

MA Theaterwetenschappen  
Masterscriptie

Frank van der Steen  
Student nr. 3374831

## **Over Affect en Effect**

*Het belang van representatie in het Theater zonder Representatie,  
transversale performance en het postmodernistische discours*

Eerste Lezer: dr. Chiel Kattenbelt  
Tweede Lezer: dr. Sigrid Merx

Universiteit Utrecht  
15 juni 2014

## Dankwoord

*Veel dank ben ik verschuldigd aan Iris en Luuk, zonder wie het onderzoek al lang opgegeven zou zijn.*

*Nog meer dank ben ik verschuldigd aan Ary en Yvonne, zonder wie het onderzoek niet mogelijk zou zijn geweest.*

*Maar de allermeeeste dank is aan Alice, zonder wie het onderzoek, het theater en het leven niet de moeite waard zouden zijn.*

**Mijn enthousiasme is ongekend, mijn dankbaarheid onmetelijk.**

## In de Ban van de Ervaring: een Woord Vooraf

Iedere ervaring is uniek, zeker in het theater. Maar wat veel mensen nog wel eens vergeten, is dat iedere persoon die deze ervaringen beleeft net zo uniek is en dat zelfs die unieke persoon van moment tot moment kan verschillen.

Wat ik in deze scriptie heb willen onderzoeken is waarom we als mensen ervaren en vooral waarom we de wereld ervaren op onze eigen, unieke manier. Wat ik wilde verkennen waren de manieren waarop wij als toeschouwer grip proberen te krijgen op de werkelijkheid om ons heen, maar ook de manieren waarop wij die werkelijkheid interpreteren en vervolgens doorgeven aan anderen. Wat ik wilde weten was hoe wij als individuen onze ervaringen ordenen en hoe deze ervaringen vervolgens doordringen in ons Bewust-Zijn.

Hierbij ben ik me voortdurend bewust geweest van het feit dat een dergelijke onderneming bij voorbaat gedoemd lijkt te mislukken, aangezien de vluchtigheid en onbeschrijfbaar intensiteit van onze ervaringen juist is wat hen zo speciaal maakt. Tegelijkertijd was het juist die uitdaging die me dwong om het onderwerp niet los te laten. Want zoals welbekend is in het hedendaagse culturele en theaterlandschap, is de intensiteit van de ervaring nog altijd de moeite waard.

''Welnu, ervaring is altijd een kwestie van het moment, zij is niet herhaalbaar zoals een experiment dat is, zij is niets ontziend in haar directheid; we ondergaan de ervaring en worden er volledig door geabsorbeerd op dezelfde manier als ook het sublieme geen ruimte laat voor koele objectiviteit - en in beide gevallen bevinden we ons werkelijk in een tijdelijke vereniging met de werkelijkheid.''<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Ankersmit, Frank R. *De Macht van Representatie* (Kampen: Kok Agora, 1996), p. 78

## Inhoudsopgave

Dankwoord	p. 2
In de Ban van de Ervaring: een Woord Vooraf	p. 3
<b>1. <u>De Macht van Representatie: Inleiding, Opbouw en Verantwoording</u></b>	
1.1 Motivatie Onderzoeksonderwerp	p. 5
1.2 Doelstelling, Hypotheses en Onderzoeksvragen	p. 6
1.3 Verantwoording Opbouw en Structuur	p. 7
1.4 Bryan Reynolds en Transversale Performance: Een Introductie	p. 9
<b>2. <u>Representatie: een Postmodern Begrip</u></b>	
2.1 Wat is Representatie?	p. 11
2.2 Representatie en Selectiviteit	p. 15
2.3 Effect en Affect: de Relatie van Interpretatie	p. 18
<b>3. <u>Het Theater zonder Representatie: een (On)mogelijk Concept?</u></b>	
3.1 <i>Difference</i> en <i>Repetition</i> : over de Concepten van Deleuze	p. 23
3.2 Presentatie, de Nieuwe Norm	p. 26
3.3 Het Theater zonder Representatie: een Body without Organs?	p. 30
<b>4. <u>Transversale Performance: de Kunst van het Bewust-Zijn</u></b>	
4.1 Transversaliteit, een Strijdtoneel van Machten	p. 36
4.2 De Plaats van Ervaring: het Belang van Bewust-Zijn	p. 40
4.3 Deleuze, Lehmann en Artaud. Transversale Performance als Body without Organs	p. 45
<b>5. <u>Fractalicious! en (Re)Presentatie: Praktijk versus Theorie</u></b>	
5.1 <i>Fractalicious!</i> versus Ankersmit: een Structureel Verband	p. 49
5.2 <i>Fractalicious!</i> versus Deleuze: een Tekstuele Vergelijking	p. 53
5.3 <i>Fractalicious!</i> versus Lehmann: een Mediale Kwestie	p. 57
<b>6. <u>Overdaad Schaadt Niet: Conclusie en Nabeschouwing</u></b>	
6.1 Samenvatting	p. 61
6.2 De Hoofdvraag Herzien	p. 62
6.3 Mogelijkheden tot Vervolgonderzoek	p. 63
Literatuur	p. 65
Appendix: Transversaliteit in de Praktijk	p. 68

# 1. De Macht van Representatie

## Inleiding, Opbouw en Verantwoording

### 1.1 Motivatie Onderzoeksonderwerp

Representatie en theater gaan hand in hand. Het is een bron van inspiratie en betekenis voor zowel makers als toeschouwers van voorstellingen, die vrijwel onuitputtelijk lijkt en misschien juist daarom zo krachtig is. Sterker nog, het feit dat representatie in het theater bestaat is een van de voornaamste redenen dat mensen het theater beoefenen en bezoeken:

*“When we laugh so hard that it hurts, the comedy is considered successful. When we cry so hard or feel so sad that it hurts, the tragedy is deemed successful. Clearly, we want to hurt: to lose control and feel wildly, profoundly. We respond involuntarily, free from responsibility. Since we generally do not inflict pain directly on ourselves, as this would be seen as irrational, we go somewhere to have it done to us.”<sup>2</sup>*

En hoewel de algemene, culturele en theatergeschiedenis allemaal worden gekenmerkt door een aaneenschakeling van revoluties, transformaties en andersoortige veranderingen lijkt de rol van representatie in deze geschiedenis van een constant karakter. Theater en performance zijn altijd creatie én, in welke hoedanigheid dan ook, recreatie. Het theater is leven én (her)beleven. Er worden werelden getoond, maar ook *weerspiegeld*. En, zoals Cathy Turner en Synne K. Behrnt beweren, lijkt ook het hedendaagse theater de macht van representatie niet te kunnen ontvluchten. Alleen vormt representatie niet langer het omhulsel, maar juist de kern van het theatrale proces.

*“While remaining ambivalent towards representation, contemporary performance seems interested in exploring the range of ways in which 'reality' can be produced, explored and understood [...]. Such dramaturgies continue to challenge conventional narrative structures, yet also seem to open up a space in which new stories can be told and, indeed, we can 'make-believe', perhaps cannot help but do so. These concerns lead us to a dramaturgy of process and production, one which does not so much plunge into relativism, dismissing the possibility of making meaning, as involve itself in an exploration of how*

---

<sup>2</sup> Reynolds, Bryan. *Transversal Enterprises in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries* (New York: Palgrave Macmillan, 2008), p. 15-16

*meaning is (and has been) made.”<sup>3</sup>*

Representatie is overal; bovendien is het van alle tijden. Kan het theater in onze huidige samenleving dus nog wel *zonder* representatie? Dit is de vraag die in dit onderzoek centraal staat.

## **1.2 Doelstelling, Hypothesen en Onderzoeksvragen**

Wanneer we onze blik laten glijden over de verschillende cultuur- en mediagerelateerde discoursen, zijn er verschillende theoretici en makers die van belang lijken voor de bespreking van het concept 'representatie', waaronder Frank R. Ankersmit, Gilles Deleuze en Bryan Reynolds: drie auteurs die, wanneer gecombineerd, een perspectief bieden op verschillende facetten (respectievelijk de geschiedenis, theorie en praktijk) van het theater. Met vooruitzicht op onze onderzoeksvraag leidt deze combinatie tot de volgende set hypothesen:

- I. Vanuit Frank R. Ankersmits wetenschappelijk-filosofische perspectief kan een beeld worden geschetst van de rol van representatie in de geschiedenis, de cultuur en het theater.
- II. Door middel van het discours van Gilles Deleuze kan een methode worden vastgesteld om de invloed van representatie ongedaan te maken.
- III. Met behulp van de ideologie en praktijk van Bryan Reynolds en de Transversal Theater Company kan de methode van Deleuze worden toegepast in het hedendaagse performance- en theaterlandschap.

De hoofdmoot van ons onderzoek bestaat dus uit het gedachtegoed van Ankersmit, Deleuze en Reynolds. Naast deze drie centrale figuren zal er tijdens dit onderzoek ook gebruik worden gemaakt van de perspectieven van Hans-Thies Lehmann en Antonin Artaud; de eerstgenoemde als theoretische vertegenwoordiger van het postdramatische theater, de ander als praktische vertegenwoordiger van het Theater van de Wreedheid. Het postdramatische theater is van toepassing als bredere theaterstroming waartegen de bevindingen van ons onderzoek kunnen worden afgespiegeld; het Theater van de Wreedheid is daarentegen van belang als ideologisch concept waarmee onze afzonderlijke casestudies kunnen worden vergeleken. Hoewel beide begrippen dus op geen enkel moment de hoofdfocus van onze analyse zullen vormen, zijn het continu onmisbare elementen in deze scriptie.

Deze hypothesen en methode dienen om een antwoord te vormen op de hoofdvraag van dit

---

<sup>3</sup> Turner, Cathy en Behrndt, Synne K. *Dramaturgy and performance* (Londen: Palgrave Macmillan, 2008), p. 188-189

onderzoek, die als volgt geformuleerd is:

***Op welke manier kan de transversale performance van Bryan Reynolds worden beschouwd als een praktische toepassing van Gilles Deleuze's Theater zonder Representatie en welke elementen van het postmoderne theater dragen bij aan de ontkrachting van representatie in deze theatrale vormen?***

Deelvragen die een rol spelen tijdens de beantwoording van deze hoofdvraag zijn:

- I. *Op welke manier is het concept van representatie geworteld in het postmoderne culturele discours?*
- II. *Welke performatieve eigenschappen en implicaties liggen besloten in Gilles Deleuze's Theater zonder Representatie?*
- III. *Op welke manier vormt Bryan Reynolds' transversale performance een reactie en uitbreiding op het Theater zonder Representatie?*

### **1.3 Verantwoording Opbouw en Structuur**

Na deze inleidende paragrafen zal in het tweede hoofdstuk van deze scriptie vanuit het perspectief van de Nederlandse historicus en filosoof Frank R. Ankersmit worden besproken wat het fenomeen “representatie” inhoudt; eerst wordt er bekeken wat dit specifieke concept kenmerkt en zal er een aanvankelijke definitie worden opgesteld, vervolgens zal worden besproken welke plaats representatie inneemt als onderdeel van het culturele en socio-historische discours, waarna er verbanden zullen worden getrokken met theater en performance. De keuze voor Ankersmit als startpositie in het representatieve discours is overigens onvermijdelijk: niet alleen vormt hij als specialist op dit gebied hét ingangspunt in deze discussie, maar daarnaast vormen zijn publicaties over cultuur en theater een bron van toegankelijkheid voor docenten en studenten in deze gebieden.

In het derde hoofdstuk van deze scriptie richten we onze aandacht volledig op de relatie tussen representatie en theater, waarbij we ons afvragen of/hoe een complete scheiding van deze concepten mogelijk is. Allereerst leggen we verbanden met de twee voornaamste concepten van Gilles Deleuze (*difference* en *repetition*), waarna we uitzoomen op het bredere discours van deze Franse filosoof en theoreticus. De voornaamste reden dat hier juist het perspectief van Deleuze is gekozen, is zijn concept van het Theater zonder Representatie: zoals al door vele auteurs is

besproken<sup>4</sup>, vormt dit mogelijk het meest concrete manifest voor een theatervorm waarin het effect van representatie ongedaan wordt gemaakt. In het vervolg van dit derde hoofdstuk staat het Theater zonder Representatie dan ook centraal en wordt een methode geconstrueerd waarmee dit concept in de theatrale praktijk kan worden ingezet.

In het vierde hoofdstuk richten we ons op de toepassing van het Theater zonder Representatie in de theatrale praktijk in de vorm van *transversale performance*. Vanuit het perspectief van de Amerikaanse theatermaker Bryan Reynolds observeren we hoe deze theatervorm zowel het oude als het nieuwe discours presenteert en representeert, waarna we overwegen in hoeverre een verwijdering van representatie in het theater eigenlijk wenselijk is.

De driedeling die door de opeenvolging van de verschillende perspectieven wordt gehanteerd (historie, filosofie/theorie en praktijk) maakt onze verkenning tot een multidimensionale onderneming, waarbij het onderzoeksonderwerp vanuit zoveel mogelijk standpunten en argumentaties wordt belicht. Tegelijkertijd reflecteert de opbouw van dit onderzoek de drie verschillende stappen van theorievorming. Met Ankersmit bestuderen we de vaststelling van het probleem en het discours waarin dit probleem haar oorsprong vindt; met Deleuze observeren we een tentatieve oplossing voor dit probleem; met Reynolds ervaren we de uitbreiding en toepassing van deze oplossing in de praktijk. Hoewel de scriptie dus voornamelijk uit literatuuronderzoek bestaat, vertoont de vormgeving ook gelijkenissen met een toegepast-theoretisch onderzoek.

Lehmann en Artaud functioneren overigens als pijlers waartegen de totstandkoming van onze argumenten voortdurend kan worden afgezet en gecontroleerd. Vooral Artaud zal hierbij een cruciale rol vervullen, aangezien zijn discours zich wellicht het beste leent voor ons eigen standpunt: in navolging van Artaud probeert ook dit onderzoek immers om nieuwe informatie te produceren, nooit eerder geformuleerde gedachten op gang te brengen en intensiteiten te bereiken die tot op dit moment onmogelijk leken. Net als Artaud proberen we te **schreeuwen**, hoewel niemand in onze huidige samenleving nog weet hoe dat moet.

*“Niemand in Europa weet meer hoe te schreeuwen, en vooral de toneelspelers in trance kunnen geen kreet meer uitstoten. Als lieden die alleen nog maar kunnen spreken en die vergeten zijn dat zij in het theater een lichaam hebben, zijn zij evenzeer het gebruik van hun keel vergeten, Teruggebracht tot een abnormale keel is dat zelfs geen orgaan meer maar een monsterlijke abstractie die spreekt: de toneelspelers [...] kunnen alleen nog maar spreken.”*<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Cull, Laura (red.). *Deleuze and Performance* (Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009)

<sup>5</sup> Artaud, Antonin. *Het Theater van de Wreedheid*, vertaling door Simon Vinkenoog (Utrecht: Uitgeverij IJzer), p. 159



Het vijfde hoofdstuk van deze scriptie heeft een dubbele functie: enerzijds dient dit hoofdstuk om de onderlinge verbanden en parallellen tussen de ideeën van Aristoteles, Ankersmit, Deleuze, Artaud, Lehmann en Reynolds van toelichting te voorzien, anderzijds bieden het de gelegenheid om alle verkregen onderzoeksresultaten te toetsen aan de praktijk van het hedendaagse theater. Als casestudy hanteren we hierbij *Fractalicious!* (2012), een voorstelling die door Reynolds en de Transversal Theater Company is geproduceerd en waarin de thematiek van de transversale poëtica centraal staat op het niveau van structurele opbouw, tekst en audiovisuele media. Waar eerdere hoofdstukken dus gezamenlijk de **these** van deze scriptie vormen, functioneert het vijfde hoofdstuk als **antithese** waaraan de these worden gemeten, getoetst en beoordeeld om uiteindelijk een concrete **synthese** te kunnen formuleren.

Deze synthese vindt plaats in het zesde hoofdstuk en start met een samenvatting van de onderzoeksresultaten. We formuleren de conclusies die uit ons onderzoek kunnen worden getrokken, waarbij ook onze hypotheses aan deze onderzoeksresultaten zullen worden getoetst. Het laatste deel van dit hoofdstuk bestaat tenslotte uit een reeks suggesties voor vervolgonderzoek.

#### **1.4 Bryan Reynolds en transversale performance: een introductie**

Bryan Reynolds (1965) is hoofddocent Drama aan de University of California, maar is ook theatermaker, schrijver en regisseur. Vanuit de theoretische en praktische ervaringen die hij in deze posities heeft opgedaan ontwikkelde Reynolds de *transversale poëtica*<sup>6</sup>; een (semi-)theoretisch concept dat benoemt hoe het bewustzijn zich onder specifieke omstandigheden of door middel van specifieke methoden kan ontdoen van subjectieve en cognitieve beperkingen.

Vanzelfsprekend roept de specifieke benaming van dit concept vergelijkingen op met de *Poëtica* van Aristoteles. En vanuit een aantal perspectieven vinden we inderdaad overeenkomsten: beide poëtica zijn gebaseerd op een combinatie van theorie en praktijk, beide poëtica komen voort uit studies naar drama en in beide poëtica worden specifieke richtlijnen geformuleerd van waaruit dit drama dient te worden gemaakt en geobserveerd. Toch zijn de verschillen tussen de standpunten van deze auteurs talrijker dan de overeenkomsten. Waar Aristoteles immers de constante nadruk legt op eenheid<sup>7</sup> (tijd, plaats, handeling), geeft Reynolds de voorkeur aan de veelheid, willekeur en differentiatie van alle theatrale elementen<sup>8</sup>. En waar Aristoteles zijn complete filosofie bespreekt in

---

<sup>6</sup> Reynolds, Bryan. *Transversal Subjects. From Montaigne to Deleuze after Derrida* (New York: Palgrave Macmillan, 2009), p. 16

<sup>7</sup> Aristoteles. *Poëtica*, vertaling door N. van der Ben en J.M. Bremer (Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep, 2010), hoofdstuk 6

<sup>8</sup> Reynolds (2009), p. 90-91

termen van **tijd**<sup>9</sup>, zijn bij Reynolds juist alle vormen van **ruimte** van het grootste belang<sup>10</sup>. De transversale poëtica vormt dus een bevestiging van, maar vooral een kritisch antwoord op Aristoteles en (een significant deel van) de basis van het Westerse theaterhistorische discours.

Zodoende hebben we een eerste blik geworpen op ons hoofdonderwerp, de centrale auteur die aan dit onderwerp verbonden is en een eerste referentiepunt waartegen de onderwerpen uit de volgende hoofdstukken kunnen worden afgezet. In het volgende hoofdstuk leggen we een basis voor de context waarin de theorieën van Reynolds zijn ontstaan, met als uitgangspunt de volgende vraag: wat is representatie?

---

<sup>9</sup> Aristoteles (2010), p. 14

<sup>10</sup> Reynolds (2009), p. 284

## 2. Representatie: een Postmodern Begrip

Het representatiediscours volgens Frank R. Ankersmit

### 2.1 Wat is Representatie?

Om het begrip 'representatie' een plaats te kunnen geven in de theaterwetenschappelijke discussie van waaruit dit onderzoek plaatsvindt, moeten we eerst bestuderen hoe die theaterwetenschappelijke discussie er zelf uitziet. Hierbij gaan we in eerste instantie uit van een **postmodernistisch** perspectief, zoals dat door historicus en filosoof Frank R. Ankersmit werd beschreven en geanalyseerd in de driedelige serie *Exploraties*.

