zin of richting is, hebben uiteraard gevolgen voor de hedendaagse dramaturgie. Pourveur ziet in deze context de verhaalstructuren verwateren. Het causale en het a-causale worden naast elkaar geplaatst. De tekst wordt een open systeem. Personages worden niet langer psychologisch uitgewerkt; ze zijn "een soort collage geworden, een belichaming van referenties, van houdingen. Men kan eigenlijk zelfs niet meer spreken van personages, eventueel kan men het personage beschouwen als een knooppunt van waaruit meerdere inzichten of houdingen kunnen vertrekken. Een personage is een wereldkaart geworden en hij kan iedere bestemming worden." (p. 73)

Jan Ritsema verklaart in dezelfde lijn dat het theater in de klassieke zin, zoals het naar zijn zeggen nog door negenennegentig procent van de theatermakers beoefend wordt, dood is. Nochtans heeft volgens Ritsema het toneel zijn functie - een plek waar mensen iets tonen en vertellen aan andere mensen - niet verloren. "Integendeel, in de samenleving waar de meeste communicatie via interfaces (schermen, membranen) verloopt, heeft de *live* uitwisseling (hét kenmerk van het toneel) nog veel zin, vanwege de directe confrontatie, de fysieke nabijheid van publiek en performers." (pp. 144-145) Dit *live* aspect van toneel, de beweeglijkheid en de flexibiliteit die de unieke positie van het toneel ten opzichte van de andere kunsten biedt, wil Ritsema graag uitbuiten om het theater een tweede levensadem te bezorgen. Zijn *lang leve het theater* is dan ook een pleidooi voor een niet-concluderend spelen in een post-dramatisch en post-representatief theater. Volgens dit nieuwe acteren en conform aan het nieuwe werkelijkheidsmodel van de waarschijnlijkheid presenteert de 'acteur' wat hij of zij zegt niet als een conclusie maar eerder als een vraag of een voorstel, met een denken dat tijdens het spelen verdergaat. Hij/zij speelt "in een staat van vragende constateringen, zelfs als het om de meest onwrikbare conclusie gaat." (p. 139)

Deze denkende acteurs figureren in voorstellingen die geen verhaal presenteren dat draait om psychologische verwickelingen, maar in voorstellingen die zichzelf presenteren. "Inhoud, vorm en spelers ontlenen hun betekenis alleen aan zichzelf, en er zijn geen dubbele bodems of conflicten van bedoelingen en betekenissen. ... er staat wat er staat. ... Een voorstelling die niets voorstelt, althans niets anders dan zichzelf. ... Een voorstelling die niet representeert noch nabootst wat iemand de werkelijkheid zou willen noemen." (p. 137, 145)

Volgens Steven De Belder streeft Ritsema met zijn radicale afwijzing van narratieve en representatieve structuren ten voordele van een absolute aanwezigheid

en eerlijkheid van performers en toeschouwers een onmogelijk ideaal na, een ideaal dat gedoemd is om te mislukken. Theater kan niet louter en alleen presenteren. Het representeert altijd iets.

De Belder wil in zijn bijdrage vooral reageren tegen de negatieve verhouding van het alledaagse tot het theatrale, als anti-theatraal. Hij pleit voor een relativering van een dergelijke tegenstelling: "Het alledaagse is theatraleler dan veelal wordt aangenomen, en het speelt aldus een belangrijke rol in de vernieuwing van het medium en de middelen van het theater." (p. 148) Ook het theater van Jan Ritsema lijkt op het eerste gezicht anti-theatraal. In *April s.a.i.d.* en *Verwantschappen* - twee voorstellingen die Ritsema respectievelijk in 1999 en in 2000 voor het Brusselse Kaaitheter regisseerde - wordt elke vorm van fictie en illusie gebannen ten voordele van een absolute aanwezigheid en eerlijkheid. (p. 159) Zijn zoektocht naar de nulgraad van het theater, naar het theater dat het leven opnieuw aan het leven teruggeeft, is een zoektocht naar alledaagsheid. Het gaat immers om niet-functionele, quasi-doelloze interactie, in de informele setting van het repetitielokaal.

Tegelijkertijd is in die zoektocht naar de alledaagsheid echter een zekere vorm van theatraliteit aanwezig: Ritsema toont iets aan een publiek met de nadruk op het gebaar van het tonen zelf. Zijn theater is volgens De Belder dus niet anti-theatraal, maar super-theatraal: "er komt heel wat beheersing en context bij kijken, en het lijkt in de verste verte niet op het normaal alledaags gesprek dat verwacht wordt wanneer men de narrativiteit van de tekst inruilt voor een aanwezigheid die zoekt naar de basiskwaliteiten van een alledaagse, niet-functionele interactie." (p. 161)

Ritsema's opzet is volgens De Belder gedoemd om vast te lopen en te falen. "Slechts op bijzonder schaarse en fragiele momenten ontstond de indruk dat het vooropgestelde ideaal benaderd kon worden. De open presentie, niet gericht op toekomstige effecten, is een onmogelijk ideaal, dat slechts in plooiën van 'sublimiteit' opflakert, en daardoor meteen niet-alledaags werd en de ontoereikendheid van het alledaagse om aan het theatrale te ontsnappen in het licht zette." (p. 160)

Ritsema kan net zo min als alle andere theatermakers anti-theatrale voorstellingen maken, zoveel is duidelijk. Maar of de openbaring van deze onmogelijkheid een pijnlijke mislukking van de creator is, is een andere vraag. Ritsema maakt naar mijn mening geen anti-theatrale, noch anti-representatieve stukken. Ritsema stelt zich boven dit dualisme omdat hij zijn eigen falen tastbaar maakt in

zijn voorstellingen. Hij erkent met andere woorden zijn eigen falen tot anti-representatie. Dit falen is met andere woorden geen negatieve, maar een productieve angel in de plooiën van 'sublimiteit'.

Ik beschouw Ritsema's stukken als post-representatief en post-theatraal; ze gaan *voorbij* de representatie en het theatrale zonder dat de representatie of het theatrale ophouden te bestaan. Doorheen het tekengevend materiaal dat Ritsema presenteert, kan de toeschouwer de realiteit als differentie benaderen, maar hij/zij beseft tegelijkertijd dat de realiteit als differentie niet (re)presenteerbaar is. Het verval of het failliet van de representatie is in de zin van een post-representatie niet radicaal tegen elke vorm van representatie, het installeert eerder een ongehoorzaamheid aan haar overkoepelende, eenheidsstichtende karakter.<sup>1</sup> Representatie blijft een noodzakelijk middel om de 'werkelijkheid' gedeeltelijk bespreekbaar te maken. De rede kan immers slechts het algemene (be)vatten en de differentie is het singuliere.

De post-representatie is een verruimingsoperatie, geen omwenteling als anti-discours. Het houdt de vinger op de grenzen van de representatie. Wat de toeschouwer met deze grenzen en het alledaagse doet, heeft Ritsema niet in de hand. We kunnen met andere woorden Ritsema niet beschuldigen, enkel de kijkstrategieën en de denkkaders van de toeschouwers. Stelde Pourveur eerder in deze essaybundel en in het kielzog van Roland Barthes ook al niet dat de lezer zijn eigen bedoelingen in de tekst projecteert, ongeacht de bedoelingen van de auteur? (p. 62) Je kan met Ritsema's voorstellingen alle kanten uit, je kan er zowel de anti-representatieve als de post-representatieve piste mee bewijzen, er beide bedoelingen uit halen. Maar je eigen kijkervaring als bedoeling of als ideaal aan Ritsema toewijzen, is bedrog.

Zowel Pourveur als Ritsema toonden in hun bijdrage aan dat het gewijzigde werkelijkheidsmodel een gewijzigde theaterpraktijk in zich draagt op het vlak van de dramaturgie, de regie en de acteermodellen. Het is echter de vraag of de institutionele actoren in het veld genoeg inpikken op deze paradigmawissel. Volgens Pieter T'Jonck strookt - mede door de toenemende mediatisering - het model van theater dat we kennen niet meer met de wijze waarop we elkaar zien en begrijpen in een publieke situatie. Toch blijven we willens en wetens vasthouden aan het 'format' van de avondvullende voorstelling. "Net op het ogenblik dat er zeer veel zalen gebouwd worden, kom je tot de vaststelling dat het meest boeiende podiumwerk op alle mogelijke wijzen tegen de conditie van de theaterzaal en het daarbij horende voorstellingsformat zit aan te boksen." (p. 130) De nieuwe verkenningen van theatraliteit van podiumkunstenaars zijn volgens hem niet gediend

met de huidige theaterlijke bouwwoede en zijn citymarketing. Het werk van een choreografe als Meg Stuart, bijvoorbeeld, is vaak beter gediend met een presentatie in pakweg een hangar of een museum.

Volgens Luk Van den Dries hinkt niet alleen het architecturale beleid, maar ook het theaterwetenschappelijke veld, en dan in het bijzonder de semiotiek, achterop. Hij stelt dat de levende theaterpraktijk systematisch de grenzen van de traditionele beschrijvingsmodellen doorbreekt. Hij bekritiseert in zijn bijdrage de semiotiek dan ook terecht als een gesloten systeem. Ondanks het feit dat de semiotiek een belangrijke wetenschappelijke *tool* was om het theatergebeuren uit de wurggreep van de literatuurwetenschappen te houden - zij heeft volgens Van den Dries "een bijzonder grote rol gespeeld in de emancipatie van het theatraal tekenverkeer als autonoom communicatief gebeuren" (pp. 23-24) - moeten er een aantal kritische kanttekeningen bij deze discipline gemaakt worden. De rigide categorisering per expressiesysteem hield bijvoorbeeld het niet denkbeeldige gevaar in dat een opvoering opgevat werd als een optelling van tekensystemen. De betekenisdynamiek ontwikkelt zich nochtans langs en doorheen de indeling in tekenklassen en is altijd anders dan de som van de deelcomponenten. Het spreekt voor zich dat de lichamelijke binnen een dergelijke gesloten opvatting verdwijnt, want gereduceerd wordt tot een uiterlijke vorm, tot een betekende kracht, als springplank voor de creatie van een imaginair ander: het personage.