De hoofdgedachte van het postmodernistische discours komt voort vanuit de afzet tegen het modernisme, waarin de zoektocht naar begrippen als 'centrum', 'waarheid' en 'essentie' centraal stonden. Zowel natuur- als cultuurwetenschappen werden ingezet om steeds dichterbij die centra, waarheden en essenties te komen. Het postmodernisme verwerpt deze zoektocht en de daaraan gerelateerde hiërarchie (belangrijk versus onbelangrijk, deel versus geheel, enzovoort) en onderstreept het belang van perspectief: er bestaat niet simpelweg één 'waarheid', maar een oneindig spectrum aan mogelijke waarheden die per moment en per situatie kunnen veranderen. Ieder waarneembaar element in onze wereld haalt zijn betekenis niet uit een of andere 'essentie', maar krijgt betekenis uit de manier waarop dit element zich tot andere elementen verhoudt. Of, zoals Ankersmit dit formuleert in *De macht van representatie. Exploraties deel II: cultuurfilosofie & esthetica*;

“Wat iets is, ligt niet langer in dat iets zelf (zoals het hoort te zijn), maar in de eigenschappen van andere dingen (representaties) die daar sterk op lijken.”<sup>11</sup>

De notie van representatie komt dus allereerst naar voren vanuit **gelijkenis**. Wanneer een bepaald object met een ander object kan worden vergeleken, is het mogelijk een bepaalde uitspraak over de specifieke kwaliteiten van beide objecten te doen. Hoe sterker de gelijkenissen tussen beide objecten zijn, hoe sterker het ene object als *representant* van de ander kan worden beschouwd. Maar zoals het postmodernistische discours betoogt, zijn twee elementen nooit compleet gelijk. Hetzij door samenstelling, hetzij door context; er zijn altijd verschillen. “De aard van iets wordt bepaald

---

<sup>11</sup> Ankersmit (1996), p. 91

door wat zijn representatie niet is, of niet kan zijn”<sup>12</sup> en dit is juist de reden dat de relatie tussen 'werkelijkheid' en 'representatie' juist in de postmodernistische discussie zo belangrijk is:

“De representatie van de werkelijkheid – zoals we die in de kunst en in de geschiedbeoefening aantreffen – lijkt [...] het meest geschikte instrument om de postmodernist een uitweg te bieden uit zijn probleem om het 'wat' van de dingen niet uit hun kern, maar uit een chaos van epifenomenen te reconstrueren.”<sup>13</sup>

Dit brengt ons bij het eerste kenmerk dat Ankersmit aan representatie toekent: een representatie is een **substituut** voor wat het representeert. Dit betekent dat een representatie altijd *in plaats van* het gerepresenteerde is geplaatst. De representatie ontleent zijn macht en betekenis dus voor een groot deel aan wat zij vervangt, wat niet betekent dat de representatie en het gerepresenteerde vereenzelvigd moeten worden. Beiden zijn immers onderhevig aan een groter netwerk van associaties en referenties en kunnen dus verschillend worden geïnterpreteerd; hoewel het ene door het ander wordt vervangen, hebben beide elementen nog steeds een verschillende *identiteit*.

Dit brengt ook het tweede kenmerk van representatie aan het licht: representatie is **verwijzing**. In zekere zin betekent dit dat we te maken hebben met een herhaling van datgene waar de representatie voor staat (vandaar dat we kunnen spreken van substitutie), hoewel de verschillende identiteiten van het object en haar representant bewijzen dat deze stelling te kort door de bocht is. Het tegenovergestelde is echter ook waar. Er kan immers onmogelijk gesproken worden van representatie wanneer zich “geen geschikte kandidaten aanbieden voor de rol van waar die representatie een representatie van zou zijn”<sup>14</sup>. Voordat we dus kunnen bevestigen of iets wel of geen representatie genoemd kan worden, moet worden onderzocht of zowel de zelfstandigheid als de onderlinge relatie van het object en haar representatie(s) aanwezig zijn. Of, zoals we dit later in Deleuziaanse termen zullen bespreken: representatie is zowel *repetition* als *difference*<sup>15</sup>.

Wanneer we de eigenschappen substitutie en verwijzing noemen, kan al snel worden gedacht dat representatie kan worden geanalyseerd vanuit de **semiotiek**. Representaties lijken immers simpelweg een vorm van tekens, die door middel van de semiotische tekenleer kunnen worden ontleed en geïnterpreteerd<sup>16</sup>. Ankersmit betoogt echter dat representaties, als combinatie van tekens uit de werkelijkheid en mogelijke werkelijkheden, nooit als onafhankelijk systeem kunnen worden

---

<sup>12</sup> Ibidem, p. 90

<sup>13</sup> Ibidem, p. 89

<sup>14</sup> Ibidem, p. 147

<sup>15</sup> Bersselaar, Victor van den. *Wetenschapsfilosofie in veelvoud* (Bussum: Uitgeverij Couthino, 2007), p. 198

<sup>16</sup> Fortier, Mark. *Theory/Theatre. An Introduction* (Oxon: Routledge, 2002), p. 19

beschouwd en daarom moeten worden benaderd vanuit andere analysemethoden, die rekening houden met de werking van meerdere betekenissystemen door elkaar (zoals de semantiek). Representatie kent immers nooit een enkelvoudig verband (icoon, symbool, index, etc.), maar ontleent zijn kracht aan een grote hoeveelheid aangrenzende representaties; hoewel dus niet kan worden gesteld wat de optimale benaderingsmethode is, lijkt de semiotiek vanuit dit oogpunt zeker geen betrouwbaar model te vormen.

Tenslotte moet niet worden vergeten dat in het geval van representatie altijd moet worden gesproken van een fenomeen: een object dat waarneembaar is, maar niet per sé tastbaar hoeft te zijn. **Representatie** is dus **een fenomeen dat de plaats inneemt van een of meerdere fenomenen in onze realiteit en naar dit gerepresenteerde blijft verwijzen, maar waarbij de relatie tussen de representatie en het gerepresenteerde niet (volledig) vanuit de semiotiek kan worden geanalyseerd**<sup>17</sup>.

Als voorbeeld nemen we een kijkje naar wellicht de bekendste representatie die de mensheid heeft gekend: **taal**. Hoewel taal in eerste instantie een systematisch netwerk van regels, wetmatigheden en andere logica lijkt, is het desondanks toch niet (volledig) te definiëren. Elk woord verwijst immers naar een betekenis, die per persoon, per cultuur en per moment kan verschillen. Dit is ook de reden dat de wereld zoveel verschillende talen kent en iedere taal is onderverdeeld in verschillende dialecten en accenten.

Het **alfabet** is echter geen representatie. In tegenstelling tot taal is het alfabet een niet nader te onderhandelen wetmatigheid, die onderhevig is aan een set absolute regels. Het is niet nader te interpreteren en er zijn geen betekenissen aan toe te voegen, verwijderen of aan te passen. Het alfabet is een werkelijkheid, taal een representatie; letters *zijn*, terwijl taal *representeert*<sup>18</sup>. Hiermee wordt duidelijk hoe ruim het begrip 'representatie' in onze cultuur is verankerd. Niet alleen blijkt taal te kunnen worden onderzocht als representatie, hetzelfde lijkt ook te gelden voor iedere vorm van *tekst*; tekst kan in eerste instantie namelijk worden omschreven als “het geheel van de bewoordingen waarin een schrift, een toespraak, enz. is vervat”<sup>19</sup>, maar betekent net zo goed het netwerk van regels en abstracte patronen dat door het taalsysteem wordt voorgeschreven<sup>20</sup>. In de ruimste zin van het woord kan taal zelfs worden opgevat als iedere willekeurige uiting van taal of

---

<sup>17</sup> Ankersmit (1996), p. 156

<sup>18</sup> Ibidem, p. 148

<sup>19</sup> Koenen Woordenboek Nederlands, dertigste druk (Utrecht: Koenen, 2000)

<sup>20</sup> Saussure, Ferdinand de. *General Course in Linguistics*, vertaald door W. Baskin (Londen: Peter Owen Publishers, 1974)

samenhangend geheel van tekens<sup>21</sup>. Maar is het dan ook vanzelfsprekend representatie?

Laten we als toetssteen terugkeren naar het onderwerp waar dit onderzoek mee begon: het theater. Zoals bij meer media het geval is, kent het theater een grote hoeveelheid verschillende teksten; dramatische teksten, waarin de structuur van de voorstelling is vastgelegd; gesproken teksten, waarmee personages hun boodschappen aan elkaar overbrengen; promotieteksten, waarmee over de voorstelling zelf aan (potentieel) publiek wordt gecommuniceerd. Maar misschien nog wel het meest aan de basis van de voorstelling staat het **script**. Het script vormt al ver vóór de opvoering van het theaterstuk een waarneembaar fenomeen dat gelijkenissen vertoont met de daadwerkelijke voorstelling. Er kan dus worden gesteld dat het script vanuit dit opzicht een substituut van de voorstelling is.

Maar als we willen weten of het script in dit voorbeeld een representatie van de voorstelling genoemd kan worden, moet ook worden bestudeerd hoe het script en de voorstelling zich tot elkaar verhouden. Het script vormt een instructie voor de voorstelling: het is een reeks van tekstuele aanwijzingen die tot doel hebben het theatrale proces sturing te geven. Het is een van de vele elementen die een rol spelen bij de creatie van theater en vormt van dat theater dus geen taal, maar een alfabet; geen verhaal, maar een handleiding; geen *verwijzing*, maar *aanwijzing*. Net als de bouwtekening van een huis ligt het *raison d'être* van het script in de productie van de voorstelling<sup>22</sup>, formuleert het script een methode en geeft het aanwijzingen om het proces tot en met de onthulling van het eindproduct een specifieke richting te geven. En in tegenstelling tot verwijzing leidt aanwijzing onvermijdelijk tot specificatie, wat betekent dat het postmoderne belang van perspectief opzij wordt gezet en er wordt teruggekeerd naar het individualistische, essentialistische karakter van het modernistische debat. Waar taal dus zonder uitzondering representatie genoemd kan worden, geldt dit niet (vanzelfsprekend) voor tekst; waar taal immers altijd een veranderlijke, ondefinieerbare verwijzing kan worden genoemd, is dit voor tekst niet vanzelfsprekend het geval.

Toch is ook deze conclusie wellicht overhaast, wanneer we ons het belang beseffen van een van de oudste elementen in onze samenleving: **tijd**. Wat wel of geen tekst, taal of representatie is wordt immers niet alleen bepaald door de eigenschappen en relatie van de representatie en het gerepresenteerde, maar is ook afhankelijk van het specifieke moment waarop beiden worden waargenomen. Zodra een voorstelling voor een publiek is gespeeld, verandert ook de rol van het script. In plaats van een set aanwijzingen voor de maker vormt het nu (voor zowel maker als toeschouwer) ook een referent naar de voorstelling. Het script verwijst niet alleen naar de

---

<sup>21</sup> Eco, Umberto. *Semiotics and the Philosophy of Language* (Bloomington: Indiana University Press, 1984)

<sup>22</sup> Ankersmit (1996), p. 143

gebeurtenis van de voorstelling zelf, maar ook naar de ervaringen en gevoelens die met de voorstelling kunnen worden geassocieerd; als verwijzing vormt het nu wel degelijk een representatie van de voorstelling.

Om de onderlinge relaties tussen substitutie, verwijzing, taal en tekst duidelijker te analyseren nemen we in de volgende paragraaf tijdelijk afstand van het theater en gaan we nader in op het historische en culturele belang van representatie. Voortbordurend op het thema 'tijd' wordt onderzocht hoe de vorming en weergave van onze geschiedenis kan worden beschouwd als een vorm van representatie, om op deze manier een antwoord te formuleren op de vraag hoe representatie zich in onze realiteit heeft gemanifesteerd.

## 2.2 Representatie en Selectiviteit

Wanneer we de eigenschappen van representatie hebben bestudeerd, kan worden geobserveerd welke oorzaken en gevolgen dit begrip voor ons hebben: hoe manifesteert representatie zich in onze samenleving? Een duidelijk voorbeeld hiervan vinden we in de manier waarop we niet alleen onszelf beschrijven, maar ook alles wat er om ons heen gebeurt, is gebeurd en zal gebeuren. Ik doel hiermee op onze geschiedenis, of specifieker gesteld *de manier waarop de geschiedenis wordt ge(re)construeerd*. Het 're'-gedeelte in deze formulering is met opzet tussen haakjes geplaatst, omdat elke constructie van de geschiedenis zonder uitzondering een reconstructie is van eerdere gebeurtenissen *en* de eerdere pogingen deze gebeurtenissen vast te leggen<sup>23</sup>.

Geschiedenis bestaat doorgaans uit twee bestanddelen. Enerzijds bestaat er een feitelijke geschiedenis, de opeenvolging van gebeurtenissen zoals deze sinds het begin der tijden heeft plaatsgevonden. Anderzijds is er de **menselijke selectiviteit**: hiermee bedoel ik eerst de selectiviteit van het perspectief van waaruit de mens deze feitelijke geschiedenis heeft ervaren en geïnterpreteerd, maar ook van de taal waarin diezelfde mens de geschiedenis reconstrueert. Aangezien we in de vorige paragraaf tot de conclusie kwamen dat taal zonder uitzondering een vorm van representatie kan worden genoemd, geldt dit ook voor de (gereconstrueerde) geschiedenis.

Maar het fenomeen van de menselijke selectiviteit zet nog een stap verder. Aangezien een historische analyse, beschrijving of betoog slechts een afgebakend deel van de feitelijke geschiedenis beslaat (niet in de laatste plaats omdat de bespreking zelf een eigen plek in die geschiedenis inneemt), stelt Ankersmit dat het historisch betoog een dubbele vorm van representatie omvat: enerzijds als verwijzing naar het verleden, anderzijds naar de specifieke representatie van

---

<sup>23</sup> Ibidem, p. 150-151

het verleden die door het heersende historische discours wordt voorgesteld en waarvan het betoog in kwestie een onderdeel is<sup>24</sup>. Op deze manier vindt er een opeenstapeling plaats van verwijzing op verwijzing, van substituuat op substituuat en van representatie op representatie. Zodoende lijkt de geschiedenis te zijn veranderd in wat door Jean Baudrillard werd gedefinieerd als een *simulacrum*: een hyper-realiiteit waarin representaties dieper in onze realiteit verankerd liggen dan de werkelijkheid waarnaar deze representaties verwijzen<sup>25</sup>.

Vanuit deze gedachtegang kan ook worden beargumenteerd dat kunst nóg een stap verder zet in de richting van het simulacrum. Behalve de **inhoud en context** die bij het historisch betoog een rol spelen, wordt in het geval van kunst immers ook een derde relatie van belang: de relatie tussen de maker van de kunst, de boodschap die de kunstenaar door middel van zijn kunst wil doorgeven en de toeschouwer die de kunst ervaart. Waar een historisch betoog niet per definitie een onderliggende boodschap van de auteur hoeft te bevatten, is dit voor kunst wel degelijk het geval; sterker nog, het overbrengen van deze boodschap via culturele en socio-historische codes is waaraan kunst haar specifieke identiteit verleent<sup>26</sup>.

Deze boodschap wordt door de kunstenaar verwerkt in zijn kunst. De kunst vormt zowel een verwijzing naar als een afbeelding (substituut) van de boodschap en kan vanuit dit opzicht een representatie worden genoemd. Hierbij moeten de representatievormen van het historisch betoog nog worden opgeteld, omdat de creatie en receptie van kunst plaatsvindt vanuit dezelfde menselijke selectiviteit: het vormt dus net zozeer een verwijzing naar het verleden, of minstens een alternatieve tijd en/of locatie, EN de specifieke representatie van die tijd/plaats die door het historische discours wordt voorgeschreven. Vanuit deze argumentatie vormt de kunst geen één- of twee-, maar drieledige representatie: in inhoud, context en **vorm**. Het idee van de simulacra lijkt in de kunsten veel weerklank te vinden.

En toch lijkt het toonbeeld van het simulacrum nog niet te zijn bereikt. Wanneer we vanuit het brede spectrum van de kunsten specificeren op het theater, zien we namelijk nog een vierde gedaante van representatie. Het theater onderscheidt zich van andere media door haar *liveness*: een begrip waarmee wordt gewezen op de directheid en het efemere karakter van het theater als communicatiemiddel, met als speerpunt dat kunstenaar, kunstwerk en toeschouwer zich, in ieder geval voor de duur van de voorstelling, op exact dezelfde tijd in exact dezelfde locatie bevinden<sup>27</sup>. Behalve dat deze *liveness* de directheid van het theatrale medium benadrukt, legt het ook de

---

<sup>24</sup> Ibidem

<sup>25</sup> Lister, Martin, Jon Dovey, Seth Giddins, Iain Grant en Kieran Kelly. *New Media. A Critical Introduction* (Londen: Routledge, 2009), p. 428

<sup>26</sup> Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois en Benjamin H.D. Buchloch. *Art since 1900* (Londen: Thames & Hudson, 2007), p. 22

<sup>27</sup> Auslander, Philip. *Liveness. Performance in a Mediatized Culture* (Londen: Routledge, 1999), p. 6



klemtoon op haar rol als **representatie van het leven**: alles wat zich op het toneel afspeelt vormt immers zowel een verwijzing (*mimesis*<sup>28</sup>) als substituut (*catharsis*<sup>29</sup>) van de ervaringen, ideeën en emoties die we buiten het theater beleven. Op vier niveaus (inhoud, context, vorm en liveness) lopen representaties en gerepresenteerden dus dwars door en over elkaar: het simulacrum lijkt de werkelijkheid te hebben overwonnen.

Tot nu toe is in deze analyse de **interpretatie** van representatie buiten beschouwing gelaten: niet omdat deze er voor dit onderzoek niet toe doet (dit zou minstens nalatig genoemd kunnen worden), maar omdat eerst een definitie en afbakening van het onderwerp nodig waren voordat haar implicaties op een publiek effectief kunnen worden bestudeerd.

Wat bij het begrip 'interpretatie' niet moet worden vergeten is dat dit fenomeen nooit vrij staat van beïnvloeding: interpretaties vinden altijd plaats vanuit specifieke referentiekaders (gevormd door eerdere interpretaties van jezelf en/of anderen) en worden dus continue en actief gestuurd door invloeden van buitenaf. Wanneer we kijken naar de interpretatie van kunst, dan merken we net zo goed hoe sterk de beïnvloeding van onze interpretatie door externe factoren (in de vorm van representaties) kan zijn. Niet zelden raadplegen we in een museum een gids, die ons in geuren en kleuren kan vertellen (*taal*) op welke manier het kunstwerk in kwestie op basis van bestaande feitelijke kennis (*historisch betoog*) kan worden begrepen, of hoe nieuwe, onbekende weetjes juist kunnen leiden tot nieuwe interpretaties (*voorstelling*). Hetzelfde gebeurt wanneer we niet een menselijke, maar een geschreven of zogenaamde audiogids ter hand nemen; het enige verschil tussen de twee is dat de eerstgenoemde het verhaal *live* ten gehore brengt (wat, zoals we in het geval van theater hebben gezien, een extra representatieve lading toevoegt), terwijl de overige opties eerder zijn vastgelegd.

Elke gids, zowel in de voorbeelden hierboven als in andere instanties of kunstvormen, is ongetwijfeld tekstueel, verhalend en dus representatief. Ze zijn een voorstel, maar tegelijkertijd ook een *voorstelling*, zoals we in de volgende paragraaf zullen ondervinden. En, zoals Ankersmit opnieuw vanuit de postdramatische discussie concludeert:

“*voorstellen kunnen verstandig of onverstandig, maar niet waar of onwaar.*”<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> Aristoteles (2010), p. 29

<sup>29</sup> Ibidem, p. 177

<sup>30</sup> Ankersmit (1996), p. 158

### 2.3 Effect en Affect: de Relatie van Interpretatie

Voordat we ons volledig focussen op de manifestatie van representatie in het theater, kijken we nog een keer terug op de manier waarop kunst een voorbeeld van representatie vormt. Ten eerste is er de inhoud van de kunst; de reconstructie van de werkelijkheid, die inherent zowel een substituuat van als een verwijzing naar die werkelijkheid vormt. Ten tweede is er de context van kunst; de historische en socioculturele omgeving waarin het kunstwerk tot stand komt en waar het onvermijdelijk een deel van uitmaakt. Ten derde is er de vorm van kunst: de specifieke manier waarop de maker zijn kunst benadert, creëert en voorziet van een boodschap/betekenis. Maar er is nog een laatste, bredere eigenschap die kunst bij uitstek tot een voorbeeld van representatie maakt. Een overkoepelende eigenschap, die door Ankersmit zelf als volgt wordt beschreven:

*“De kunst kan ons inzicht in de werkelijkheid verdiepen, niet in de zin dat wij extra objectieve zekerheden krijgen over de aard van bomen of landschappen, maar omdat wij die dankzij de schilder hebben leren zien op een manier die ons voordien nog niet ter beschikking stond. En het gaat hier, bijgevolg, niet zozeer om een dieper doordringen in de objectieve aard van de werkelijkheid, niet zozeer om een vermeerdering van onze kennis van bomen of landschappen, maar om de nieuwe en onvermoede standpunten van waaruit wij die zouden kunnen bezien. Anders gezegd, de verrijking die wij aan de kunst toekennen is niet zozeer 'cognitief' zoals de wetenschap van onze kennis van bomen of landschappen, maar veeleer een verrijking van het spectrum van standpunten van waaruit we de werkelijkheid kunnen bezien. Verrijking ligt hier niet in de sfeer van het object, maar in die van het subject – of, preciezer nog, de laatste is een voorwaarde voor de eerste.”<sup>31</sup>*

In dit citaat vinden we zowel de kenmerken (substitutie en verwijzing) als de vormen van representatie (inhoud, context en vorm) die we in de vorige paragraaf hebben besproken. Maar meer nog dan dit manifesteert representatie zich in het theater in een andere vorm: als verwijzing naar en substituuat van **het leven**. Twee elementen spelen hierbij (naast het eerder genoemde liveness) een cruciale rol, namelijk *mimesis* en *catharsis*. Beide elementen werden door Aristoteles uitvoerig besproken en geanalyseerd in de *Poëtica*. *Mimesis* omvat volgens hem de specifieke manier waarop de werkelijkheid in het theater wordt geïmiteerd; *catharsis* wordt daarentegen gehanteerd als beschrijving voor de effecten die het theater als alternatieve werkelijkheid op haar publiek uitoefent.

Deze beide elementen geven een aanwijzing waarom juist in het theater zo onvermijdelijk

---

<sup>31</sup> Ibidem, p. 17

sprake is van representatie, maar ook waarom de analyse van deze representatie zo problematisch kan zijn. Wanneer we spreken van mimesis, moeten we ons afvragen *welke* werkelijkheid wordt geïmiteerd: spreken we over de werkelijkheid van de maker, van de individuele toeschouwer of van de werkelijkheid zoals deze door het huidige historische betoog wordt beschreven? En moet de manier waarop deze mimesis plaatsvindt per moment worden aangepast, aangezien de referentiekaders en ervaringen van alle betrokken partijen eveneens per moment verschillen?

We zien hier waarom een semantische benadering hier meer inzicht zou verschaffen dan de semiotiek; meer nog dan in andere kunstvormen lijkt de invloed van externe factoren en systemen van groter belang dan directe index-, symbool- of icoonverhoudingen. Ook merken we waarom in het geval van theater, meer nog dan in andere stromingen, kan worden gesproken van een *volledig* simulacrum. Immers:

*“Waar het om gaat [...] is of verbeelding of representatie kunnen functioneren als het verbeelde. En daar zijn geen vaste regels voor te geven: alles is hier afhankelijk van context, doeleinden en traditie [...]. Zoals goede geschiedschrijving, zo is ook goede kunst in wezen metaforisch.”<sup>32</sup>*

Ook voor Ankersmit bleef de rol van het theater als voorbeeld van representatie niet onopgemerkt. Aan de hand van de filosofen Jean-Jacques Rousseau en Denis Diderot zette hij uiteen hoe volgens hem het discours over dit onderwerp kon worden samengevat.

Aan de ene kant van het spectrum stelt Rousseau in *Lettre sur les spectacles* dat het toneel inderdaad de ultieme vorm van representatie vormt. De toneelspeler is immers nooit (exact) wie hij lijkt te zijn, terwijl hij toch altijd net zozeer een mens is als de persoon die hij representeert: als representant EN gerepresenteerde vormt hij dus zowel het begin- als eindpunt in de cirkel van representatie. Op zijn beurt vormt dit volgens Rousseau echter weer een representatie van de (achttiende-eeuwse) samenleving, omdat elke participant hieraan net zo sterk een specifieke sociale rol werd toegewezen. Naast de toneelspeler vormde dus ook het toneel een representatie, namelijk van de metafoor van het *theatrum mundi* dat tijdens het leven van Rousseau, maar ook nu nog in zekere mate de sociale werkelijkheid van de samenleving bepaalt.

Toch is alles wat we tijdens een voorstelling kunnen waarnemen slechts tot op zekere hoogte geënceneerd, hoewel de mate waarin dit plaatsvindt niet door het publiek kan worden achterhaald (met uitzondering van toeschouwers die betrokken zijn geweest bij de productie van de voorstelling). Vanuit het perspectief van Rousseau krijgt “de rol die de toneelspeler speelt, het

---

<sup>32</sup> Ibidem, p. 21

*simulacrum* [...] aldus een overwicht over de persoonlijkheid van de toneelspeler zelf. De representatie, het geheel van de rollen die de toneelspeler speelt, maakt zich meester van de identiteit van de persoon, van het gerepresenteerde”<sup>33</sup>.

Vanuit het gedachtegoed van Diderot formuleert Ankersmit daarentegen niet een aanval op, maar sympathie en respect voor het toneel. Dit respect komt vooral tot uiting in Diderots *Paradoxe sur le comédien*, waarin hij betoogt dat het onnatuurlijke gedrag van het toneelspel lijnrecht tegenover het natuurlijke gedrag van onze dagelijkse werkelijkheid staat. Tegelijkertijd is het toneel grotendeels afhankelijk van de dramatische illusie, wat betekent dat juist het onnatuurlijke gedrag van de toneelspeler de waarschijnlijkheid van natuurlijk gedrag zo goed mogelijk hoort te overstemmen.

*“De paradox van het toneel is daarom dat een bepaalde, weloverwogen vorm van onnatuurlijk gedrag een voorwaarde is voor een 'natuurlijke' presentatie, terwijl natuurlijk gedrag op het toneel ons juist zeer onnatuurlijk voorkomt. Het is daarom alsof representatie een dissociatie bewerkt tussen twee vormen van 'natuurlijk gedrag' – dat rond de eigen open haard, en dat op het toneel.”*<sup>34</sup>

Waar Rousseau dus een angst voor het simulacrum lijkt te betogen, merken we bij Diderot geen enkele twijfel over het verschil tussen werkelijkheid en representatie; het feit dat Leonardo da Vinci ooit de Mona Lisa schilderde heeft immers ook geen fysieke sporen op het model achtergelaten. Een kanttekening die we echter in het voordeel van Rousseau moeten maken, is dat onze *voorstellingen* van de werkelijkheid wel degelijk door representaties beïnvloed kunnen worden en dat onze voorstellingen op hun beurt de aard van ons handelen bepalen. Representaties bepalen dus niet onze werkelijkheid, maar spelen wel een rol in hoe we als mens in deze werkelijkheid *handelen*. Wat voor de ontleding van het theater als representatie dus onmisbaar is, is volgens Ankersmit dus niet het specifieke perspectief van de maker, dramaturg of toneelspeler, maar de gezamenlijke consensus van deze partijen over de aard van de representatie: *“bepalend is of men bereid is om de autonomie van de representatie en gerepresenteerde ten opzichte van elkaar te erkennen.”*<sup>35</sup>

Bepalend in de studie naar het karakter van representatie is dus ook de rol van het publiek: een partij die in het geval van theater live aanwezig is en dus (zoals besproken in de vorige

---

<sup>33</sup> Ibidem, p. 98

<sup>34</sup> Ibidem, p. 101

<sup>35</sup> Ibidem, p. 106

paragraaf) direct kan waarnemen, associëren en discussiëren. Maar op welke manier vormt het publiek een dergelijk perspectief? Welke elementen spelen een rol bij de manier waarop representaties door de toeschouwer worden ontvangen? Welke invloed heeft het de directheid van het theatrale medium op de waarneming, associatie en discussie rondom dit perspectief? Om hier een antwoord op te vinden, maken we een korte uitstap naar de nalatenschap van een andere filosoof, Arthur Schopenhauer.

In *The World as Will and Representation* beschrijft Schopenhauer het proces van interpretatie in twee stappen, namelijk **perceptie** en **conceptie**. Perceptie is hierbij de onmiddellijke, instinctieve inname van zintuiglijke informatie; conceptie is de tijdelijke, discursieve kennis die uit deze perceptie voortkomt. De herkenning en acceptatie van representatie is dus allereerst zintuiglijk, voordat deze vanuit ons rationele bewustzijn wordt ontleed en aan de hand van onze ervaringen en referentiekaders van betekenis wordt voorzien. Vanuit een modernistisch standpunt leidt een grotere hoeveelheid interpretaties (en dus conceptie) dus tot een sterkere benadering van 'de werkelijkheid'; vanuit een postmodernistisch standpunt betekent het enkel een grotere verzameling van perspectieven op de werkelijkheid. Beide perspectieven stellen hoe dan ook impliciet dat een toeschouwer met meer ervaringen in staat zou kunnen zijn tot een diepere doorgronding van de verschillen tussen werkelijkheid en representatie. Maar dit stelt ons voor een geheel nieuwe paradox van het theater;

*“zoals in Diderots Paradoxe du comédien de 'onnatuurlijkheid' van het toneelspel de 'natuurlijkheid' van zowel het toneelspel als van de verbeelde werkelijkheid bevordert, zo is in het algemeen de erkenning van de autonomie van zowel het gerepresenteerde als de representatie juist voorwaarde voor zowel goede representaties van de werkelijkheid als voor een optimaal realiteitsbesef.”<sup>36</sup>*

Ankersmit zelf verkiest uiteindelijk de gedachtegang van Diderot boven die van Rousseau, maar stelt wel dat ieder voor zich moet beoordelen welk perspectief het meest op hem of haar van toepassing is; de bepalende factor is hierbij de eerdergenoemde bereidheid om de autonomie van representatie en gerepresenteerde ten opzichte van elkaar te erkennen<sup>37</sup>. Tenslotte maakt hij, met een verwijzing naar het debat tussen Plato en Aristoteles over de aard van ‘de werkelijkheid’ en ‘de (ware) idee’, een statement dat niet de wantrouwende en controlerende visies van Plato en Rousseau, maar juist de open visies van Aristoteles en Diderot de mogelijkheid creëren voor

---

<sup>36</sup> Ibidem, p. 107

<sup>37</sup> Ibidem, p. 106

autonome, vrije representatie: in (en rondom) het theater, maar ook in de samenleving en de politiek<sup>38</sup>.

Zoals we hebben bestudeerd is het theater dus een vorm van representatie: niet alleen op het gebied van vorm, inhoud, context en liveness, maar ook van het leven (door middel van mimesis en catharsis) en de manier waarop we dit leven ervaren (door middel van perceptie en conceptie). Elk van deze representaties en werkelijkheden loopt daarbij langs elkaar, door elkaar en over elkaar heen: het theater vormt als medium en kunstvorm dus wellicht het ultieme simulacrum.

Bij dezen wil ik dan ook beweren dat, vanuit het theoretische perspectief van Ankersmit, onomstotelijk kan worden gezegd dat **het theater als live-medium vereenzelvigd kan worden met het begrip 'representatie'**. Maar dit stelt ons voor een hachelijke situatie: hoe kunnen we representatie ooit uit het theater verwijderen? Is een Theater zonder Representatie überhaupt mogelijk? Om een antwoord op deze vragen te formuleren bestuderen we in het volgende hoofdstuk het werk en gedachtegoed van Gilles Deleuze: een filosoof die precies deze vragen stelde en daarop een mogelijk antwoord formuleerde.

---

<sup>38</sup> Ibidem, p. 112

### 3. Het Theater zonder Representatie: een (On)mogelijk Concept?

#### De Postdramatische Visie van Gilles Deleuze

In het vorige hoofdstuk concludeerden we dat het onmogelijk is om de termen *representatie* en *theater* volledig van elkaar te scheiden, aangezien de ene term automatisch de ander lijkt op te roepen. We kunnen veronderstellen dat een poging een volledig onderscheid tussen deze concepten te maken van begin tot eind een hopeloze onderneming lijkt.

De vraag is dus niet langer hoe we representatie als fenomeen kunnen vermijden of verwijderen, maar **hoe we de herkenning en acceptatie van representatie door het publiek onmogelijk kunnen maken**. Een methodologie die ons in staat stelt dit doel te bereiken vinden we bij Gilles Deleuze die, net als Ankersmit, vanuit een filosofisch perspectief zijn licht over de problematiek van representatie heeft geworpen<sup>39</sup>; onder deze problematiek valt de vervaging tussen de representatie en het gerepresenteerde die we in het vorige hoofdstuk hebben opgemerkt, maar ook de observatie dat het toenemende gebruik van media heeft geleid tot een opeenhoping van simulacra<sup>40</sup>, waardoor de realiteit langzamerhand lijkt te worden vervangen door haar representatie(s) en de realiteit zelf uit het zicht verdwijnt.

Dit vormde voor Deleuze een reden om de noodzaak van representatie opnieuw te bestuderen en, wanneer mogelijk, te verwerpen. En dit is dan ook, gespecificeerd op het theater, de vraag waar dit hoofdstuk om draait: (hoe) kunnen we ons een Theater zonder Representatie voorstellen?

#### 3.1 Difference en Repetition: Over de Concepten van Deleuze

Om een goed beeld te kunnen vormen van de manier waarop Deleuze het begrip representatie in zijn betoog toepaste en een vergelijking te kunnen leggen met hoe dit onderwerp door Ankersmit is behandeld, is het van belang eerst twee concepten te bespreken: *repetition* en *difference*. Zoals we zullen zien vormen deze termen niet alleen de basis van het Deleuziaanse denken, maar functioneren ze voor ons ook als brug tussen de gedachtegangen van Ankersmit en Deleuze.

Om te beginnen is het belangrijk om op te merken dat Deleuze's opvatting van *repetition* niet simpelweg gelijk kan worden gesteld met het Nederlandse 'herhaling'. Waar herhaling namelijk impliceert dat een specifiek evenement of fenomeen opnieuw, met een identieke inhoud en op een

---

<sup>39</sup> Kattenbelt, Chiel. 'Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity' in *Mapping Intermediality in Performance*, geredigeerd door Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender en Robin Nelson (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010), p. 34

<sup>40</sup> Lister e.a. (2009), p. 428

identieke manier wordt gepresenteerd, gaat Deleuze's repetition niet voorbij aan unieke eigenschappen van een fenomeen en de context waarin dat fenomeen zich toonbaar maakt. Anders gezegd: waar 'herhaling' "*expresses a point of view according to which one term may be exchanged or substituted for another*"<sup>41</sup>, houdt repetition ook rekening met de elementen die **niet** op een identieke manier kunnen worden herhaald. De term *difference* wordt door Deleuze gebruikt om precies die elementen te omschrijven die ieder fenomeen als unieke constructie van andere fenomenen onderscheiden.

Repetition houdt dus in dat twee of meer verschillende fenomenen een unieke identiteit hebben, maar elkaar wel kunnen versterken door naar de uniciteit van elkaars eigenschappen te verwijzen (vergelijkbaar met Ankersmits substitutie en verwijzing). De manier waarop de fenomenen naar elkaar verwijzen is verschillend: de observatie DAT ze naar elkaar verwijzen is echter niet te ontkennen. Repetition is geen herhaling, maar biedt wel mogelijkheid tot (onvolledige) vervanging; met het oog op representatie lijkt het dan ook niet onredelijk om Deleuze's repetition te beschouwen als een alternatief voor Ankersmits substituuut. Difference vormt vanuit deze argumentatie het concept dat fenomenen van elkaar onderscheidt, maar tegelijkertijd ook gelijkwaardig maakt en de mogelijkheid creëert om verbanden en relaties tussen verschillende fenomenen te leggen: vanuit dit opzicht is Deleuze's difference dus in direct verband te brengen met Ankersmits verwijzing.

Wanneer vergelijkingen worden getrokken tussen repetition en substitutie aan de ene kant en difference en verwijzing aan de andere kant, ontdekken we dat dat het begrip representatie misschien dieper in het discours van Deleuze is geworteld dan aanvankelijk werd gedacht. De ontmoeting tussen difference en repetition, dus tussen substitutie en verwijzing, is waar representatie ontstaat (zie hoofdstuk 2.1); en aangezien onze beleving van de werkelijkheid wordt beïnvloed door constante ontmoetingen tussen difference en repetition, lijkt de werkelijkheid niets meer dan een opeenstapeling van representaties, die op hun beurt worden gevormd door de ervaring en interpretatie die wij (al dan niet onder invloed van media) van die representaties hebben. Onze werkelijkheid wordt niet overschaduwd door het simulacrum: **onze werkelijkheid lijkt het simulacrum te zijn.**

*"The identity of the object read really dissolves into divergent series defined by esoteric words, just as the identity of the reading subject is dissolved into the decentered circles of possible multiple readings. Nothing, however, is lost; each series exists only by virtue of the*

---

<sup>41</sup> Deleuze, Gilles. *Difference & Repetition*, vertaling door Paul Patton (New York: Columbia University Press, 1994), p. 1



*return of the others. Everything has become simulacrum.*<sup>42</sup>

Maar hoe zou representatie kunnen worden verwijderd of ontkracht, wanneer dit fenomeen zo diepgeworteld is in onze (gemediatiseerde) cultuur? Naar aanleiding van deze vraag vormde Deleuze een strategie waarmee bestaande representaties niet worden ontkracht of uit de realiteit worden verwijderd, maar waarin de productie van nieuwe representaties vanuit ieder mogelijk perspectief wordt vermeden. Dit proces wordt door Deleuze aangeduid als 'constante variatie' (*continuous variation*<sup>43</sup>). Deze constante variatie is echter *geen* zoektocht naar constante vernieuwing, wat immers zou kunnen impliceren dat er moet worden afgezet tegen de status quo en er dus alsnog verwijzing (en dus representatie) plaatsvindt: wat er wel wordt bedoeld is dat ieder element van onze realiteit moet worden beschouwd als een uniek, op zichzelf staand fenomeen dat geen verdere verbintenis toekent aan elementen uit het verleden, heden of de toekomst.

Zoals we aan het eind van het vorige hoofdstuk stelden, lijkt ook de verwijdering van representatie uit het theatrale medium een onmogelijke opgave. Hoe zou representatie immers kunnen worden verwijderd of ontkracht, wanneer dit fenomeen zo diepgeworteld is in onze werkelijkheid, kunst en het theater? De sleutel hiertoe ligt niet in het verband tussen de representatie en datgene waarnaar de representatie verwijst, maar op welk moment in het representatieve proces wordt ingegrepen. De **oorzaak** van representatie kan niet worden weggenomen; de **interpretatie** van representatie(s) door een publiek kan echter wel degelijk onmogelijk worden gemaakt.