De semiotiek heeft het volgens Van den Dries met lichamelijke niet moeilijk zolang die zich binnen representatieve grenzen afspeelt. Het enkel performerende lichaam, het lichaam zonder referentiële functie, is voor de tekenleer echter een moeilijk te doorgronden vreemde. Van den Dries pleit er dan ook voor de semiotiek te verruimen om niet alleen lichaamsbeelden (de reductie tot uiterlijke vorm) maar ook lichaamservaringen (door Van den Dries de pure ervaringscategorie genoemd) bespreekbaar te maken. Vanuit deze verruiming van de semiotiek zou het menselijke lichaam zichtbaar moeten worden als pure presentie: als een lichaam met lust, verlangen, opwinding, pijn. Het is dan veel meer dan een teken dat verwijst naar een ander personage in een andere werkelijkheid.

### **Lichamelijke en vloeibare bodyscapes**

Het is niet toevallig dat de herwaardering van lichamelijke een *hot item* is binnen de huidige theaterpraktijk en -theorie. De relativering van de 'allesomvattendheid' van de rede schept immers ruimte voor lichamelijke binnen nieuwe vormen van rationaliteit. Onder andere Foucault en Deleuze leverden hiertoe

baanbrekend werk. In Foucaults *Les mots et les choses*, bijvoorbeeld, treedt het strategische aspect van de *cogito* op de voorgrond, dat wil zeggen zijn functie als geometrisch model voor de conceptualisering van de mentale ruimte. De cartesiaanse methode werd door Foucault ontmanteld als de hoeksteen van het rationalisme, als een dam tegen het 'gevaar' van de chaos, de vergissing en de illusie. Het *cogito* wordt met andere woorden belast met een cartografische taak, namelijk de grenzen aangeven van het rijk van de rede. Het cartesiaanse kennissubject is ommuurd door deze grenzen waardoor hij/zij niet meer toegelaten wordt om voorbij de grenzen de leegte te verkennen, om creatief te denken.<sup>2</sup> De opvatting van het gedecentreerde subject - als filosofisch alternatief voor het cartesiaanse kennissubject - brengt de lichamelijke bij het denken en het waarnemen in het (theatrale) spel.

Kurt Vanhoutte en Luk Van den Dries beschouwen het lichaam in het hedendaagse theater in hun bijdrage als één van de belangrijkste dragers van de rusteloosheid die het gewijzigde werkelijkheidsmodel meebracht. Het lichaam pendelt volgens hen tussen extreme opvattingen; tussen het lichaamsbeeld van het discursieve lichaam en het viscerale lichaam (Vanhoutte), tussen ideologische verankering en punt van weerstand (Van den Dries).

Om dit lichaam bespreekbaar te maken, dienen ook de theoretische analysemodellen te pendelen; zij moeten zich in een methodologisch middenveld bewegen. Vanhoutte baant zich met Walter Benjamin als gids een derde weg tussen de culturele inscriptie enerzijds en het essentieel ongrijpbare anderzijds. Hij plaatst vraagtekens bij elke vorm van methodologisch dualisme; de lichaamsconcepten van het discursieve lichaam en het viscerale lichaam lijken elkaar immers veeleer uit te sluiten dan aan te vullen. Het is 'representatie zonder presentie' of 'presentie zonder representatie'. Vanhoutte pleit voor "een benadering die het ene paradigma bekijkt doorheen de ogen van het andere, het beste van beide perspectieven neemt en dat laat kristalliseren rond een bepaald denkbeeld." (p. 48) Ook Van den Dries is een pleitbezorger voor de 'derde weg binnen de beschrijvingsmodellen; één die pendelt tussen de statische rust van de betekenis en de onrust van het eindeloze spoor, "één die uitgaat van de ideologische verankering van elke vorm van lichamelijke, maar daar tegelijk een punt van weerstand in voorziet." (p. 13) Het komt er hierbij op neer de aandacht op te eisen voor de lichamen die in de canon nooit aan bod (konden) komen, omdat de cultuur zich heeft gefundeerd in de uitsluiting ervan.