Eerder in deze scriptie werd al verwezen naar Arthur Schopenhauers *The World as Will and Representation*, waarin hij het proces van interpretatie opdeelt in twee stappen: **perceptie** (*perception*) en **conceptie** (*conception*). Respectievelijk is het eerstgenoemde concept een aanduiding voor de instinctieve en onmiddellijke inname van informatie door onze zintuigen, de tweede term wordt gebruikt om de tijdelijke, discursieve kennis aan te duiden die uit deze informatie voortkomt. Interpretatie is dus allereerst zintuiglijk, voordat deze onder invloed van onze ratio wordt voorzien van een contextuele betekenis. Problematisch genoeg is deze volgorde niet alleen onomkeerbaar, maar schijnbaar ook onoverkomelijk: het is een automatisch proces dat mensen van andere levende wezens onderscheidt. Een automatisch proces dat volgens Schopenhauer overigens precies de oorzaak is van al het onvervulbare, menselijke verlangen.

*“For perception is the original kind of knowledge inseparable from animal nature, in which*

---

<sup>42</sup> Ibidem, p. 69

<sup>43</sup> Deleuze, Gilles. 'One Less Manifesto', vertaling door E. dal Molin en T. Murray in *Mimesis, Masochism, and Mime*, geredigeerd door T. Murray (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997), p. 245

*everything that gives direct satisfaction to the will presents itself. It is the medium of the present, of enjoyment and gaiety; moreover it is with no exertion... [while, on the other hand] it is the conceptions of thought that often oppose the gratification of our immediate desires, for, as the medium of the past, the future, and of seriousness, they are the vehicle of our fears, our repentance and all our cares.*”<sup>44</sup>

Wat Schopenhauer echter ook impliceert is dat de twee stappen van het interpretatieproces wel degelijk van buitenaf kunnen worden doorbroken. Wanneer zich een situatie voordoet die zodanig buiten de interpretatieve kaders valt dat deze simpelweg niet geïnterpreteerd kan worden (Schopenhauer noemt hierbij *laughter* als voorbeeld), kan er simpelweg geen conceptie plaatsvinden en wordt er vanuit de perceptie een nieuwe poging gedaan de zintuiglijke informatie te begrijpen. Maar wat als er in de tussentijd al nieuwe zintuiglijke informatie wordt aangeleverd?

### 3.2 Presentatie, de Nieuwe Norm

Nadat we in de vorige paragraaf de concepten van Deleuze hebben onderzocht en met de ideeën van Ankersmit hebben vergeleken, kunnen deze op het theater worden toegepast door een bestudering van Deleuze's Theater zonder Representatie (*Theatre without Representation*<sup>45</sup>). Maar wat zou de creatie van een dergelijke theatervorm op dramaturgisch gebied opleveren? Ook levert dit concept van Deleuze een epistemologisch vraagstuk op; welke notie van theater ligt er besloten in het Theater zonder Representatie?

Wanneer we het perspectief van Deleuze specificeren op het gebied van de theatrale theorie en praktijk, ontdekken we het Theater zonder Representatie. Met onze bevindingen uit de vorige paragraaf nog in het achterhoofd presenteert zich een nieuwe uitdaging:

*“to construct a theatre that escapes representation and creates the conditions for presence as the encounter with what Deleuze calls 'continuous variation'.”*<sup>46</sup>

En inderdaad, dit valt in één lijn met de overwoekering van conceptie door receptie, zoals we dat kort geleden ontdekten.

Vanuit dramaturgisch gebied levert dit aanvankelijk vraagstukken op. Er kan bijvoorbeeld

---

<sup>44</sup> Schopenhauer (2012), p. 280

<sup>45</sup> Deleuze (1994), p. 192

<sup>46</sup> Cull (2009) “Introduction” in *Deleuze and Performance*, p. 5

worden afgevraagd welke nieuwe mogelijkheden en functies dit Theater zonder Representatie te bieden heeft voor dramaturgen en theatermakers. Het Theater zonder Representatie biedt voor dramaturgen immers een lastige paradox. Aan de ene kant betekent het vermijden van representatie dat de functie van de dramaturg als mediator (dat wil zeggen; als continue 'representator' van de verschillende perspectieven in het theatrale maakproces), zowel tussen onderlinge productieleden als tussen de voorstelling en het publiek, verloren lijkt te gaan: het zogenaamde representeren van de verschillende partijen dient net zo sterk te worden vermeden. Hetzelfde geldt voor de acteurs op het podium. In plaats van verschillende personages te spelen (en dus te representeren), dienen de acteurs hun personages te presenteren. Of dit moet worden gedaan vanuit een specifieke methode, kan worden bediscussieerd; wat telt is dat de acteur los komt te staan van het personage dat ten tonele wordt gevoerd.

Al met al is het Theater zonder Representatie niet alleen te beschouwen als een vorm van postmodern, maar ook postdramatisch theater. Naast de verwerping van hiërarchische structuren en de ontkenning van stabiele systemen wordt door Deleuze nadruk gelegd op simultaneïteit, opeenhopingen van tekens en het belang van het heden en de fysieke ervaring: eigenschappen die het Theater zonder Representatie in hecht verband brengen met het *postdramatische theater*, zoals dit werd beschreven door Hans-Thies Lehmann. Beide theatervormen tonen immers vanuit hun respectievelijke perspectieven hoe de betekenis van het verhaal, dat wil zeggen de dramatische tekst, ruim baan heeft gemaakt voor de betekenis van het theater als (al dan niet verhalend) medium<sup>47</sup>. **Het theater draait niet langer om betekenissen die aan tekens worden toegekend, maar om de materialiteit van de tekens zelf:** dit is tevens wat Deleuze lijkt te bedoelen met de term “continuous variation”<sup>48</sup>.

Doordat het Theater zonder Representatie focust op de materiële presentatie van theatrale elementen, kenmerkt het zich door twee elementen: **directheid** en **overdaad**. Doordat de methode van constante presentatie een zo direct mogelijke overdracht van boodschappen stimuleert, worden alle codes en verbanden van bestaande tekensystemen ongedaan gemaakt. Deze directheid wordt daarbij versterkt door de *verisimilitude*<sup>49</sup> (de zogenaamde “directe waarschijnlijkheid” die mede door liveness aan het theater wordt toegedicht) van het theatrale medium. Wat ontstaat is een filosofie die samen te vatten is als 'what you see is what you get': *alles* wordt zonder hiërarchisch systeem en dus *tegelijktijd* aan de toeschouwer gepresenteerd.

---

<sup>47</sup> Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*, vertaling door Karen Jürs-Munby (Londen: Routledge, 2006), p. 26

<sup>48</sup> Deleuze (1997), p. 245

<sup>49</sup> Lister e.a. (2009), p. 136

*“While dramatic theatre proceeds in such a way that of all the signals communicated at any one moment of the performance only a particular one is usually emphasized and placed at the centre, the paratactical valency and ordering of postdramatic theatre lead to the experience of simultaneity. This often – and we have to add: frequently with systematic intent – overstrains the perceptive apparatus [...]. Interrogating the intention and effect of simultaneity, one has to state: the parcelling of perception here becomes an unavoidable experience.”*<sup>50</sup>

De constante presentatie wordt vervolgens tot een hoog tempo opgevoerd, zodat de ervaring van materiële tekens in de voorstelling wordt versterkt en gebundeld (het “*parcelling of perception*” van Lehmann), waardoor de acteur, de voorstelling en het theater op meerdere niveaus een 'intolerable presence'<sup>51</sup> vormen en op deze manier de interpretatie van representatie wordt voorkomen. Aansluitend op Schopenhauers tweedeling wordt de **receptie** van zintuiglijke informatie zoveel mogelijk gestimuleerd, terwijl **conceptie** (in ieder geval voor de duur van de voorstelling) zoveel mogelijk wordt vermeden. Ook vanuit dit opzicht vinden we argumenten voor de bestudering van het Theater zonder Representatie als postdramatische theatervorm:

*“Here everything depends on not understanding immediately. Rather one's perception has to remain open for connections, correspondences and clues at completely unexpected moments, perhaps casting what was said earlier in a completely new light. Thus, meaning remains in principle postponed. Minor and insignificant details are registered exactly because in their immediate non-significance they may turn out to be significant for the discourse of the analysand. In a similar way the spectator of postdramatic theatre is not prompted to process the perceived instantaneously but to postpone the production of meaning (semiosis) and to store the sensory impressions with 'evenly hovering attention'.”*<sup>52</sup>

Dit geeft ook aan wat het Theater zonder Representatie ons kan vertellen over de specifieke notie van theater die door Deleuze wordt gehanteerd. Niet alleen vormen de eigenschappen die tot nu toe zijn besproken het argument dat deze notie veel nadruk legt op de directheid en overdaad die het theater als postmodern en postdramatisch communicatiemiddel kenmerken, maar in het bijzonder op de verschillende gradaties van liveness die dit medium aan de toeschouwer te bieden heeft (zie

---

<sup>50</sup> Lehmann (2006), p. 87-88

<sup>51</sup> Bene, Carmelo en Gilles Deleuze, *Superposition* (Parijs: Les Éditions de Minuit, 1979), p. 10

<sup>52</sup> Lehmann (2006), p. 87

ook hoofdstuk 5.3). In het tweede hoofdstuk vormde deze eigenschap een speerpunt voor het argument dat de concepten van 'theater' en 'representatie' onlosmakelijk verbonden zijn, maar nu is het ook deze eigenschap die het theater in het huidige medialandschap in staat stelt zich te verhouden tot andere media en kunstvormen: wanneer we de mediatisering gedurende de afgelopen decennia definiëren als het proces waarbij de traditionele kunsten zichzelf bewust maken als een stroming van media binnen een groter mediaal netwerk<sup>53</sup>, is het de liveness die theater in staat stelt zich in het huidige culturele klimaat van overige (audiovisuele) media te onderscheiden<sup>54</sup>.

Het theater, als medium dat deze liveness het meest weet te omarmen, impliceert dat de menselijke ervaring een onvermijdelijk **fysiek** fenomeen is. Het richt onze ogen op het menselijk lichaam, maar ook op de mogelijkheden en beperkingen die dit lichaam met zich meebrengt.

*“The body becomes the centre of attention, not as a carrier of meaning but in its physicality and gesticulation. The central theatrical sign, the actor's body, refuses to serve signification. Postdramatic theatre often presents itself as an auto-sufficient physicality, which is exhibited in its intensity, gestic potential, auratic 'presence' and internally, as well as externally, transmitted tensions.”*<sup>55</sup>

De boodschap lijkt dus: **men dient de intensiteit van het theater niet als theoretisch concept te begrijpen, maar als fysiek fenomeen te ervaren**. Theater is allereerst geen mentaliteit, maar een lichamelijke (*corporeality*)<sup>56</sup>. Hoewel de vergelijking tussen het Theater zonder Representatie en het postdramatische theater dus optimaal lijkt, zijn de doelen en middelen die vanuit Deleuze's perspectief op het theater kunnen worden toegepast wellicht minstens zo effectief te vergelijken met de denk- en handelwijze van Antonin Artaud. Het teken, het theater en het lichaam spreken hier immers sterker op grond van hun eigen verschijningsvorm, dan op grond van de doorzichtigheid naar dat waarnaar het verwijst; het teken staat op zichzelf, het theater staat op zichzelf, het lichaam staat op zichzelf. Misschien nog wel meer dan Lehmann met het postdramatische theater durfde uit te dragen, leggen Deleuze en Artaud de nadruk op het feit dat betekenis niet meer besloten ligt in de interpretatie van de ervaring, maar in de intensiteit van het 'verheugd ervaren'. Want pas wanneer de elementen van directheid, overdaad en intensiteit worden gebundeld tot een fysieke ervaring die iedere systematische of semiotische beschrijving overschrijft (een idee dat Deleuze aanduidt met de

---

<sup>53</sup> Jameson, Fredric. *Postmodernism: The Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke University Press, 1991), p. 162

<sup>54</sup> Auslander (1999), p. 6

<sup>55</sup> Lehmann (2006), p. 95

<sup>56</sup> Kattenbelt, Chiel. “Theatre as the Art of the Performer and the Stage of Intermediality” in *Intermediality and Performance*, geredigeerd door Freda Chapple en Chiel Kattenbelt (Amsterdam: Rodopi, 2006), p. 37

term *affect*<sup>57</sup>), ontstaat wat Deleuze met het 'Theatre without Representation' probeerde te formuleren:

*“a theatre of multiplicities opposed in every respect to the theatre of representation, which leaves intact neither the identity of the thing represented, nor author, nor spectator, nor character, nor representation which, through the vicissitudes of the play, can become the object of a production of knowledge or final recognition. Instead, a theatre of problems and always open questions which draws spectator, setting and characters into the real movement of an apprenticeship of the entire unconscious, the final elements of which remain the problems themselves.”*<sup>58</sup>

Of deze vergelijking tussen het Theater zonder Representatie en het Theater van de Wreedheid vruchtbaar is moet blijken uit nadere analyse, maar de mogelijkheid van de vergelijking roept wel een vraagstuk op dat al door verschillende filosofen is bestudeerd: kan het theater, als 'lichaam' dat niet is onderworpen aan organisatie en hiërarchie<sup>59</sup>, worden bestudeerd als een *Body without Organs*?

### **3.3 Het Theater zonder Representatie: een Body without Organs?**

*“Op het punt van slijtage waar onze gevoeligheid gekomen is, is het zeker dat wij voor alles behoefte hebben aan een theater dat ons wakker schudt: hart en zenuwen.”*<sup>60</sup>

Antonin Artauds *Le Théâtre et son Double* (1938) kan op veel manieren worden beschouwd als een intellectuele voorloper van Deleuze's gedachtegoed en theatrale visie. Niet alleen bestaat het eveneens uit een grote verzameling zeer diverse onderwerpen, discoursen en retorische stijlen (waarmee het een voorbode lijkt te zijn van Deleuze's “*politics of freedom and unfettered becoming*”<sup>61</sup>), ook probeert het bestaande paradigma's, theorieën en argumentaties te omzeilen en alternatieve bronnen voor discussie aan te boren. In het boek wordt het gedachtegoed van Aristoteles in een nieuw daglicht gesteld door het concept van *catharsis* opnieuw te definiëren, Heideggers nadruk op het belang van de Westerse filosofische traditie met behulp van Balinese dans

---

<sup>57</sup> Massumi, Brian. “Notes on the Translation and Acknowledgements” in Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), p. xvi

<sup>58</sup> Deleuze (1994), p. 192

<sup>59</sup> Fortier (2002), p. 99

<sup>60</sup> Artaud (2008), p. 100

<sup>61</sup> Fortier (2002), p. 99

en theater van kritische kanttekeningen voorzien en, van het meeste belang voor ons huidige betoog, het moderne theater aan de kant geschoven ten bate van het *Theater van de Wreedheid*. Een theatervorm die, net als het Theater zonder Representatie, uitgaat van het idee dat het theater **fysiek, direct en door ieder mens** te ervaren is:

*“Wij hebben het recht te zeggen wat gezegd is en zelfs wat niet gezegd is, op een manier die van ons is, die onmiddellijk is, direct, die beantwoordt aan de huidige wijzen van voelen en die iedereen kan begrijpen.”*<sup>62</sup>

Maar wat in het kader van dit onderzoek wellicht nog belangrijker is, is Artauds opvatting van de *Body without Organs* (hierna afgekort als “BwO”). Kortweg omvat deze term wat overblijft wanneer alle kennis, technologieën, normen, waarden en andere referentiële systemen teniet worden gedaan, of beter gezegd: “*what remains when you take everything away*”<sup>63</sup>. Door de Organen uit het Lichaam te verwijderen, zou men de totaliteit van het organisme (en dus het organisme zelf) teniet doen. Wat men hierbij echter ook zou vernietigen is de ordening van een God of soortgelijke macht(en)<sup>64</sup>; van het grootste belang is hier dus niet dat de BwO zijn verbeeldingskracht haalt uit de verwijdering van het Orgaan, maar uit de verwijdering van ieder systeem dat van bovenaf door zogenaamde 'hogere machten' ('discours', 'de staat', 'religie', 'etcetera') is opgelegd. Het Lichaam en de Organen zijn de beste werktuigen voor deze verwijdering omdat ze niet alleen ons meest essentiële, fysieke bezit zijn, maar vooral omdat het producten zijn van de meest basale vorm van traditie waar wij als mens aan zijn onderworpen; de Schepping.

Deleuze bestudeerde de volgende vraag: wat blijft er over, wanneer een BwO daadwerkelijk tot stand zou komen? Allereerst en voornamelijk leegte, complete leegte, verstoken van enige structuur of organisatie; maar het is precies die leegte waardoor de BwO kan worden opgevuld met pure *intensiteiten* (of, in de termen van Deleuze, *affecten*), die voortdurend voorbijtrekken, van en naar de BwO circuleren en vervolgens weer als efemere elementen in de leegte verdwijnen. Toch kan de BwO niet als een ruimtelijke plaats, locatie of landschap worden beschouwd waarop de intensiteiten zich tijdelijk vestigen. Analyse en interpretatie zijn bij voorbaat onmogelijk; **de BwO is puur potentieel**. Wat Artaud dus volgens Deleuze dicteert is een openbaring van gedachten zonder beeld en een intensiteit die zichzelf simpelweg niet laat (re)presenteren<sup>65</sup>.

---

<sup>62</sup> Artaud (2008), p. 89

<sup>63</sup> Deleuze, Gilles en Félix Guattari. *A Thousand Plateaus* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), p. 151

<sup>64</sup> Artaud, Antonin. 'To Have Done With the Judgement of God' in *Selected Writings*, geredigeerd door Susan Sontag (New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1976), p. 571

<sup>65</sup> Deleuze (1994), p. 147

Maar waarom is de BwO vergelijkbaar met het Theater zonder Representatie? Het eerste argument hiervoor ligt in de ontkenning en vernietiging van bestaande systemen. Maar wat een minstens zo grote rol speelt is de schijnbare onmogelijkheid om daadwerkelijk een BwO te bereiken;

*“you never reach the Body without Organs, you can't reach it, you are forever attaining it, it is a limit.”<sup>66</sup>*

En hoewel men de BwO kan benaderen door de organen zelf te verwaarlozen (*hypochondriac body*) of het opgeven van controle (*paranoid body*), stabiliteit (*drugged body*) of macht (*masochist body*), blijft het magische element van pure intensiteit toch ongrijpbaar.

Hoewel pure intensiteit onmogelijk kan worden bereikt, betekent dit niet dat 'normale' lichamen niet in staat zijn intensiteit te ervaren of uit te zenden. En net als Deleuze zet Artaud hierbij een stap verder dan Lehmann door niet alleen te spreken over zintuiglijke *input*, maar ook over *output*. Speciale aandacht gaat hierbij uit naar het **schreeuwen**<sup>67</sup>: vanuit het oogpunt van Artaud (en later verschillende musici als Michael McClure) kan de menselijke schreeuw in extreme proporties worden gepresenteerd, zonder hierbij enige mate van betekenis (semiotisch, semantisch, etc.) op te wekken. Geen effect; volledig affect. Bovendien kunnen we op grond van onze eerder opgestelde methodologie – **directheid en overdaad** – stellen dat geluidssignalen een diepere affectieve lading kunnen bevatten dan hun visuele tegenhangers: het oor ontvangt en verwerkt zintuiglijke signalen sneller dan het oog, terwijl het minder snel bezwijkt onder de schijnbare noodzaak van selectie<sup>68</sup>. Toch wordt er bij het ontstaan van de schreeuw direct een specifieke sociale, mentale en fysieke ruimte gecreëerd waarbinnen zij een hoge mate van aandacht en communicatie afdwingt, wat door de fysieke vluchtigheid van het teken, de schreeuw zelf, enkel nog wordt versterkt.

*“Het doorkruist de gevoelens [...]. Het verheft de stem. Het gebruikt de trillingen en eigenschappen van de stem. Het doet ontstelde ritmes trappelen. Het stampet klanken vast. Het streeft ernaar het gevoel te verheffen, te verdoven [...] en stop te zetten.”<sup>69</sup>*

---

<sup>66</sup> Deleuze and Guattari (1987), p. 150

<sup>67</sup> Kahn, Douglas. *Noise, Water, Meat. A History of Sound in the Arts* (London: MIT Press, 2001), p. 325

<sup>68</sup> Chion, Michel *Audio-Vision. Sound on Screen*, vertaling door Claudia Gorbman (New York; Columbia University, 1994), p. 10

<sup>69</sup> Artaud (2008), p. 107



Het probleem is hier dat wij, als individuele toeschouwers die de deconstructieve macht van de schreeuw ervaren, niet weten hoe te reageren. Hoewel ons lichaam van nature is afgestemd op dit soort tekens, weigert de schreeuw iedere discussie met *taal*<sup>70</sup>; ondanks dat we fysiek en cultureel geprogrammeerd zijn om deze specifieke signalen te zenden en te ontvangen, missen we dus de instinctieve vaardigheden om ze vervolgens te ontleden, analyseren en interpreteren. Woede, gelach, geboorte, doodsangst, waanzin, ieder van deze signalen kunnen in dit opzicht hetzelfde klinken in termen van frequentie en volume; wat de ene term van de ander scheidt is enkel een verschil op het *affectieve* niveau. Dit is ook waarom er zo veel verbanden kunnen worden gelegd tussen het idee van de schreeuw en ons huidige onderzoek; omdat het, net als Ankersmits definitie van representatie en Deleuze's idee van het Theater zonder Representatie, de rol van onze werkelijkheid ontmaskert als "*a generalized thought process which can no longer be covered by the reassuring dogmatic image but which, on the contrary, amounts to the complete destruction of that image*"<sup>71</sup>. Het is niet simpelweg een destructieve uitroep: **de schreeuw is**, in haar puurste vorm, **de presentatie van intensiteit**. Het is, zoals het theater dat wij hier proberen te (re)construeren, een optimalisering van performativiteit en een doorbreking van transparantie, die ons dwingt alle mogelijke betekenissen die buiten de tekens zelf liggen te negeren.

De schreeuw, als combinatie van directheid en overdaad, is dus een element van presentatie omdat het haar kracht niet ontleent aan haar effect, maar aan haar affect: het is een uiting die op één specifiek moment de intensiteit van vreugde, pijn en verlangens weet te 'verwoorden', zonder de noodzaak hierin persoonlijke gedachten of gevoelens te betrekken. Het is een extreme, fysieke overgang van de ene lichamelijke ervaring in de volgende. Vanuit deze overgang kan de affectieve handeling (zoals het schreeuwen) transformeren, vergroten en/of verkleinen en op die manier het 'handelend potentieel' van het Lichaam in kwestie beïnvloeden. Deze aanpassing aan ons potentieel beïnvloedt echter ook het potentieel van de mensen om ons heen, wat op zijn beurt een kettingreactie veroorzaakt bij het potentieel van anderen. Iedere affectieve handeling en ieder signaal dat hierbij wordt uitgezonden moet dus altijd worden beschouwd als een ontmoeting tussen (ten minste) twee Lichamen; aan de ene kant het affectieve Lichaam, aan de andere kant het 'geaffecteerde' Lichaam<sup>72</sup>.

Wanneer we deze observaties doortrekken naar de praktijk van het theater, merken we steeds meer dat niet alleen Artauds Theater van de Wreedheid, maar ook Deleuze's Theater zonder Representatie als een sprekend voorbeeld van de BwO kan worden beschouwd. Beiden presenteren

---

<sup>70</sup> Kahn (2001), p. 325

<sup>71</sup> Deleuze (1994), p. 147

<sup>72</sup> Massumi (1987), p. xvi

zich eveneens als een platform waarop intensiteit de vrije loop wordt gelaten en waar **affect wordt verkozen boven effect**. Het zijn aanvankelijk oneindige leegten waarin voor de duur van de voorstelling alle elementen, krachten en intensiteiten die zich op dat moment in de werkelijkheid bevinden (tegelijkertijd) als een affectief Lichaam aan de toeschouwer worden gepresenteerd, die door deze stortvloed als geaffecteerd Lichaam zelf wordt gedwongen fysiek EN mentaal deel uit te maken van de voorstelling. We worden als toeschouwer zo dicht mogelijk op de intensiteit van de aan ons gepresenteerde werkelijkheid gedrukt; dat deze intensiteit (zowel fysiek als mentaal) misschien sterker is dan wij als mens kunnen begrijpen of verdragen is enkel van secundair belang.

*“Het theater van de wreedheid is geconcipieerd om in het theater het begrip van een hartstochtelijk en stuiptrekkend leven terug te brengen; in deze zin van heftige gestrengheid, van uiterste verdichting der toneelmatige elementen, moet men het begrip wreedheid begrijpen waarop dit theater wil steunen.*

*Deze wreedheid die indien nodig bloedig zal zijn maar dit niet systematisch is, is nauw verbonden met het beginsel van een soort dorre morele zuiverheid die niet bang is het leven de prijs te betalen die voor de dingen staat.”<sup>73</sup>*

Wat alle tot nu toe behandelde filosofen en makers (Ankersmit, Deleuze, Lehmann, Artaud) gemeen hebben is de theoretische zoektocht naar de/een nieuwe werkelijkheid, waarin menselijke elementen als **intensiteit** boven de vier categorieën van menselijke **activiteit** (economische productie, reproductie van de samenleving, taal en ludische activiteiten)<sup>74</sup> worden verkozen en op die manier de functie van het theater als simulacrum wordt ontmanteld. Net als bij de BwO is het bij de theatervormen die hierdoor ontstaan (het Theater zonder Representatie, het Theater van de Wreedheid en, zoals we in het volgende hoofdstuk zullen zien, de transversale performance) “*a question of producing within the work a movement capable of affecting the mind outside all representation.*”<sup>75</sup>

Hoe dan ook is er bij ieder van de tot nu toe geobserveerde theatrale stromingen nog steeds sprake van een zekere mate van **controle** over de voorstelling; niet vanuit het perspectief van de toeschouwer, maar bijvoorbeeld nog wel vanuit het perspectief van de maker en/of acteur. Maar wat gebeurt er wanneer ook bij deze laatste partijen de controle volledig wordt opgegeven? Wat zou dit op dramaturgisch vlak betekenen voor de voorstelling? En welke invloed zou dit hebben op onze

---

<sup>73</sup> Artaud (2008), p. 142

<sup>74</sup> Foucault, Michel. 'Madness and Society' in *The Essential Foucault*, geredigeerd door Paul Rabinow en Nikolas Rose (New York: The New Press, 2003), p. 371

<sup>75</sup> Deleuze (1994), p. 8

notie van theater in het algemeen? Deze vragen vormen het aanknopingspunt voor het volgende hoofdstuk; de theorie en praktijk van Bryan Reynolds' *transversale performance*<sup>76</sup>.

---

<sup>76</sup> Marshall, Chris en Bryan Reynolds. 'Editorial: Transversal Acting' in *The Semiotic Review of Books*, vol. 17.1 (2007), p. 2

## **4. Transversale Performance: de Kunst van het Bewust-Zijn**

Het affectieve/effectieve perspectief van Bryan Reynolds

In dit hoofdstuk worden de theoretische filosofieën van Ankersmit en Deleuze geplaatst tegenover de praktische ideologie van Bryan Reynolds' *Transversal Theater Company* (TTC). We bespreken niet alleen hoe de visie en methodologie van deze groep kunnen worden beschouwd als een hedendaagse versie van Deleuze's Theater zonder Representatie op de gebieden van productie, dramaturgie en publieksengagement, maar ook welke nieuwe mogelijkheden door een vergelijking van deze theatervormen aan het licht worden gebracht. De postmoderne, postdramatische theaterpraktijk vormt hierbij een voortdurend aanknopingspunt.

Tijdens dit hoofdstuk wordt aandacht besteed aan de specifieke schrijf-, regie-, acteer- en productiestijlen die door Reynolds en de TTC worden gehanteerd. Deze aanpak leidt tot wat door Reynolds wordt aangeduid als *transversale performance*; een theatervorm waarin de postdramatische onmogelijkheid van (totale) controle en de bruikbaarheid van diversiteit, zwaktes en imperfecties centraal staan, maar waarvan de verdere details allereerst een grondigere analyse nodig hebben. Nadat is bestudeerd met welke kenmerken de transversale performance zich onderscheidt van andere theatervormen en het verband is gelegd met het Theater zonder Representatie, zal worden bekeken op welke manier deze theatervorm de ervaringen van zowel maker als toeschouwer benadert. Tenslotte leggen we nog eenmaal de vergelijking met andere theatervormen; niet alleen Deleuze's Theater zonder Representatie, maar ook Lehmanns postdramatische theater en (vooral) Artauds Theater van de Wreedheid.

### **4.1 Transversaliteit, een Strijdtoneel van Machten**

*“Transversality is a dimension that tries to overcome both the impasse of pure verticality and that of mere horizontality: it tends to be achieved when there is a maximum communication among the different levels and, above all, in different meanings.”<sup>77</sup>*

Zoals gezegd moet eerst worden bepaald wat het concept 'transversale performance' inhoudt. De term “transversaliteit” werd als eerste genoemd door Jean-Paul Sartre<sup>78</sup> en later uitvoerig behandeld door Deleuze, hoewel het tot dan toe nooit in verband werd gebracht met het theater; in gebieden als

---

<sup>77</sup> Deleuze, Gilles. *Molecular Revolution: Psychiatry and Politics*, vertaling door Rosemary Sheed (Harmondsworth: Penguin Books, 1984), p. 18

<sup>78</sup> Sartre, Jean-Paul. *The Transcendence of the Ego: An Existentialist Theory of Consciousness*, vertaling door Robert Kirkpatrick and Forrest Williams (New York: Noonday Press, 1957)

de wis- en natuurkunde werd het daarentegen toegepast als een dimensie waarin maximale interactie tussen afzonderlijke elementen en hun betekenissen wordt nagejaagd, waardoor iedere bestaande (vorm van) definiëring en systeemvorming wordt vermeden. Reynolds past dit concept toe in het academische literatuur- en theaterdiscours, waarbij vooral de vluchtigheid en ongrijpbaarheid van transversale elementen worden benadrukt<sup>79</sup>. In het kader van dit onderzoek wordt *transversaliteit* dus benaderd als **de verzameling elementen die intertekstualiteit in en tussen narratieven veroorzaakt, maar niet kunnen worden verklaard vanuit het netwerk van analysemethoden** zoals dat door bestaande discoursen wordt uitgedragen; zoals representatie in het eerste deel van deze scriptie de semiotische analyse ontvluchtte, zo ontwijkt ook transversaliteit als vluchtig element de analyserende blik van de theoreticus.

Transversale performance start vanuit hetzelfde uitgangspunt als het Theater zonder Representatie; de verwerping van alle 'begrip' van theater en de intensivering van het medium als directe, fysieke ervaring. Waar het Theater zonder Representatie echter bestaat uit een ondermijning van structuur en orde door alle bestaande vormen van controle los te laten, wordt bij transversale performance gebruik gemaakt van een andere methodologie. Reynolds stelt dat, doordat totale controle in onze realiteit onmogelijk is, moet worden ingezoomd op bestaande gaten, scheuren en zwaktes in deze controle om systemen te doorbreken en zo de weg vrij te maken voor een nieuwe staat van bewustzijn. Waar in het Theater zonder Representatie bestaande systemen worden doorbroken om intensiteit te ontketenen, draait transversale performance de rollen om: alle vormen van intensiteit, chaos en overdaad worden ingezet om bestaande systemen (waaronder representatie) te doorbreken en een ongetemde stroom nieuwe mogelijkheden, ideeën en inzichten te ontketenen.

Zoals Artaud zijn Theater van de Wreedheid verbond aan de Body without Organs, formuleerde Reynolds zijn theatrale strategie in de vorm van de *transversale poëtica* (zie hoofdstuk 1.4). Deze ideologie omvat niet alleen het doel, maar ook de middelen van transversale performance en werd als volgt omschreven:

*“The combined aesthetics, theory, and methodologies of transversal poetics works to inspire critical inquiry, scholarship, pedagogy, artistic creation, and life experience that are mutually supportive, adaptive and felicitous. Transversal poetics is innovative and versatile as it emphasizes positive formulations of consciousness, desire, subjectivity, identity, expression, meaning, and so on. It is exploratory and malleable as it constantly reappraises its premises, influences, methods, contexts, and subject matters of inquiry to develop*

---

<sup>79</sup> Reynolds, Bryan. 'The Devil's House, 'or worse': Transversal Power and Antitheatrical Discourse in Early Modern England' in *Theatre Journal*, volume 49.2 (1997)

*efficient modes of thought and action. It is collective and collaborative as it acknowledges as much as possible the conditions of its emergent activities: its histories, sources, and conversations.*”<sup>80</sup>

Wanneer alle pleonastische bijvoeglijke naamwoorden wordt geschrapt, blijkt uit deze omschrijving dat de transversale poëtica niet zonder haken of ogen kunnen worden nagevolgd. Allereerst wordt er de belofte gedaan van een veelvoud aan methodologieën en perspectieven, terwijl doorgaans één specifieke aanpak daadwerkelijk door TTC is toegepast: de methodologie van de zogenaamde “vluchtige verkenning” (*fugitive exploration*), waarin door middel van deconstructieve tekstanalyse en een focus op onbekende of niet eerder geanalyseerde elementen wordt geprobeerd om bestaande interpretaties te ontcrachten en nieuwe interpretaties tot stand te brengen<sup>81</sup>. Ten tweede worden de transversale poëtica beschreven als 'collective' en 'collaborative', terwijl enkel de methode van de vluchtige verkenning wordt gehanteerd en overige methoden niet van belang lijken te worden geacht. Tenslotte aanvaardt de transversale poëtica door deze tegenstrijdigheden nooit de “*conditions of its emergent activities*”, aangezien het voortdurend zoekt naar nieuwe manieren om deze omstandigheden af te breken (door middel van de vluchtige verkenning), ofwel te omzeilen (door de ontkenning van een samenhangend, systematisch geheel).

Na een eerste analyse zou dus kunnen worden gedacht dat de transversale poëtica minder stof tot nadenken geven dan door Reynolds wordt gesteld. Maar wat overblijft van de eigenschappen die de transversale poëtica onderscheiden van het overige theaterwetenschappelijke discours is haar **verwerping van** niet alleen 'het systeem', 'het discours' of 'de geschiedenis', maar ook van **de aanname dat de mensheid door middel van reflectie en verwijzing** (en dus representatie) **controle zou kunnen krijgen over de ontwikkeling van de geschiedenis en** (politieke) **macht**. Deze verwerping zou door Ankersmit ondersteund worden, aangezien ook hij beargumenteert dat wij ons momenteel begeven in “*het tijdperk van de onbedoelde gevolgen*”<sup>82</sup>. Wat de transversale poëtica ons bieden is het tegenovergestelde; door middel van de vluchtige verkenning wordt het concept van macht (*power*) opnieuw gedefinieerd en een (conceptuele) grip op de vluchtigheid van die macht geboden.

Reynolds baseert zich bij deze discussie op het argument van Michel Foucault dat de werkelijkheid het strijdtoneel vormt van twee soorten macht, die dienen om bestaande systemen te vormen, handhaven en uit te breiden, of juist deze normen en waarden te ondermijnen, omzeilen en

---

<sup>80</sup> Reynolds (2009), p. 287

<sup>81</sup> Ibidem, p. 277

<sup>82</sup> Ankersmit, Frank R. *Macht door Representatie* (Kampen: Kok Agora, 1997), p. 279

af te breken (ongeacht of dit plaatsvindt op het niveau van wetenschap, geschiedenis, economie, politiek, cultuur, enzovoort). Reynolds betitelt deze categorieën respectievelijk als *state power* en *transversal power*, maar beargumenteert dat hierbij altijd een derde categorie van macht nauwlettend in het oog moet worden gehouden: de *open power*, die bestaat uit het totale potentieel van alle onbekende en/of nog niet gemanifesteerde machten.

*“Open power is any power that does not fall under the categories of state power or transversal power. State power is any force that works in the interest of coherence and organization among any variables; for instance, state power is at work as you read this and impose order and meaning to facilitate comprehension. Transversal power is any force – physical, conceptual, and/or material deviations from the established norms for any variables, whether individuated or forming a group.”*<sup>83</sup>

De introductie van deze derde categorie machten zorgt allereerst voor helderheid; niet alleen wordt hiermee de deur geopend naar discussie over de rol van virtuele, mogelijke en potentiële machten, ook wordt er een platform gecreëerd voor een set (tijdelijk) neutrale machten die onopgemerkt het slagveld van machten die bouwen/verbinden en vernietigen/ontketenen doorkruisen en omzeilen. Ook wordt er een aanwijzing zichtbaar welke rol Reynolds mogelijkwerwijs speelt in de ontwikkeling van een 'representatieloos theater'. Waar *open power* nu immers de overkoepelende term is voor alle potentiële vormen van macht, vormt *transversal power* nu een conceptuele brug tussen het werkelijke (*state power*) en het mogelijke (*open power*). Het bevindt zich in de overgang van potentiële mogelijkheid naar actuele werkelijkheid, tussen de werkelijkheid en de mogelijke alternatieven die deze werkelijkheid zouden kunnen vervangen; het is verwijzing noch substituu; het is *repetition* noch *difference*; het is alles behalve representatie. Transversaliteit haalt haar macht uit een verwerping van representatie. Sterker nog: **transversaliteit is een verwerping van representatie.**

Vanuit deze argumentatie lijkt de transversale performance van Reynolds dezelfde methodologie te hanteren als het postdramatische theater van Lehmann en het Theater zonder Representatie van Deleuze. In dit opzicht functioneert transversaliteit op een soortgelijke manier als Deleuze's concept van het tijds kristal, wat eveneens verwijst naar een mogelijke gelijktijdigheid van heden en verleden en een gelijktijdige samenkomst van het actuele en virtuele<sup>84</sup>. Daarnaast wordt

---

<sup>83</sup> Reynolds (2008), p. 2

<sup>84</sup> Merx, Sigrid. 'Theater, video en kristallisering van de tijd' in *Theatre Topics 4: Concepten en Objecten*, geredigeerd door Lucia van Heteren et al. (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009), p. 63

niet alleen het belang van presentatie opnieuw ten volle benadrukt, maar ook de methodologische directheid en overdaad vinden bij Reynolds hun weerklank; vanuit het standpunt van de toeschouwer, maar ook vanuit het standpunt van de maker en de speler.

Wanneer we deze elementen combineren met de totaliteit van het fysieke in het postdramatische theater (hoofdstuk 3.2), vinden we een kenmerkend voorbeeld. Het is niet ongewoon om acteurs op een podium waar te nemen: hierbij doen wij als toeschouwer echter wel vanzelfsprekend de aanname dat de acteurs op dat podium in topvorm (of minstens gemiddelde vorm) zijn. Het 'transversale acteren' ontwricht deze aanname door juist deze goede vorm op alle mogelijke manieren te voorkomen: acteurs worden gedwongen voor repetities en voorstellingen deel te nemen aan uitgebreide, uitputtende lichaams oefeningen en zelfs het langdurig ontnemen van voedsel, vocht en slaap wordt tijdens de totstandkoming van de voorstelling niet vermeden. Deze maatregelen dienen enerzijds om de toeschouwer haar verwachting van het 'normale lichaam' te ontnemen, maar anderzijds ook om het lichaam van de acteur bewuster en ontvankelijker te maken voor prikkels en omstandigheden die nuttig kunnen zijn voor het repetitieproces<sup>85</sup>.