Om de methodologische derde weg van de tussenruimte te kunnen bewandelen - zo stellen beide auteurs - is het noodzakelijk om de notie van weerstand en

verzet niet op te vatten als buiten-lichamen of anti-lichamen; "zij bevinden zich niet aan de buitenzijde, maar aan de onderkant van het normatieve. ... [Zij zijn] gemarkeerde lichamen die het ideologische draagvlak van onze cultuur interpellieren. ... [Zij zijn] een aanduiding van de voorwaarden die de binaire oppositie bepalen." (Vanhoutte, pp. 51-53)

Ook Van den Dries verzet zich tegen de notie van weerstand en verzet als buiten-lichamen, als onrust van het eindeloze spoor in de energiestromen en libidinale krachten van het lichamelijke. "Het lichaam staat buiten de representatie om enkel energiestroom te zijn in een eindeloze, ongrijpbare reeks vervloeiingen." (p. 32) Hij refereert hier aan het 'orgaanloze lichaam' of het *corps-sans-organes* dat door Antonin Artaud geïntroduceerd werd en door Deleuze en zijn esthetica van de intensiteiten hertaald werd als *corps-sans-image*. Van den Dries betreft de extreme positie van dit lichaam-zonder-organen als anti-lichaam en buiten-lichaam, als het "hypochondrische, paranoïde, schizofrene, gedrogeerde, masochistische ... lichaam. Lichamen die zich steeds buiten de symbolische orde ophouden en elke regulering en beheersing via maatschappelijke conditionering expliciet weigeren." (p. 32) De anti-lichamen van Deleuze herhalen volgens Van den Dries de dualistische structuur van de symbolische orde waartegen ze zich verzetten. (p. 33)

Ik wil het hier opnemen voor Deleuze en Guattari. Deze Franse filosofen namen inderdaad Artauds concept van het lichaam-zonder-organen over, maar niet zonder er de nodige kanttekeningen bij te plaatsen. Zij geven immers zelf expliciet het gevaar aan van de zelfdestructieve, neerwaartse spiraal - ook wel het beruchte zwarte gat genoemd - waarin Artaud zich begaf.<sup>3</sup> Zo wordt er in *Mille plateaux* meermaals benadrukt dat het subject zichzelf niet mag verliezen in de vluchtlijn van het moleculair-worden wanneer het zich een lichaam-zonder-organen experimenteert; "[il faut] rester maître des vitesses et voisinages." (p. 351)

Deleuze bezet met zijn esthetica van de intensiteiten niet de extreme pool van het vitalistisch idealisme. Hij is naar mijn mening een valabele *partner-in-crime* om de door Van den Dries aangehaalde tussenruimte te bezetten, als pendelbeweging tussen het vitalistisch idealisme en het deterministisch idealisme. Deleuze betreft immers het verlangen op het sociale veld of de *socius*; het lichaam en de maatschappij zijn als een machine aan elkaar gekoppeld. De vluchtlijnen die een lichaam-zonder-organen openstelt bevinden zich dan ook niet aan de buitenzijde maar aan de onderkant van het normatieve: "un champ social ne se contredit pas, mais ce qui est premier, c'est ce qu'il fuit, il fuit d'abord de partout, ce sont les lignes de fuite qui sont premières (même si 'premier' n'est pas chronologique).



Loin d'être hors du champ social ou d'en sortir, les lignes de fuite en constituent le rhizome ou la cartographie."<sup>4</sup> De strategische verkenning van de tussenruimte, die Van den Dries in navolging van Judith Butler situeert "in de discrepantie tussen de symbolische vastlegging van de seksuele positie en de imaginaire formatie van het ego" (p. 35), overstijgt met andere woorden ook bij Deleuze de absolute opposities tussen ideologisch geconstrueerde lichamen en buiten-lichamen.

Freddy Decreus grijpt in zijn bijdrage terug naar de Griekse tragedies om de herwaardering van lichamelijkheid binnen een gewijzigde werkelijkheidsopvatting te beschrijven. Hij koppelt het postmoderne verlies van een klassiek tragisch bewustzijn aan een nieuwe gevoeligheid voor een getransformeerde Dionysus, als geherwaardeerde lichamelijkheid. Dionysus is daarbij niet langer opgevat als een te temmen 'bokkengod', maar als "een belangrijk principe van het leven zelf, in al zijn complexiteit en tegenstrijdigheid, in al zijn vitalisme en drang om scheidingen te overschrijden" (p. 15) - ook en vooral de scheiding tussen lichaam en geest.

Zijn beschouwingen over het theater van Victoria en van Alain Platel, van Arne Sierens en van Josse De Pauw als theater van de dionysische vrijheid, onderschrijven deze herwaardering van de lichamelijkheid. Hij omschrijft de hertaling van het tragische bewustzijn als een "theater van het verlangen en van de energie, van de schaamteloze vrijheid en anarchie, van het ludieke spel en de groteske happening. ... Het 'klassieke' Griekenland dat zich tot de twintigste eeuw vooral in zijn fascinatie voor het apollinische heeft laten kennen, inspireert hiermee de 'nieuwe' wereld d.m.v. een meer dionysische verbeelding die het antieke polytheïsme en heidendom eindelijk opnieuw ernstig neemt." (pp. 184-185)

### **De politieke paradox van de gelijkheid in het verschil**

Ook Klaas Tindemans grijpt terug naar de Griekse tragedie, maar dan wel vanuit een volstrekt andere invalshoek, namelijk de politieke en de theatrale representatie. Volgens Tindemans' verhoog pendelt de theatrale representatie tussen twee soorten representaties: de *mimetische* representatie - de idee van de betrouwbare weergave van een gegeven werkelijkheid die als objectief aanzien wordt - en de *esthetische* representatie - die de niet te overbruggen kloof tussen kennis van de werkelijkheid en de werkelijkheid zélf structureel aanvaardt. Aristoteles' esthetische constructie van de tragedie in zijn *Poëtica* neigt in deze context naar de *mimetische* representatie en biedt de vertwijfelde burger een vei-

lige mentale thuishaven. Zijn klassieke dramatische esthetiek en zijn teleologische wijze van denken boden een perfect denkkader "om een gestructureerd systeem van maatschappelijke regels - het juridisch systeem - te legitimeren en rationeel te controleren". (p. 106).