Wanneer we ook Artaud in verband brengen met het werk van Reynolds en de TTC, is het mogelijk de transversale poëtica te beschouwen als een methodologische versie van de schreeuw. Beide fenomenen bakenen bij hun uitoefening een geconcentreerde sociale, fysieke en mentale ruimte af waarbinnen zij nadruk leggen op hoge maten van aandacht en communicatie. Beide fenomenen verkrijgen hun macht door niet eerder verkende wegen te bewandelen; van een nog groter belang is echter het wederzijdse verlangen naar intensiteit en dat zowel de schreeuw als de transversale poëtica hun macht niet verlenen aan effect, maar aan affect.

*“Er zijn driehonderdtachtig punten in de Chinese acupunctuur, waarvan drieënzeventig hoofdpunten die voor de gebruikelijke therapie dienst doen. Het aantal grove uitwegen voor ons menselijk gevoelsleven is veel kleiner. Er zijn ook veel minder steunpunten om de atletiek van de ziel op te baseren. Het geheim is die steunpunten te prikkelen zoals men spieren schramt. De rest wordt voltooid door geschreeuw.”<sup>86</sup>*

#### **4.2 De Plaats van Ervaring: het Belang van Bewust-Zijn**

In de vorige paragraaf bespraken we de basisprincipes van de transversale performance. We observeerden de verbanden tussen deze vorm en de overige theatertradities die tijdens dit onderzoek

---

<sup>85</sup> Marshall en Reynolds (2007), p. 3

<sup>86</sup> Artaud (2008), p. 158



aan bod zijn gekomen en stippelden enkele methodologische implicaties aan die de ideologie van Reynolds en de TTC zou hebben voor de werkwijze van de theatermaker en acteur. Maar welke aanvullingen brengen de transversale poëtica op het tot nu toe besproken discours? En welke implicaties zijn er voor de toeschouwer? Dit zijn vragen die tijdens deze paragraaf aan bod komen.

Na de verbanden tussen het perspectief van Reynolds en dat van zijn voorgangers te hebben bestudeerd, is het tijd om te bepalen hoe deze visie op het bestaande discours voortbouwt en uitbreidt. Of, om het in Deleuziaanse termen te stellen; we hebben de invloed van de *repetition* geobserveerd, maar waar ligt de *difference*?

Allereerst kan dit verschil worden bespeurd in de manier waarop de transversale poëtica de concepten van waarheid, (re)presentatie en ervaring niet beschouwen als een zaak van *tijd* (zoals wel bij o.a. Deleuze en Ankersmit het geval is), maar van *ruimte*. Deze aanpak laat sporen na in zowel het transversale denken als de voorstellingen van de TTC, zoals blijkt uit de allereerste zin van hun meest recente voorstelling, *Fractalicious!*: “*we are... here.*”<sup>87</sup>. En hoewel het begrip 'ruimte' in alle eerder besproken filosofieën werd benaderd als een fysieke en/of mentale lokalisatie van 'plaats', wordt het door Reynolds doorgetrokken om ook abstracte concepten als ideeën, emoties, discoursen en multidimensionale elementen te benaderen en omvatten. Maar hoe beïnvloedt deze nadruk op het ruimtelijke element onze ervaring van intensiteit, macht en representatie?

Om een antwoord op deze vraag te formuleren moeten we eerst terugkeren naar de basis van het concept 'transversaliteit': de onmogelijkheid van (totale) controle over onze werkelijkheid, ons handelen en onze ervaring. Wat Reynolds toevoegt aan de bestaande discussie is niet alleen een analyse van wat deze onmogelijkheid veroorzaakt, maar ook welke specifieke soorten locaties, of beter gesteld, **territoria** hierbij een rol spelen. Dit proces start vanuit het *subjectieve territorium*; een gebied dat wordt afgebakend door de conceptuele, fysieke en emotionele grenzen van waarbinnen wij als individuele mensen de werkelijkheid waarnemen en ervaren<sup>88</sup>. Onze subjectieve territorium ontwikkelt zich, op een soortgelijke manier als ons referentiekader, door middel van confrontaties met *officiële territoria* (de heersende normen en waarden binnen een sociale structuur<sup>89</sup>) en de subjectieve territoria van anderen; bij ieder van deze confrontaties breidt ons eigen territorium zich uit en krijgt het samenhang en overlap met de andere territoria. Normaal gesproken wordt dit proces geleid en gecontroleerd door de heersende wetenschappelijke discoursen, moraliteit, ideologieën en de socio-politieke leiders die aan deze normen en waarden

---

<sup>87</sup> Reynolds, Bryan. *Fractalicious!* (2012), p. 1

<sup>88</sup> Reynolds (2008), p. 11

<sup>89</sup> Reynolds, Bryan. *Performing Transversally: Reimagining Shakespeare and the Critical Future* (New York: Palgrave Macmillan, 2003), p. 11

zijn verbonden. Maar het is wanneer deze *state powers* worden omzeild/ontkracht dat transversaliteit tot uiting komt en ons subjectieve territorium in aanraking komt met het *subjunctieve territorium*<sup>90</sup>: een gebied waarin de *open powers* en alle potentiële alternatieven op onze huidige werkelijkheid (“wat-als”, “alsof”, etc.) besloten liggen. Het ontstaan van dit territorium is een proces dat ons forceert om buiten onze bestaande kaders te denken en tot op dat moment nog niet verkende paden te bewandelen, wat zorgt voor continue aanvoegingen op ons subjectieve territorium. **Dit proces** vormt dus niet alleen een passieve brug tussen verschillende territoria, maar **opent** ook **actief de deur naar de totstandkoming van alternatieve werkelijkheden**; we spreken hier dan ook niet simpelweg van een transversale, maar van een *subjunctieve beweging*<sup>91</sup>.

Al met al geeft dit nog geen direct inzicht in hoe wij als toeschouwer onze huidige, ofwel de totstandkoming van deze alternatieve werkelijkheid ervaren. Reynolds beargumenteert dat bij de beantwoording van deze vraag een onderscheid kan worden gemaakt tussen vier soorten bewustzijn. Aangezien we tijdens dit onderzoek echter steeds de nadruk hebben gelegd op de actieve vorm die de ervaring van de toeschouwer in het huidige theaterlandschap aanneemt en deze ervaring in het postdramatische en representatieloze theater ontstaat vanuit de alomvattende directheid, lijkt het gepast(er) te spreken van *Bewust-Zijn*.

De meest basale vorm van ervaring is het **alledaagse Bewust-Zijn** (*quotidian-consciousness*), de 'normale' vorm van bewustzijn die we in ons dagelijkse leven toepassen. Het is deze vorm van Bewust-Zijn waarin we normaal gesproken zowel fysieke als mentale informatie produceren en consumeren, waarin onze rationele en emotionele perceptie het sterkst in balans is en waarin de kracht van representatie dan ook het sterkst tot uiting komt. Het **reflectieve Bewust-Zijn** is daarentegen een vorm waarin “*one's consciousness regards itself in relation to its operations and progressions*”<sup>92</sup>. In deze vorm van Bewust-Zijn kunnen we op hetzelfde moment vanuit meerdere perspectieven observeren, analyseren en reflecteren. Ook leggen we tijdens deze vorm van Bewust-Zijn, meer dan in andere vormen, onze focus op de machtsverhoudingen tussen onszelf en onze omgeving. Ten derde omvat het **rustende Bewust-Zijn** (*paused-consciousness*) het terugtrekken in de diepste lagen van onze geest, een neuropathische ruimte van overgave waarin elementen als intensiteit, discours en de geest zelf tijdelijk uitgeschakeld lijken en waarin absoluut alles mogelijk is<sup>93</sup>. We vergeten de wereld om ons heen, wat de kans op transversaliteit en andere vernieuwingen drastisch vergroot en ons openstelt voor zowel vluchtige verkenningen als subjunctieve elementen.

---

<sup>90</sup> Reynolds (2009), p. 285

<sup>91</sup> Reynolds (2003), p. 13

<sup>92</sup> Reynolds (2009), p. 283

<sup>93</sup> Reynolds (2012), p. 8

De laatste vorm van Bewust-Zijn kan het beste worden beschreven als een combinatie van alle voorgaande vormen en doet zich voor wanneer de waakzame blik van het reflectieve Bewust-Zijn wordt gecombineerd met de gestroomlijnde en vrije perceptie van het rustende Bewust-Zijn, waardoor een ervaring ontstaat waarin we ons intens bewust zijn van onze eigenschappen en mogelijkheden (*reflectief*), maar volledig onbewust blijven van het frame/de context waarin deze mogelijkheden kunnen of moeten worden toegepast (*rustend*)<sup>94</sup>. Dit resulteert in een Bewust-Zijn dat ons dezelfde ervaringen en bewustheid biedt als het alledaagse Bewust-Zijn, maar ons boven alles in staat stelt alle daadwerkelijke en schijnbare controle los te laten en ons over te geven aan de intensiteit van de ervaring. Wanneer ons een hoeveelheid informatie of tekens wordt voorgeschoteld die te direct en/of te overdadig is om vanuit ons subjectieve territorium te ervaren, doet ons alledaagse Bewust-Zijn een poging de nuttige of relevante informatie te filteren; wanneer dit echter nutteloos blijkt (zoals wordt beoogd bij Deleuze's Theater zonder Representatie en Reynolds' transversale performance), worden ook ons reflectieve en rustende Bewust-Zijn ingeschakeld, onze 'capaciteit tot ervaren' tot het uiterste gedreven en de intensiteit waarmee dit ervaren plaatsvindt tot extreme niveaus versterkt. Wat ontstaat is een vorm die ons in staat stelt een dergelijke situatie van overdaad en directheid in haar volledigheid te ervaren: het extreme concept van het **gemotoriseerde Bewust-Zijn** (*motored consciousness*)<sup>95</sup>.

Wanneer we onze blik opnieuw richten op de voorstelling *Fractalicious!*, vinden we talrijke voorbeelden hoe ieder van deze vormen van Bewust-Zijn hun weg vindt in onze dagelijkse werkelijkheid. Als een zogenaamde performance-lezing wordt het hiervoor behandelde scala tijdens de voorstelling als een enorme massa informatie over de toeschouwer uitgestort, om vervolgens met behulp van beeld, geluid en andere sensorische informatie en media vanuit meerdere invalshoeken te worden toegelicht.

*“For better or worse, we are sliding away from the standard framework of the university lecture... but toward what? The question remains a good one for the length of the evening, which, it turns out, is designed to draw our attention, not to any fixed destination, but to exactly this kind of swerving across familiar discursive and disciplinary boundaries.”*<sup>96</sup>

Belangrijk is dat, teruggrijpend op onze analyse van Ankersmits representatie, vooral de *liveness* en de functie van het theater als *hypermedium* in zowel de presentatie als verwerking van deze

---

<sup>94</sup> Ibidem, p. 37

<sup>95</sup> Ibidem, p. 37

<sup>96</sup> Zimmerman, Guy. 'Bryan Reynolds gets close in Transversal Theater Company's *Fractalicious!*' in *TheatreForum* 42 (2013), p. 3

stortvloed aan informatie een essentiële rol spelen. Of, zoals deze dubbele rol van het theater als zelfstandig medium én paradigma van alle andere media/kunsten eerder door Chiel Kattenbelt werd geformuleerd:

*“Trekken we deze conclusie nog iets verder door, dan kunnen we stellen dat theater het paradigma van alle kunsten is en dat het kan fungeren als een hypermedium dat alle andere kunsten in zich opneemt [...]. Literaire, visuele en muzikale kunstwerken kunnen onafhankelijk van respectievelijk de auteur, de beeldend kunstenaar en de componist of uitvoerend musicus bestaan. Theatrale kunstwerken daarentegen blijven onlosmakelijk verbonden met de kunstenaar zonder wie theater niet kan bestaan, namelijk de fysiek aanwezige performer die zich in scène zet voor een publiek dat eveneens in dezelfde ruimte fysiek aanwezig is. Theater is de kunst van de performer en de kunst van de aanwezigheid.”<sup>97</sup>*

Ook voor Sigrid Merx bleef deze argumentatie niet onopgemerkt; in relatie tot het gedachtegoed van Deleuze voegde zij hier aan toe dat wanneer het theater kan worden begrepen als hypermedium dat verschillende media in zich op kan nemen zonder zijn eigenheid te verliezen, dit het theater inderdaad maakt tot een kristalbeeld waarin tegelijkertijd een actueel beeld (het heden) en virtueel beeld (verleden) zichtbaar kunnen worden gemaakt<sup>98</sup>.

Maar deze dubbele functie van het theater als hypermedium en live fenomeen brengt een kentering in onze gedachtegang over de transversale performance als Theater zonder Representatie. Zoals we immers in het tweede hoofdstuk van dit onderzoek ontdekten is liveness een van de oorzaken van *re*-presentatie in het theater; tel hierbij de vele andere gedaanten op waarin representatie lijkt te zijn teruggekeerd (gesproken tekst, media, een lezing die de functie van het dramatische plot *substitueert* en natuurlijk de *verwijzing* naar de transversale theorie zelf) en we kunnen de conclusie trekken dat transversale performance toch niet het 'podium van pure presentatie' blijkt te zijn dat we aanvankelijk dachten.

In plaats daarvan vormt het een podium waarop presentatie en representatie in een chaotische harmonie van overdaad ontstaan, om vervolgens direct weer te worden verdrongen door nieuwe vlagen van (re)presentatie. Het transversale theater maakt geen onderscheid tussen werkelijkheid en simulacrum, tussen dramatisch en postdramatisch of tussen presentatie en

---

<sup>97</sup> Kattenbelt, Chiel. 'De rol van technologie in de kunst van de performer' in *Theater en Technologie*, geredigeerd door Henk Havens, Chiel Kattenbelt, Eric de Ruijter en Kees Vuyk (Amsterdam: Theater Instituut Nederland, 2006), p. 18-19

<sup>98</sup> Merx (2009), p. 64

representatie. Het biedt aan alle elementen de mogelijkheid zich ongeremd aan zowel maker als toeschouwer te manifesteren en laat alle betrokken partijen vrij om deze elementen vanuit hun eigen Bewust-Zijn te ervaren, zonder richtlijnen (of grenzen!) te stellen aan de mate of manier waarop deze manifestatie en ervaring plaatsvinden. Transversale performance belichaamt zowel de ontkenning van het bestaande systeem als de mogelijkheid van nieuwe systemen; het omvat zowel de relatie tussen oorzaak en gevolg als de intensiteit die in deze relatie besloten ligt; **het is zowel effect als affect.**

*“In a world in which affect underlies and gives rise to cognition, Fractalicious! Seems to be part of a broader movement in the direction of the performative and the expressive. Rather than the either-or of affect/cognition, this new mode of performative discourse seeks to open a transversal space between affect and cognition – only when we are in motion between such fixed positions can we hope to shape and enact our multiple desires [...].”<sup>99</sup>*

Het enige dat door transversale performance wordt nagejaagd is intensiteit, die een blokkering vormt van alles wat het theater doet ontstaan. De ophoping van voortdurende energie roept bij ons, het publiek, een ervaring van *firstness* (in tegenstelling tot de *thirdness* van het traditionele drama) op. Het gaat niet langer over iets anders dan de voorstelling, maar over dat wat de voorstelling zelf in het moment doet ontstaan. Binnen het kader van het postdramatische theater onderscheidt dus ook de transversale performance zich door een verheving van de performativiteit en de idealisering van het efemere creatieve proces (de “*performative turn*”, zoals ook beschreven door Erika Fischer-Lichte<sup>100</sup>).

Wat na het wegstrepen van alle overeenkomsten en verschillen overblijft, is het eeuwige verlangen (“*desire*”): een verlangen dat alleen kan worden weggenomen door de constante aanvoer van effectieve en affectieve intensiteit. En met dit ingangspunt keren we onze blik, voor de laatste maal, naar Deleuze's bespreking van de Body without Organs (BwO).

#### **4.3 Deleuze, Lehmann en Artaud. Transversale Performance als Body without Organs**

Hoewel uit de vorige paragrafen is gebleken dat het gedachtegoed van Reynolds grote overeenkomsten vertoont met de filosofieën van Deleuze en Lehmann, zou net zo sterk kunnen worden beargumenteerd dat de wortels van het transversale denken liggen in de poëtica van Antonin

---

<sup>99</sup> Zimmerman (2013), p. 11

<sup>100</sup> Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen* (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2004)

Artaud. Eerder noemden we al verbanden met het concept van de *schreeuw* en het voortdurende belang van *intensiteit*, maar de overeenkomsten worden pas echt zichtbaar wanneer we onze aandacht opnieuw richten op de BwO.

Laten we allereerst onze stappen naar en door de BwO op een rij zetten. Door de Organen uit het Lichaam te verwijderen, vernietigt men zowel de totaliteit van het Lichaam als ieder mogelijk systeem dat in dat Lichaam van bovenaf door een Schepper is opgelegd. Op deze manier ontstaat een continue leegte, ontdoen we onze ervaring van haar dagelijkse ketenen (dat wil zeggen, de grenzen van het alledaagse Bewust-Zijn), doet zich de mogelijkheid voor om deze leegte op te vullen met pure intensiteit (gemotoriseerd Bewust-Zijn) en creëren we Artauds openbaring van “*a generalized thought process which can no longer be covered by the reassuring dogmatic image but which, on the contrary, amounts to the complete destruction of that image*”<sup>101</sup>. Het grote verschil met onze huidige werkelijkheid is dat alle informatie door de BwO op geen enkele manier wordt gerangschikt. Er vindt geen causale opeenstapeling plaats, enkel de parallelle manifestatie van een immense hoeveelheid intensiteit(en): **het simulacrum wordt uit haar functie ontheven**. Daarom is het mogelijk te beargumenteren dat het bereiken van het motorische Bewust-Zijn gelijkstaat aan het creëren van een (tijdelijke) BwO. De ervaring die hierdoor ontstaat, is wat Reynolds in *Fractalicious!* introduceert als *goings*: een concept dat aangeeft hoe onze ervaring wordt beïnvloed wanneer zoveel intensiteit ons Bewust-Zijn bereikt dat wij niet alleen alle systematiek, maar ook alle vormen van interpretatie, emotie of ratio uit het oog verliezen. Ons Bewust-Zijn wordt één met de intensiteit, de handeling en de ervaring. **Het bereiken van *goings* staat gelijk aan het bereiken van het gemotoriseerd Bewust-Zijn, wat op zijn beurt gelijk staat aan het bereiken van een BwO.**

Het bereiken van *goings* kan tot stand worden gebracht door deel te nemen aan extreme fysieke activiteiten als skydiven, bergbeklimmen en andere extreme sporten, maar kan net zo effectief door middel van (intensieve) mentale activiteit worden bereikt. Zoals we eerder hebben waargenomen vormen deze fysieke en mentale extremititeit een kernpunt van TTC's theatrale ideologie en praktijk:

*“transversal acting pursues forays into, but never permanent occupation of, transversal territory through a series of exercises that cultivate heightened affective relations brought on by indulgence and exploration of fatigue and its relationships to sharpened reaction and*

---

<sup>101</sup> Deleuze (1994), p. 147

*release of self-conscious performance.*”<sup>102</sup>

Wanneer we deze methode combineren met het perspectief van de toeschouwer en de rol van het theater als zowel live- als hypermedium, keren we terug bij de ideeën van *mimesis* en *catharsis* (hoofdstuk 2). Hoewel de betekenis van met name dit laatste concept gedurende de laatste decennia geleidelijk is aangepast (met name vanuit Lehmanns argument dat het virtuele, vrijwillige en op de toekomst gerichte karakter van *catharsis* in sterk contrast staat tot het realistische, emotioneel gedwongen en hier-en-nu ideaal van hedendaagse performance<sup>103</sup>), kunnen we met zekerheid stellen dat *catharsis* nog steeds een rol van betekenis speelt in hedendaagse vormen van (non-dramatisch) theater; het vormt immers nog altijd een bruikbare bron van “*affective recognition and solidarity by means of [...] the affects represented and transmitted to the audience within its frame*”<sup>104</sup>.