Nochtans is de Atheense tragedie als theaterpraktijk een *esthetische* representatie van een imaginair politieke werkelijkheid; "Het blijft een akelige en tegelijkertijd fascinerende vaststelling dat de Atheense tragedie, als volwaardig onderdeel van de polis zélf, deze structurele twijfel aan de legitimiteit van het politieke handelen zo nadrukkelijk thematiseerde." (p. 105) Ook in de Elizabethaanse tragedie van de late zestiende eeuw werd het verschil tussen materiële representant en mentaal beeld bewust gemanipuleerd. "De theatraliteit, als meest radicale vorm van *esthetische representatie*, verschaft enerzijds een kader om de legitimiteit van de absolute vorst zichtbaar te maken, maar laat zich daar niet toe beperken, ze verschaft anderzijds ook een instrument - aan de speler, aan de toeschouwer - om de geloofwaardigheid van die legitimering telkens weer in vraag te stellen." (p. 110)

Maar er is meer. Met de vestiging van het klassieke Aristotelische representatieve denken heeft zich tevens de herkenning van het identieke als primair aan het onderscheiden van het differente gevestigd.<sup>5</sup> De klassieke dramatische esthetiek die het ideaal van de overzichtelijkheid (*Eusynopton*) vooropstelt en daartoe het eenheidsprincipe van de handeling naar analogie van de logica concipieert, maakt het differente onbespreekbaar. Tindemans omschrijft het als volgt: "... het recht waarvan de politiek zich bedient representeert de 'werkelijkheid' door deze te onderwerpen aan een logica van *insluiting* en *uitsluiting*: het 'eigene' versus het 'vreemde', het 'legale' versus het 'illegale'. ... dergelijke regels [omtrent nationaliteit en burgerschap] *representeren* als het ware de - juridische - werkelijkheid die de politieke orde overzichtelijk maakt." (p. 111)

In onze huidige theaterpraktijk en -beleving komt het er volgens Tindemans dan ook op aan om de bouwstenen van de representatie zelf en haar insluitende en uitsluitende mechanismen bloot te leggen. *Diep in het bos* van Erik De Volder en Dick van der Harst en *Meneer, de zot en het kind* van Jan Ritsema verwijzen volgens hem naar de ultieme grond van de (theatrale) representatie: "de ervaring van pijn - pijn omdat je uitgesloten bent van een werkelijkheid die over haar eigen regels beschikt." (p. 114)

Dat de herwaardering van de lichamelijke, zoals ze aan bod kwam in de tweede cluster, gepaard gaat met een poging tot verzachten van deze pijn, is geen

wonder. De herwaardering van de eigen lichamelijkheid en de ontwikkeling van een open, ontvankelijke blik naar de alteriteit van het andere gaan immers hand in hand. De herwaardering van de eigen lichamelijkheid krijgt met andere woorden een sociale variant in de respectvolle ontmoeting van de 'andere'.

De filosofe Rosi Braidotti haalt in die context de ethiek van de intersubjectiviteit aan, vanuit een aandacht voor de voorwaarden die het subject toelaten zich in zijn alteriteit naar het andere en de anderen toe te openen. De verschuiving van Subjectiviteit naar intersubjectiviteit duidt hiermee op het inzicht dat de 'werkelijkheid' en de 'waarheid' niet meer gefundeerd zijn op de substantie van een identiteit, of op de geometrisch geordende innerlijke ruimte van een Subject, maar bewegen in een tussenruimte, in relaties *tussen* subjecten als mobiele entiteiten, in het *inter*. De relatie is hierbij geen relatie van uitsluiting (een subject-objectrelatie), noch van assimilatie (cognitieve herkenning binnen een totalitair eenheidsdenken), maar één van wederzijdse ontvankelijkheid.

The ethics of intersubjectivity ... is in recognizing the importance of the relation to the other. ... about relating to and learning from and within the relationship to the other, asserting that at some vital level 'I' rest on the presence of another.<sup>6</sup>

Ook de Franse filosofe Luce Irigaray wil de tussenruimte, het *inter* in de intersubjectieve relatie bespreekbaar maken door het andere niet toe te eigenen in herkenbare, representatieve concepten, maar het doorgaans te ontmoeten in zijn alteriteit: "l'altérité ne reste pas dans le *même* mais revient à l'*autre*".<sup>7</sup> De intersubjectieve relatie vergt met andere woorden een niet-concluderend erkennen van alteriteit in plaats van het be-GRIJPende herkennen van 'de' andere. De conceptuele toe-eigening ruimt plaats voor de ontmoeting in de verwondering. Het logocentrische, representatieve denken vormt dan niet alleen een obstakel in de herwaardering van lichamelijkheid, maar ook in de (intersubjectieve) ontmoeting van het andere in het 'inter'.