De overgebleven *catharsis* kan daarom in het theater van vandaag en, specifiek gesteld, in de transversale performance tot uiting komen en het potentiële effect/affect van de toeschouwer opwekken door middel van passieve observatie (perceptie en conceptie) en actieve participatie (fysiek, mentaal of beiden) en resulteert in een (multi-/hyper-)mediale vorm van *goings*, een totaalervaring waarin zowel de intensiteit van de ervaring als de ervaring zelf een hoogtepunt bereiken. Hoewel het transversale theater voortdurend in het teken staat van overgave en het verlies van macht en controle, neemt dit niet weg dat dit alles wordt veroorzaakt door één enkele keuze van de toeschouwer; de keuze om een voorstelling bij te wonen, zich over te geven aan de intensiteit en zichzelf door de theatrale/mediale ervaring te laten overspoelen. Op deze manier worden alle betrokken partijen (maker, toeschouwer, speler) gestimuleerd om zowel het bestaande als het mogelijke, zowel effect als affect, zowel liveness als simulatie, zowel presentatie als representatie, kortom **de werkelijkheid in al haar totaliteiten** te ervaren en aanvaarden.

*“abandon the limits of [...] impulsive training tools – that have defined their subjective territories – and learn to expand, to become explorers for whom the powerful, “character-driven” well-reasoned active choice is never enough.*”<sup>105</sup>

Teruggrijpend op ons vorige argument creëren het maken en bijwonen van transversale performances dus beiden mogelijkheden voor zowel *liveness* als *simulatie*, wat op zijn beurt mogelijkheden schept voor *catharsis*. Vanuit dit perspectief creëert het een veelvoud aan *goings* die

---

<sup>102</sup> Marshall en Reynolds (2007), p. 3

<sup>103</sup> Lehmann (2006), p. 138

<sup>104</sup> Ibidem, p. 21

<sup>105</sup> Marshall en Reynolds (2007), p. 4

gepaard gaan met wisselende, maar voortdurend groeiende lagen van intensiteit: het is wat Artaud zou bestempelen als *Body without Organs* en misschien zelfs meer. Aangezien de diverse pure intensiteiten van *goings* immers niet vanzelfsprekend met elkaar overeenkomen stuurt het ons niet simpelweg in de richting van één mogelijke uitkomst, maar tegelijkertijd ook naar de tegenovergestelde uitkomst EN alle mogelijke uitkomsten die hier tussenin besloten liggen<sup>106</sup>.

Op het meest basale niveau is transversale performance dus een medium dat plaats biedt voor de simulatie van *state powers*, *transversal powers* en *open powers*, terwijl deze machten tegelijkertijd ook in realiteit kunnen worden uitgevoerd. Op diezelfde manier **stimuleren de transversale theorie en praktijk niet de vorming van betekenis, maar van ervaring;**

*“(To) precipitate transversal factors, and together, harmoniously or not, they link and manifest feedback-loops, feedforward-flows, continued motored-consciousness, [...] unexperienceable experiences, crystallizations of subjectivity, and changes and expansions of consciousnesses.”*<sup>107</sup>

Transversale performance hanteert net als het Theater zonder Representatie een overdaad en directheid van de elementen. Maar het verschil in perspectief dat hierbij wordt gehanteerd (niet *tijd*, maar *plaats* als overkoepelende factor) maakt dat de ideologie die achter de praktijk schuilt een steviger handvat biedt om de ervaring van het theater in haar totaliteit te beschouwen, waardoor ook het dramaturgische inzicht sterker tot zijn recht kan komen. Transversale performance plaatst de massale hoeveelheid elementen van een voorstelling niet *op* elkaar, zoals wel door Deleuze werd beoogd, maar *naast* elkaar; het bouwt macht naast macht, intensiteit naast intensiteit, mogelijkheid naast mogelijkheid, betekenis naast betekenis en BwO naast BwO, ongeacht of de combinatie van deze elementen wel of niet waarschijnlijk, gewenst, mogelijk of controleerbaar lijken; het is **de capaciteit van de toeschouwer die bepaalt hoeveel informatie daadwerkelijk wordt ervaren en op welke manier het Bewust-Zijn deze informatie selecteert, ontvangt en interpreteert.**

---

<sup>106</sup> Reynolds (2012), p. 8

<sup>107</sup> Ibidem, p. 39



## 5. *Fractalicious!* en (re)presentatie

### Praktijk versus Theorie

Vanuit de transversale poëtica formuleerde Reynolds het concept van de *transversale performance*. Maar aan welke eisen moet een performance voldoen om ‘transversaal’ te kunnen worden genoemd? Om een antwoord op deze vraag te formuleren observeren we in dit hoofdstuk verbanden tussen de behandelde theorieën en *Fractalicious!*, een voorstelling die tussen 2012 en 2014 door Reynolds en de Transversal Theater Company werd geproduceerd en niet alleen de specifieke productiemethoden van TTC weerspiegelt, maar waarin ook de grondbeginselen van de transversale poëtica zelf ter sprake worden gebracht.

Met het oog op de onderzoeksresultaten uit de vorige hoofdstukken vindt de vergelijking tussen *Fractalicious!* en de besproken theorieën respectievelijk plaats op basis van de structurele opbouw van de voorstelling (Ankersmit), gesproken teksten van de personages (Deleuze) en het gebruik van audiovisuele media (Lehmann).

#### 5.1 *Fractalicious!* versus Ankersmit: een Structureel Verband

“REYNOLDS:

*To understand breakdown and change as creative opportunity, breakdown, change, break, down, breakdown, down break, down, change up, as productive shifts in flows, paths, substances, and connections, is to roll, toooooo roll, roll, roll, is to roll, with roll, roll with, positive differences, is to roll with positive differences. R-r-r-r-r-r-roll. (whispers) Roll, roll, roll.”*<sup>108</sup>

In het tweede hoofdstuk van deze scriptie bestudeerden we hoe Ankersmit het concept ‘representatie’ uiteenzette ten opzichte van de geschiedenis en het theater. We observeerden hoe in het theater verschillende vormen van representatie tegelijkertijd actief zijn en op welke manier dit kan leiden tot (al dan niet paradoxale) boodschappen en betekenissen. Het begrip ‘theater’ kan dus worden vereenzelvigd met ‘representatie’, maar hoe is dit te observeren in de theatrale praktijk?

Zoals we in hoofdstuk twee hebben besproken vormt het script een van de bouwstenen voor representatie in het theater: niet alleen is het een serie aanwijzingen waarmee het maakproces van de performance tot en met de vertoning van het eindproduct in een specifieke richting wordt

---

<sup>108</sup> Ibidem, p. 5

gestuurd, ook vormt het een waarneembaar fenomeen dat vóór, tijdens en na de voorstelling een specifieke representatie van de performance vormt. Bovendien helpt het ons als onderzoeker een inzicht te krijgen in de geschiedenis van de voorstelling en in mogelijke of onontdekte elementen die tijdens de voorstelling zelf niet tot uiting zijn gekomen, zijn genegeerd of simpelweg niet zijn opgemerkt. Al met al geeft het ons meer inzicht in het stuk, de maker en (eventueel) de personages.

Veel scripts worden voorafgegaan door karakterbeschrijvingen, wat een uitstekend hulpmiddel vormt om een eerste indruk te vormen van de verschillende personages en hun eigenschappen. Laten we als voorbeeld een blik werpen op de personagebeschrijvingen in het script van *Fractalicious!*:

*Dramatis Personae:*

- A. *Professor Reynolds, a transversal coefficient, which includes various singularities that emerge from the processual assemblage and multiplicity that is becomings-Reynolds.*
- B. *Kayla, a sub-multiplicity dancing in-process of assembling and de-assembling within the multiplicity that is Reynolds and subject both to the same singularities that emerge from becomings-Reynolds and to transductions that might emerge in effect of transversal refractions as by-products of intensive-extensions.*
- C. *Presence, and possibly other exteriorities, partying on the same plane of immanence as A and B.*<sup>109</sup>

Wat in het kader van ons hoofdonderwerp van speciaal belang lijkt, is de zinsconstructie “*the multiplicity that is Reynolds*”. Dit weergalmt de paradox die door Diderot werd vastgesteld over de rol van representatie in het theater, maar versterkt tevens de rol van de transversale poëtica als antwoord op de Poëtica van Aristoteles. Enerzijds is er immers de nadruk op de veelvuldigheid van de ervaring, de enorme hoeveelheid diverse signalen en boodschappen die er gedurende de voorstelling worden uitgezonden en de ontelbaar vele elementen die de referentiekaders van alle betrokkenen (al dan niet tegelijkertijd) beïnvloeden, maar anderzijds is ieder van deze ervaringen, signalen en referentiekaders terug te leiden naar de enkele noemer ‘Reynolds’; er is dus een gelijktijdige *eenheid en veelvuldigheid*: een *autonome representatie en een verzameling gerepresenteerde elementen* die een actieve rol speelt in de representatie.

Opmerkelijk is ook dat juist ‘Reynolds’ hier als overkoepelende term wordt gebruikt. Er kan worden beargumenteerd dat het geheel van de voorstelling is ontstaan vanuit Reynolds (wat

---

<sup>109</sup> Ibidem, p. 1

versterkt wordt door zijn vele rollen in het productieproces<sup>110</sup>), dat de voorstelling daarom kan worden beschouwd als een deel van Reynolds zelf en dat iedere betrokkene bij het stuk dus eveneens een deel van de identiteit ‘Reynolds’ wordt. Interessanter is het echter nog om te beargumenteren dat de voorstelling een platform vormt voor de ontmoeting en versmelting van identiteiten; de identiteit van Reynolds heeft hierbij als initiator, performer en producent van de voorstelling aanvankelijk wellicht de sterkste aanwezigheid (dit zou verklaren waarom alle personages worden geïntroduceerd als “becomings-Reynolds”), maar het is mogelijk dat de verhoudingen gedurende de voorstelling verschuiven en dat er een minstens zo sterke becomings-Kayla, becomings-Frank of becomings-wie-dan-ook ontstaat.

Er zijn gedurende de voorstelling meerdere aanwijzingen te vinden dat dit laatste motief inderdaad het meest waarschijnlijke is. De duidelijkste aanwijzing is te vinden in de structurele opbouw van de voorstelling, die (ook in het script) in vijf fasen is opgedeeld.

De eerste fase heeft in alle opzichten de schijn van een academische lezing: Reynolds wordt van achter een kathedr door een ‘host’ (bijvoorbeeld een docent aan de locatie waar de voorstelling wordt uitgevoerd) geïntroduceerd, die een grote lijst opsomt van titels, publicaties en academische prestaties die Reynolds gedurende zijn carrière heeft verzameld. Wanneer deze host de introductie heeft afgerond en Reynolds op het toneel verschijnt, vallen de kenmerken van de academische lezing één voor één weg: de docent komt niet uit zijn woorden, laat stiltes vallen, valt in de herhaling en rakelt onsamenhangende zinnen op die geen enkel onderling verband (lijken te) hebben. Meerdere malen lijkt Reynolds het podium te willen ontvluchten, maar keert hij toch terug naar het kathedr. Ondertussen beginnen videoschermen op verschillende locaties willekeurige beelden af te spelen, klinkt er aanzwellende elektronische muziek en worden verschillende woorden van Reynolds door ‘presences’ in het publiek herhaald, versterkt of gezongen. Reynolds zelf lijkt dit niet op te merken, of negeert dit anders volledig; pas aan het einde van deze fase toont Reynolds zelf een actieve behoefte aan verandering (“*Yes, okay, slow motion, close up, extremely slow, incredibly close. “Action”.*”<sup>111</sup>)

Op dit moment verschijnt Kayla van onder het kathedr en neemt op een gelijke mate als Reynolds (een deel van) het podium in. In plaats van één enkel focuspunt is de aandacht van de toeschouwer, maar ook van de personages zelf nu verdeeld over meerdere personages: de identiteit van Reynolds deelt in harmonie het podium met de (sub-)identiteit van Kayla en vormt een minder sterk ijkpunt dan in de eerste fase het geval was. In contrast met de eerste fase lukt het Reynolds

---

<sup>110</sup> Zie ook Appendix I, Transversaliteit in de Praktijk

<sup>111</sup> Ibidem, p. 7

hier echter wel vrij(er) te spreken, samenhangende zinnen te produceren en het verhaal te communiceren dat hij in de eerste fase tevergeefs probeerde te vertellen.

In de derde fase ontstaat conflict: Reynolds en Kayla strijden fysiek en mentaal om het podium, het kathedr en de microfoon en vechten zo om respectievelijk een ruimte, een lichaam en een stem (bij elkaar opgeteld: een identiteit) te hebben. Af en toe is er verzoening, maar steeds opnieuw wordt dit opgevolgd door een nieuwe machtsstrijd. Ook worden in de gesproken tekst van deze fase de meest uiteenlopende theorieën behandeld, worden de sterkste contrasten tussen verschillende denkers gelegd en wordt veel gebruik gemaakt van citaten en ingewikkelde (academische) taalconstructies.

In de vierde fase wordt de conflictsituatie doorbroken en wordt ook het publiek actief betrokken bij de voorstelling. Reynolds en Kayla spreken met en stellen vragen aan individuele toeschouwers, de presences in het publiek vervullen een grotere rol en ook het taalgebruik en de manier waarop tekstuele onderwerpen worden behandeld (Facebook, Skype, afstand, intimiteit, relaties, etc.) is toegankelijker dan in de vorige fasen. In dit geval lijkt het verruimen van de focus tot een stabilisatie van de identiteit(en) in de voorstelling te leiden.

Alle stabiliteit wordt tijdens de vijfde fase echter volledig terzijde geschoven ten bate van de fysieke en mentale climax van de voorstelling. Reynolds keert terug naar zijn plaats achter het kathedr en brengt ons opnieuw zijn verhaal, ditmaal vloeiend en ononderbroken. De muziek en beelden worden nog steeds in volle intensiteit afgespeeld, maar in plaats van hiertegen te strijden of het geheel te negeren lijken het voor Reynolds nu elementen te vormen die zijn verhaal ondersteunen, illustreren en versterken. Ondertussen daalt er vanaf het plafond langzaam een dildo naar het podium, die door Kayla wordt opgepakt en voorgebonden. Enige tijd loopt zij hiermee over het podium, waarna zij haar plaats achter Reynolds inneemt en, zoals beschreven wordt in het script, “*fucks Reynolds from behind*”<sup>112</sup>.

Hoewel dit schouwspel in bepaalde mate de grenzen van representatie lijkt aan te tonen (een veel concretere vorm van representatie dan deze lijkt wellicht zelfs onmogelijk), is de kracht die representatie hier uitoefent wellicht sterker dan ooit; Reynolds stelt zich volledig open en geeft zich, zichtbaar genietend, over aan alle letterlijke en figuurlijke input van anderen en spoort ons, als vrijwillige toeschouwer, aan hetzelfde te doen en op die manier (vanuit dezelfde logica als Aristoteles, Diderot en Ankersmit) alle mogelijke ‘becomings-’ van verschillende identiteiten mogelijk te maken.

Wanneer we zoeken naar nog sterkere verbanden met de perspectieven van Aristoteles en Ankersmit, belanden we uiteindelijk in het vakgebied van de psychologie. In verschillende

---

<sup>112</sup> Ibidem, p. 36

hoofdstukken bespraken we al de rol van theater als bron van *catharsis*: de combinatie van deze observatie met de verschillende fasen in de voorstelling vertoont grote overeenkomsten met Mardi Jon Horowitz's psychoanalytische opvatting van *stress response syndrome*<sup>113</sup>, een systematisch patroon dat optreedt tijdens de verwerking van extreme of ingrijpende ervaringen. Zoals ook Jan Remmerswaal beschrijft in het kader van zijn studie naar groepsdynamica<sup>114</sup>, kunnen we in dit model vijf fasen onderscheiden: de *outcry* (fase 1), waarin verbijstering en de eerste emotionele, vrijwel reflexmatige reactie op de gebeurtenis in kwestie plaatsvindt; de *ontkenning* (fase 2), een interne reactie waarmee de persoon zich doorgaans probeert af te schermen tegen zijn emotionele reacties; de *herbeleving* (fase 3), waarin de gebeurtenis in associaties, dromen en fantasieën bijna dwangmatig wordt herbeleefd; de *doorwerking* (fase 4), waarin de gebeurtenis en haar consequenties volledig onder ogen worden gezien en met anderen worden gedeeld; en tenslotte de *voltooiing* (fase 5), waarin wordt teruggekeerd naar het dagelijks leven en waarbij de betekenis van het gebeurde geïntegreerd is in de wijze waarop de persoon zichzelf en de wereld rondom hem ervaart.

Ook vanuit de vergelijking tussen deze fasen en de vijf fasen van de voorstelling zouden we kunnen stellen dat *Fractalicious!* haar toeschouwers voortdurend een grote hoeveelheid catharsis voorschotelt. En, zoals we zullen observeren tijdens onze vergelijking van deze voorstelling met het postdramatische theater van Lehmann, is het de eerdergenoemde levensechte openstelling voor leed/genot die plaatsvindt bij Reynolds, maar ook bij alle andere betrokkenen bij het schouwspel die een transformatie van de catharsis in gang zet: van **gerepresenteerd leed** ('klassieke catharsis') naar **leed dat door/in de (re)presentatie wordt opgeroepen** ('postmoderne catharsis')<sup>115</sup>. Op welke manier deze nieuwe vorm van catharsis zich verhoudt tot de *mimesis* (zie hoofdstuk 2.1) die op het toneel plaatsvindt, bespreken we in hoofdstuk 5.3.

## 5.2 *Fractalicious!* versus Deleuze: een Tekstuele Vergelijking

“REYNOLDS:

*Surrender creates opportunities for ungoverned pleasure and expansions, for closeness and intimacy... sweet surrender. (whispers) I want to... sweet surrender. Sweet surrender.”*<sup>116</sup>

---

<sup>113</sup> Horowitz, M.J. *Stress Response Syndromes*, 2e editie. (New York: Aronson, 1986)

<sup>114</sup> Remmerswaal, Jan. *Begeleiden van Groepen. Groepsdynamica in de praktijk*. 2<sup>e</sup> druk. (Houten: Bohn Stafleu van Loghum, 2006), p. 163-172

<sup>115</sup> Lehmann (2006), p. 166

<sup>116</sup> Reynolds (2012), p. 3

In hoofdstuk 5.1 bespraken we de structurele opbouw van *Fractalicious!*, de samenhang tussen deze opbouw en het discours van Ankersmit en de manier(en) waarop Reynolds binnen deze opbouw zijn theoretische verhaal over het voetlicht probeerde te brengen; maar wat is eigenlijk de inhoud van dit theoretische verhaal?

Uit het citaat hierboven kan, in combinatie met onze observaties uit de vorige paragraaf het centrale thema van de voorstelling worden afgeleid: het (menselijke) verlangen. Dit gegeven blijkt niet alleen uit elementen van de voorstelling zelf; ook in publicaties over de voorstelling<sup>117</sup> en in andere voorstellingen van TTC, zoals *Unbuckled* (2004), *Woof Daddy* (2008) en *The Green Knight* (2010), vormt het verlangen een prominent leidmotief. Dat juist dit thema zo belangrijk is voor Reynolds en TTC is niet verwonderlijk; het verlangen vormt een drijvende kracht achter het voortdurend transformerende referentiekader van de mens en is daarom, zoals eerder door auteurs als Schopenhauer, Artaud en Deleuze werd opgemerkt, een onmisbaar onderwerp in de studie naar het menselijke bewustzijn (of, zoals we in het vorige hoofdstuk beargumenteerden, het **Bewust-Zijn**).