Cette domination du logos philosophique vient, pour une bonne part, de son pouvoir de *réduire tout autre dans l'économie du Même*. Le projet téléologiquement constructeur qu'il se donne est toujours aussi un projet de détournement, de dévoiement, de réduction, de l'*autre* dans le *Même*.<sup>8</sup>

In navolging van de Indische theatermaker en theatercriticus Rustom Bharucha interpreteert Erwin Jans in zijn bijdrage het 'inter' dan ook terecht als het sleutelmoment van het interculturele theater: "de ruimte tussen de twee polen,

de dynamiek tussen verschillende locaties.” (p. 89) Ook hier prefereert Jans de metafoor van een slinger en zijn heen -en weerbeweging boven de metafoor van de zandloper en de lineariteit van het eenrichtingsverkeer dat het veronderstelt in Patrice Pavis' interculturele theatertheorie.

Vanuit deze pendelbeweging krijgen de mijlpalen van het multiculturele theater - Artaud, Mnouchkine, Brook, Barba - een radicaal andere lezing. Hun pogingen om uitdrukking te geven aan een complex en gedifferentieerd cultuurbegrip wordt onderuit gehaald als “vermomd eurocentrisme. Multiculturalisme is met andere woorden geen ontmoeting tussen culturen, maar een kapitalistische fetischiëring van het verschil: het cultureel verschil als economisch product.” (p. 83) Op het vlak van de consumptie van het exotische is er van ontmoeting geen sprake meer. Hun interesse voor niet-westerse theatervormen heeft meer met de (re)vitalisatie van het westerse theater te maken dan met een ontmoeting met andere culturen.

In plaats van zich over te geven aan het mythologiseren en het universaliseren van niet-westerse theatertradities, en deze zodoende - sterk gereduceerd, gedecontextualiseerd en gedehistoriciseerd - in te passen in de eigen theateresthetica, houdt Jans een warm pleidooi voor de singulariteit. De toekomst van het interculturele theater ligt naar zijn mening niet in voorstellingen als Peter Brooks *Mahabharata*, maar meer in de voorstellingen van gezelschappen als Dito'Dito en Woestijn 93 die reageren op de nieuwe multiculturele stedelijke cultuur die in hun eigen biotoop tot stand komt en die om expressie vraagt als “*a plunge into difference itself*” (p. 94). De nieuwe culturele identiteit die deze voorstellingen genereren, ontstaat uit de onderhandeling tussen heterogene politieke, culturele en historische posities.

De tekst van Pieter T'Jonck vormt een mooie aanzet om te reflecteren over hoe architectuur dan misschien toch een rol kan spelen in deze onderhandeling tussen heterogene politiek, culturele en historische posities. Ook hij ergert zich mateloos over de uit de jaren 1980 overgeleverde ethiek van het progressief multicultureel discours als schaamlapje. “Allochtonen vormden geen probleem: ze pasten in een fascinerend verhaal van exotische ontmoetingen en belevenissen waarvan de soms harde dagelijkse realiteit onzichtbaar bleef.” (p. 129) T'Jonck wijst het zoveelste verhaal aan van een sterk reduceren, decontextualiseren, mythologiseren en universaliseren en dus toe-eigenen van het 'andere' dat hier gekoppeld werd aan de sterke mythologisering van het stedelijke milieu door de jonge generatie.

Tegelijkertijd stelt T'Jonck echter vast dat de onvoorziene verhuis van de KVS naar De Bottelarij in Molenbeek - omwille van de verbouwing aan de Lakenstraat - een artistieke omwenteling heeft teweeggebracht die onlosmakelijk verbonden is met de specifieke inplanting in het multiculturele stedelijke weefsel. "De enige 'artistieke' inboedel die mee verhuist, en vanzelf een grotere betekenis krijgt, is de reflectie over de multiculturele grootstad. De oude industriegebouwen bleken bovendien voor een nieuw soort werking onvermoede mogelijkheden mee te brengen, zodat het een open vraag blijft of een verhuis naar de Lakensestraat ooit nog zin zal hebben." (p. 121)

### Een 'nieuwe' manier van denken in een gewijzigde theatrale ervaring

De gewijzigde werkelijkheidsopvatting draagt niet alleen een gewijzigde theaterpraktijk in zich - in de zin van een herwaardering van de lichamelijke en de politieke en interculturele heroriëntatie van de podiumkunstenars. Ook de toeschouwer weet zich in sterk evoluerende denkkaders en kijkstrategieën gepositioneerd. De presentatie van een andersoortig tekengevend materiaal zal met andere woorden het waarnemend subject, zijn verschillende vermogens en zijn lichamelijke niet onberoerd laten. Hij/zij wordt aangespoord tot een denken dat niets meer van doen heeft met het logocentrische, herkenkend begrip van het kennissubject. Het denken wordt in deleuziaanse termen een creatieve daad als tegenhanger van het herkenningsmodel. Dit creatieve denken past geen pasklare en dus begrenzen concepten toe, dit denken verkent en ontmoet. Datgene wat dwingt tot denken is immers eerder een ontmoeting dan een herkenning. "Il y a dans le monde quelque chose qui force à penser. Ce quelque chose est l'objet d'une *rencontre* fondamentale, et non d'une *récognition*. ... Penser, c'est créer".<sup>9</sup>

Het creatieve denken waartoe de toeschouwer uitgenodigd wordt, is de verwondering waarin het oordeel voortdurend uitgesteld wordt. Het creatieve denken is het niet-concluderend denken, het verkennend ontmoeten in de gedachte. Het ethische aspect in de geste van de verwondering bestaat er in dat ze zou kunnen beletten dat we de andere vastpinnen op gefixeerde identiteiten, dat we het andere labelen met vooropgestelde ideeën, dat we de andere gebruiken als spiegel voor onszelf, als projectiescherm voor het eigen imaginaire 'ik'. Erwin Jans lijkt dit te bevestigen. Het 'nieuwe' denken dat het differente durft ontmoeten, in plaats van het zich steeds conceptueel te willen toe-eigenen, veronderstelt volgens hem de vruchtbare paradox van de collectieve singulariteit en de persoonlijke aansprakelijkheid. Erwin Jans vat het op als het situeren van het denken: "denken gebeurt vanop een bepaalde plek, vanop een bepaald tijdstip, vanuit een bepaald lichaam,

vanuit een bepaalde historische, geografische, sociale, economische, politieke en seksuele feitelijkheid. Dat geldt in al zijn hevigheid voor de interculturele theorie." (p. 81)

Het creatieve denken betekent anderzijds ook dat we als toeschouwer het denken weer terug moeten (durven) geven aan het lichaam. Jans citeert hiertoe Peter Sloterdijk die het denken teruggeeft aan het lichaam, zijn temperatuurschommelingen en zijn afweermechanismen. Hij stelt dat "het denken, wil het nog tot een diagnose van zijn tijd komen, zich moet laten intoxiceren door zijn tijd. Het denken wordt dan een soort van koorts, die reageert op de graad van intoxicatie." (p. 81) Van den Dries' kritiek op het gesloten systeem van de semiotiek betreft dan uiteraard ook de amputatie van de theatrale ervaring van de toeschouwer, een reductie die geen recht doet aan het kijkgedrag en het kijkplezier van de toeschouwer. "Het lijkt er soms op of de semiotiek enkel geschikt is voor cognitieve aspecten en dat het wezenlijk domein van het libidineuze, het lichamelijke en het zinnelijke buiten het bereik van het semiotisch onderzoek gesitueerd wordt. Men noteert in de theatersemiotische literatuur dan ook bijzonder weinig aandacht voor emotioneel-affectieve elementen." (pp. 28-29)

De theaterpraktijk heeft die boodschap al langer begrepen. De presentatie van de denkende danser/acteur in de voorstellingen van Ritsema betreft immers ook een 'nieuwe' manier van denken binnen een gewijzigde theatrale ervaring. Het gaat er niet langer om de betekenis van de voorstelling te begrijpen, "maar hoogstens om verschillende betekenissen die zich in de loop van de voorstelling aandienen aan elkaar te koppelen. ... Een voorstelling die meerdere invalshoeken toont, die zichzelf desnoods tegenspreekt, en die vooral een uitnodiging om te denken is." (p. 145) Ook Pourveur komt tot die vaststelling: hij stelt dat het loslaten van het gefixeerde mensbeeld niet alleen gevolgen heeft voor de dramaturgie en de personageconstructie, maar ook voor de toeschouwer. Deze krijgt immers een andere, actieve rol toebedeeld: "hij is diegene die al die referenties, sprongen in de tijd en opbouw aan elkaar moet knopen". (p. 15)

## Besluit

Het is niet omdat filosofen stellen dat anders - in de zin van creatief - waarnemen en denken mogelijk is, dat reële (waarnemings)subjecten in één adem ook anders waarnemen en denken. De belichaamde geest is een alternatief concept, het is geen verworven recht, laat staan een verworvenheid. De Nietzscheaanse omwenteling waarover Foucault en Deleuze schreven, is (nog steeds) een filoso-

fische fictie. De filosofische alternatieven die in de loop van de twintigste eeuw geformuleerd werden ter verruiming van logocentrische en fallogocentrische kijk- en denkgeregimes dienen dus nog steeds geïnterpreteerd te worden als filosofische denkbeelden, niet als zijnswaarden of functionele feiten. We zijn (nog) geen belichaamde subjecten, nomadische denkers of versplinterde wezens en het is zeker de vraag of we dit ooit met z'n allen zullen worden. Belangrijk is wel dat de vermelde filosofen het vermogen tot nomadisch, different denken, dit potentieel tot gedecentreerd en belichaamd waarnemen als inherent aanwezig stellen in ieder van ons, ondanks de dikke laag vernis die het comfortabele kennissubject omgeeft. Het gaat er dus om dit potentieel te benutten, de vluchtlijnen open te stellen en te verkennen.

Maar wat nog belangrijker is: kunst kan spelen met deze alternatieve metonymieën, met deze filosofische ficties en kan zodoende dit potentieel - dat aanwezig is in ieder van ons - aanspreken en/of doen uitspreken. Het is niet toevallig dat Gilles Deleuze in het begin van de jaren 1980 de filosofische gedachtestroom uit *L'anti-Oedipe*<sup>10</sup> (1972) en *Mille Plateaux* (1980) 'herdacht' aan de hand van de filmkunst. In zijn *L'image-mouvement* (1983) en *L'image-temps* (1985)<sup>11</sup> gaan film en filosofie in elkaar over en wendt hij filmteksten aan als artistieke voorzetten tot creatief denken. En wat hier voor de filmkunst geldt, geldt ook voor het theater. Het theater is dood, lang leve het theater!

## NOTEN

- 1 "On parle de la faillite des systèmes aujourd'hui, alors que c'est seulement le concept de système qui a changé." Zie: Gilles Deleuze en Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Les Editions de Minuit, 1991, p. 14.
- 2 "... il s'agissait pour Descartes de mettre au jour la pensée comme forme la plus générale de toutes ces pensées que sont l'erreur ou l'illusion, de manière à en conjurer le péril, quitte à les retrouver, à la fin de sa démarche, à les expliquer, et à donner alors la méthode pour s'en prévenir." Zie: Michel Foucault, *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, Paris: Editions Gallimard, 1966, p. 335.
- 3 "Au lieu de faire un corps sans organes suffisamment riche ou plein pour que les intensités passent, les drogues érigent un corps vidé ou vitrifié, ou un corps cancéreux: la ligne causale, la ligne créatrice ou de fuite, tourne immédiatement en ligne de mort et d'abolition. ... Trous noirs et lignes de mort, les avertissements d'Artaud et de Michaux se rejoignent. Zie: Deleuze en Guattari, *Mille plateaux*, Paris: Les Editions de Minuit, 1980, p. 349 (*Capitalisme et schizophrénie*, II).
- 4 Gilles Deleuze, "Désir et plaisir". *Magazine littéraire*, n° 325 (1994), s.p.

- 5 “Ce fut peut-être le tort de la philosophie de la différence, d’Aristote à Hegel en passant par Leibniz, d’avoir confondu le concept de la différence avec une différence simplement conceptuelle, en se contentant d’inscrire la différence dans le concept en général. En réalité, tant qu’on inscrit la différence dans le concept en général, on n’a aucune Idée singulière de la différence, on reste seulement dans l’élément d’une différence déjà médiatisée par la représentation.” Zie: Deleuze, *Différence et répétition*, Paris: Presses Universitaires de France, 1968, p. 41.
- 6 Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects: Embodiment, and Sexual Difference in Contemporary Philosophy*, New York: Columbia University Press, 1994, p. 183. Ook Lyotard haalt het aspect van de intersubjectiviteit aan. In zijn vroegste geschriften formuleert hij zijn bekende punt van kritiek op de solipsistische opvatting van de wereld, geconstitueerd door *mijn* bewustzijn. In deze opvatting is “de ken-act van het subject ... uitgangspunt, de intersubjectiviteit of de ander neemt een secundaire positie in.” (Jean-François Lyotard geciteerd en vertaald door Frans Van Peperstraeten, *Jean François Lyotard: gebeurtenis en rechtvaardigheid*, Kampen: Kok Agora, 1995, p. 13) Vanuit deze kritiek houdt Lyotard een pleidooi voor de intersubjectieve ontvankelijkheid ten opzichte van de ander. In zijn *La phénoménologie* stelt hij dat we onder het *denken* van de ander moeten afdalen en de mogelijkheid van een oorspronkelijke verhouding van verstaan moeten leren terugvinden. We moeten met andere woorden vóór elke scheiding een coëxistentie ontdekken van het ik en de ander in een intersubjectieve ‘wereld’, op grond waarvan het sociale zelf zijn betekenis krijgt. Zie: Jean-François Lyotard, *La phénoménologie*, Paris: Presses Universitaires de France, 1954, p. 80. (*Que sais-je?* n° 625)
- 7 Irigaray, *Sexes et parentés*, Paris: Les Editions de Minuit, 1987, p. 134.
- 8 Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris: Les Editions de Minuit, 1977, p. 72.
- 9 Deleuze, *Différence et répétition*, p. 82, 92.
- 10 Deleuze en Guattari, *L'anti-Oedipe*, Paris: Les Editions de Minuit. (*Capitalisme et schizophrénie*, I).
- 11 Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris: Les Editions de Minuit, 1983.  
Deleuze, *L'image-temps*, Paris: Les Editions de Minuit, 1985.