Met deze thematisering van het verlangen speelt Reynolds in op de oproep van Artaud en Deleuze om de intensiteit van het theater niet als theoretisch concept te begrijpen, maar in plaats daarvan als fysiek fenomeen te ervaren. Dit ervaren begint al in de eerste fase van *Fractalicious!*. Zoals we in het vorige hoofdstuk hebben besproken, bestaat deze fase uit de ‘ontmanteling’ van het stuk als academisch college; de introductie van de host, gevolgd door het twijfel- en vluchtgedrag van Reynolds, het schijnbare negeren van de invloeden van buitenaf (presences, maar ook de videoprojecties, geluidsopnamen en muziek die stuk voor stuk, langzaam in volume toenemen) en uiteindelijk de actieve roep om verandering (“*Action.*”). Slechts één keer lijkt Reynolds zich gedurende deze fase te hernemen en daadwerkelijk toe te komen aan ‘zijn verhaal’, wat gepaard gaat met de volgende tekst:

“REYNOLDS:

*I repeat myself when I am distressed. I repeat myself when I am distressed. I repeat myself when I am distressed. I repeat... myself. Distressed.*

*“Repetition” reinforces knowledge and memory, but it also causes breakdown, and entropy. We are machines. To subvert the entropic power of repetition is to subvert nature.*

*To understand repetition as always involving difference is to subvert tautology and boredom.*

---

<sup>117</sup> Zie ook: Zimmerman (2013)

*Nothing is identical, nothing, nothing is identical, nothing, nothing, nothing is identical, to itself, to itself, itself, itself, nothing, itself, not, identical to itself, nothing is, not, not, not not in the constant flow, nothing is identical, spacetime, not in spacetime, nothing, nothing is identical, not to itself, itself, not.*"<sup>118</sup>

Direct vinden we hier verbanden met het denken Deleuze: in de eerste plaats doordat het centrale concept (*repetition*) door hem geformuleerd is, maar ten tweede doordat de manier waarop Reynolds dit concept hier introduceert een directe weerspiegeling is van de manier waarop Deleuze zijn idee formuleerde:

*"To repeat is to behave in a certain manner, but in relation to something unique or singular which has no equal or equivalent."*<sup>119</sup>

Ten derde is de specifieke manier waarop het onderwerp door Reynolds wordt ingeleid van belang; door de verschillende intonaties van de zin "*I repeat myself when I am distressed*", de verschillende poses die hij bij het herhaalde uitspreken van deze zin inneemt en de uiteindelijke deconstructie van deze zin in afzonderlijke, betekenisvolle elementen wordt voor de toeschouwer niet alleen zicht- en hoorbaar hoe zowel inhoud (de uitgesproken tekst) als vorm (de manier waarop de tekst wordt uitgesproken) invloed heeft op de betekenis van de tekst, maar ook hoe zowel deze betekenis als de context waarin de tekst wordt gecommuniceerd (de poses die Reynolds inneemt, maar bijvoorbeeld ook de positie van de uitgesproken tekst ten opzichte van eerdere en latere teksten<sup>120</sup>) invloed op diezelfde betekenis uitoefenen. In dit voorbeeld is het de ervaring van het theater als fysiek fenomeen van waaruit Reynolds het theoretisch concept van *repetition* weet te presenteren, om vervolgens met theorie en al weer in de chaos van de fysieke ervaring te worden opgeslokt.

Door deze theoretische en praktische introductie van *repetition* zo vroeg in het stuk te laten plaatsvinden, creëert Reynolds bovendien een platform: een theoretische houvast voor zichzelf en de toeschouwer, maar specifiek voor de toeschouwer ook een conceptueel startpunt van waaruit de ervaring van de performance kan beginnen. In het vervolg van de voorstelling wordt deze veilige, theoretische houvast steeds sterker in twijfel getrokken en wordt, in het kader van de vluchtige verkenning (zie hoofdstuk 4.1), de toeschouwer tegelijkertijd met Reynolds steeds verder in de

---

<sup>118</sup> Reynolds (2012), p. 4-5

<sup>119</sup> Deleuze (1994), p. 1

<sup>120</sup> Ankersmit (1996), p. 150-151

onvoorspelbare diepte van de fysieke ervaring (de *Body without Organs*<sup>121</sup>, zie hoofdstuk 3.3 en hoofdstuk 4.3) gedompeld en aangemoedigd zich vrijwillig aan de intensiteit van deze ervaring over te geven. Zoals Reynolds zelf aan het slot van de derde fase formuleert, is deze keuze echter, in tegenstelling tot wat wordt beweerd door Deleuze en Guattari<sup>122</sup>, altijd individueel en ongedwongen: ons verlangen is per individu uniek en dus moet iedere persoon voor zichzelf bepalen of de eigen normen, waarden, risico's en mogelijke winsten of verliezen (kortom: de zekerheid van de status quo versus de onzekerheid van het onbekende) deze sprong in het diepe wel of niet waard is.

“REYNOLDS:

*Whereas, for Deleuze and Guattari, [...] bodily approximations always ultimately fail in their attempts to achieve Body without Organs status, for me, and Kayla, and transversal poetics, they are not dead ends, but rather intensive gateways to various becomings and goings.*

*They are opportunities by which the subject can transcend subjectification! Can expand subjective territory! Can go elsewhere!*

*Go motored-consciousness! Go viscerallelectric! Go fractalactic!*

*Can you dig it! Transversal Poetics!”<sup>123</sup>*

Vanuit dit ondoorgrondelijke verlangen, deze uitroep van schijnbaar onbestaanbare woorden (gerechtvaardigd door hun Deleuziaanse gebruik als conceptuele ‘plateaus’ voor nieuwe betekenisvorming<sup>124</sup>) en de omarming van het fysieke onbekende kunnen we definitief de gelijkenis trekken tussen Deleuze’s concept van het Theater zonder Representatie en *Fractalicious!*: het combineert in woord en daad de omarming van het theater als fysiek fenomeen met een ultieme verwerping van organisatie en hiërarchie, zonder hierbij het verlangen of het bewustzijn van de toeschouwer een moment van orde (of rust) te gunnen. *Fractalicious!* is daadwerkelijk “*a theatre of problems and always open questions which draws spectator, setting and characters into the real*

---

<sup>121</sup> Deleuze en Guattari (1987), p. 151

<sup>122</sup> Ibidem, p. 150

<sup>123</sup> Reynolds (2012), p. 23

<sup>124</sup> Deleuze en Guattari (1987), p. 21-22



*movement of an apprenticeship of the entire unconsciousness*”<sup>125</sup>, zoals Deleuze dit beschreef. Opvallend is wel dat Deleuze hierbij voortdurend de nadruk legde op de rol van het (inactieve) **onderbewuste**, terwijl Reynolds zich juist in alle hoedanigheden richt op de verschillende manifestaties en implicaties van het (actieve) Bewust-**Zijn**.

### 5.3 **Fractalicious! versus Lehmann: een Mediale Kwestie**

“REYNOLDS:

*Does the thought of your secret being revealed to the wrong person speed things up, like your blood pressure – as if you are losing control (because you are) – or slow them down, because the uncontrollable insanity makes you a helpless spectator to your life rather than a participant in it?*

*There is value where there is risk. Trust creates risk. Therefore trust creates value.*

*Risk aversion – no surprises, how lame.*

*Adventurous explorations – give me surprises, and keep them coming, and coming, and coming...*

*(Kayla romantically embraces Reynolds from behind)*

*Please, shackle me to a rack, stuff my mouth with a ball gag, put my head in a hood, deny me of sight and voice, and tickle my naked body with your nails, whips, canes, knives, and whispers. Take my breath away, but never set me free. Thank you, Mistress.*

*(Kayla and Reynolds share a loving kiss)*”<sup>126</sup>

Na het bestuderen van de relaties tussen *Fractalicious!* en de perspectieven van Ankersmit en Deleuze, kunnen we deze voorstelling positioneren tegenover Lehmanns notie van het postdramatische theater. Impliciet wordt het verband tussen deze twee theatervormen duidelijk uit het hierboven vermelde citaat; voordat we dit verband echter expliciet kunnen benoemen, moeten

---

<sup>125</sup> Deleuze (1994), p. 192

<sup>126</sup> Reynolds (2012), p. 36

we eerst een dieper begrip krijgen van het gebruik van audiovisuele media in de voorstelling. Globaal zijn deze media in twee categorieën te verdelen: **visuele media** en **auditieve media**.

Op het gebied van de visuele media wordt vooral gebruik gemaakt van in hoog tempo afwisselende videobeelden die door meerdere projectoren op het achterdoek en het toneel zelf worden afgespeeld, waarover sporadisch scherpe opdrukken van steekwoorden uit de voorstelling (zoals ‘desire’, ‘repetition’, ‘pleasure principle’, ‘tickle’ en ‘Body without Organs’) en opnames van de personages Reynolds en Kayla verschijnen; dit laatste start op het moment dat Reynolds aan het einde van de eerste fase actief om alternatieven roept (“*Action*”) en vindt gedurende het verloop van de volgende fasen steeds vaker en sneller plaats, totdat in de vijfde fase het afgespeelde videomateriaal nog nauwelijks kan worden herkend achter alle steekwoorden, Reynolds en Kaylas die tegelijkertijd over de schermen dansen.

De auditieve media worden net zo geleidelijk opgevoerd, maar worden al vroeger geïntroduceerd dan hun visuele tegenhangers. Al na Reynolds’ vluchtpoging van het toneel in de eerste fase en zijn uiteindelijke terugkomst bij het kathedreren horen we de eerste sporen van een elektronische beat. Nog geen minuut later horen we (tegelijkertijd met het starten van de videoprojectoren) vanuit het publiek de eerste gezongen teksten door de Presences en ook de muziek neemt tot het einde van deze eerste fase geleidelijk toe in volume en variatie. Het laatste auditieve medium zijn losse geluidseffecten en korte stemopnames van Reynolds, die in de tweede fase van de voorstelling worden geïntroduceerd en, net als de losse woorden en personages op de videoschermen, de overige, ‘grotere’ media in steeds hogere mate lijken te overstemmen (vergelijkbaar met de “*uncontrollable insanity*” in het openingscitaat van deze paragraaf).

In plaats van een stabilisering van de performer, de media en de voorstelling als basis voor structurele betekenisvorming, vindt hier een manifestatie plaats van theater als hypermedium<sup>127</sup> waarin alle kunsten en media vrij spel hebben, maar waarin een structurele ordening van deze media volledig achterwege blijft (zie hoofdstuk 3.2). De media blijven zich steeds sterker opeenhopen, waardoor hun impliciete betekenis steeds verder naar de achtergrond wordt verdrongen en hun expliciete aanwezigheid alle aandacht opeist; **de media ontlenen hun identiteit aan hun bestaan in het theater, als theater**. Hiermee worden tevens alle eigenschappen die Lehmann aan audiovisuele media (als tegenhanger van het theater) toedicht op een praktische manier omzeild:

*“Theatre per se is already an art form of signifying, not of mimetic copying. (A tree on stage, even if it looks very real, remains a sign for a tree, not the reproduction of a tree, while a tree in film may mean all sorts of things but is above all a photographic reproduction of a*

---

<sup>127</sup> Kattenbelt (2006), p. 18

*tree.) Theatre does not simulate but obviously remains a concrete reality of the place, the time, the people who produce signs in the theatre – and these are always signs of signs.*”<sup>128</sup>

In plaats van de hier door Lehmann bekritiseerde stereotypische notie van theater als ‘carte blanche’, erkent Reynolds de oncontroleerbare performatieve elementen van het theater **en** ieder medium dat in dit theater wordt ingezet: in *Fractalicious!* krijgen de media een rol van betekenis die veel verder gaat dan hun functie als ‘mimetische representatie’.

In hoofdstuk 5.1 merkten we op hoe deze voorstelling als argument voor de heroverweging van het concept ‘catharsis’ kan worden aangevoerd. Daarnaast dwingen de geleidelijke (de)synchronisatie van performer en media, van presentatie en representatie of, in de woorden van Deleuze en Reynolds<sup>129</sup>, van het subject en zijn context in deze voorstelling en de uiteindelijke acceptatie van de chaos, het genot en het lijden die door deze synchronisatie ontstaan (fase 5) ons tot een soortgelijke heroverweging van het concept *mimesis*: in plaats van een ‘traditionele mimesis’ van deze chaos, is er veel sterker sprake van een zogenaamde ‘inherente mimesis’ naar deze chaos; een onderscheid dat ook door Lehmann leek te worden opgemerkt.<sup>130</sup>

Hoe dan ook beleven we deze nieuwe vormen van catharsis en mimesis met minstens zo veel intensiteit als hun voorgangers: ieder stukje informatie, signaal of medium wordt meedogenloos en onophoudelijk over het toneel afgevuurd, zonder enige vorm van hiërarchie, structurele opbouw, reflectie of verwijzing te vertonen. En dit is waar Reynolds, in navolging van Deleuze en Lehmann, een contrapunt vormt op de visies van Aristoteles, Diderot en Ankersmit; de voorstelling neemt afstand van historische representatie en ontduikt elke vorm van (traditionele) mimesis, maar vormt als postdramatisch fenomeen een onafhankelijke, vergankelijke realiteit (of, met het oog op de audiovisuele media, realiteiten). Er vindt geen verwijzing naar of constructie van de/een geschiedenis plaats en dus ontbreekt de gebruikelijke reconstructie van eerdere gebeurtenissen **en** eerdere pogingen deze gebeurtenissen vast te leggen<sup>131</sup> (zie hoofdstuk 2.2): in plaats daarvan is er enkel de focus op het **hier** (Deleuze, Artaud en Reynolds) en **nu** (Aristoteles en Ankersmit).

Dit is, tot slot, waar ons onderzoek een complete cirkel lijkt te hebben gemaakt en we ons opnieuw bevinden bij de problematische aard van transversale performance als theatrale situatie. Met gebruik van termen die eveneens door Aristoteles en Deleuze werden gehanteerd legt Lehmann echter verbanden tussen het postdramatische theater en de happenings en performances uit de jaren

---

<sup>128</sup> Lehmann (2006), p. 167

<sup>129</sup> Reynolds (2009), p. 285

<sup>130</sup> Lehmann (2006), p. 166

<sup>131</sup> Ankersmit (1996), p. 150-151

'60 en '70 van de vorige eeuw. Deze beschrijving vat niet alleen de aard van de 'transversale performance' kort en bondig samen, maar helpt ons ook te begrijpen wat deze theatervorm (in extreme mate) toevoegt aan ons huidige theaterlandschap:

*“Both are characterized by a loss of meaning of the text and its literary coherence. Both work on the physical, affective and special relationship between actors and spectators and explore possibilities of participation and interaction, both highlight presence (the doing in the real) as opposed to re-presentation (the mimesis of the fictive), the act as opposed to the outcome. Thus theatre is defined as a process and not as a finished result, as the activity of production and action instead of as a product, as an active force (energeia) and not as a work (ergon).”<sup>132</sup>*

Een laatste inzicht over de waarde en positie van transversale performance binnen het huidige theaterlandschap is echter niet afkomstig van Lehmann, maar van Cathy Turner en Synne K. Behrndt. Terugblikkend op (onder anderen) het citaat dat al in de onderwerpsmotivatie van deze scriptie werd aangehaald analyseren zij in hun boek de functie en werking van dramaturgische strategieën uit het heden en verleden, waarna zij hun visie op de huidige staat van theater en performance formuleren. En het is wanneer wij in deze formulering onze nadruk leggen op een aantal specifieke kernwoorden dat we ontdekken dat transversale performance niet alleen *onuitwisbaar*, maar zelfs *onvermijdelijk* haar sporen achterlaat in het hedendaagse theaterlandschap:

*“At its simplest, the live encounter of **contemporary theatre may be represented by the relationship between the story-teller and the listener, a relationship that presupposes some level of **interaction and critique**, as well as a shared imaginative engagement. We may well **experience ourselves becoming** [...] enchanters enchanted as we realize our share in creating, imaginatively, **the fictions, that enthrall us.**”<sup>133</sup>***

In onze eigen woorden onderscheidt transversale performance zich dus, boven alle andere vormen van theater en performance, door **een gelijktijdige en gelijkwaardige interactie tussen alle aanwezige werkelijkheden** (teksten, media, tekens, personen) **en de continue, intense samensmelting van deze werkelijkheden tot één overkoepelende ervaring** die weliswaar verhalend, maar (in navolging van Ankersmits “voorstel”) nooit onwaar kan zijn.

---

<sup>132</sup> Lehmann (2006), p. 104

<sup>133</sup> Turner en Behrndt (2008), p. 203; nadruk zelf toegevoegd

## 6. Overdaad Schaadt Niet

### Conclusie en Nabeschouwing

#### 6.1 Samenvatting

Wanneer we alle onderzoeksresultaten bekijken, ontdekken we dat representatie in het hedendaagse theater nog even aanwezig is als altijd; weliswaar heeft het andere vormen aangenomen en wordt er vanuit andere standpunten en ideologieën over gesproken, maar de constante aanwezigheid blijft een feit. Welke andere observaties vormden echter nog meer de kern van ons betoog?

Vanuit het postmodernistische perspectief van Ankersmit hebben we ontdekt dat het concept van representatie wordt gekenmerkt door elementen van substitutie en verwijzing en dat ook het idee van liveness een stimulerende werking heeft op de productie van representatie. Doordat juist deze elementen besloten liggen in het specifieke karakter van het theatrale medium, leek het daarom onmogelijk om de concepten van 'representatie' en 'theater' (volledig) te scheiden; het theater vormde immers het ultieme simulacrum.

Bij Deleuze ondervonden we dat de concepten van substitutie en verwijzing in verband kunnen worden gebracht met zijn concepten van difference en repetition. Om deze elementen op te heffen formuleerden we een theatrale strategie waarin overdaad en directheid functioneerden om niet de creatie van representatie te stoppen, maar de interpretatie ervan door een publiek onmogelijk te maken; het Theater zonder Representatie wordt hierdoor als podium voor continue variatie een platform voor 'pure presentatie'.

Door middel van de ideeën van Reynolds poneerden we de intensiteit als conceptuele leidraad voor de ervaring van de maker, speler en toeschouwer. Door middel van de praktijk van de TTC observeerden we dat wanneer deze intensiteit tot maximale niveaus wordt opgevoerd, het menselijke Bewust-Zijn in staat wordt gesteld om informatie op nieuwe manieren te ervaren. Representatie hoeft niet langer te worden voorkomen om presentatie opnieuw waarneembaar te maken; representatie en presentatie kunnen in transversale performance naast elkaar bestaan, om vervolgens als zodanig door alle betrokken partijen te worden ervaren.

Tenslotte ondervonden we bij de bestudering van *Fractalicious!* niet alleen hoe de theorieën van Ankersmit, Deleuze en Lehmann zich verhielden tot de praktische toepassing van de transversale performance en merkten we dat deze theatervorm op dramaturgisch gebied veel overeenkomsten vertoont met de concepten van deze drie auteurs. Boven alles observeerden we in dit hoofdstuk echter dat transversale performance zich van andere theatervormen onderscheidt door

de theoretische **en** praktische stimulatie van intensiteit, openheid en (fysieke en mentale) interactie. Zodoende laat het niet alleen haar sporen achter *in*, maar functioneert het ook als representant *van* het hedendaagse theaterlandschap.

## 6.2 De Hoofdvraag Herzien

Nadat alle resultaten op een rijtje zijn gezet, moet worden bekeken of deze informatie ons antwoorden verschaft op de vragen en hypothesen die we aan het begin van dit onderzoek hebben gesteld. Aangezien de hypothesen en deelvragen uit ons eerste hoofdstuk echter stuk voor stuk in de vorige paragraaf lijken te zijn behandeld, staat nog maar één vraag in de weg van het afsluiten van deze scriptie: welke conclusies kunnen er worden getrokken in relatie tot het anti-representatieve discours? Of, met andere woorden, welke antwoorden kunnen we formuleren op onze onderzoeksvraag:

*Op welke manier kan de transversale performance van Bryan Reynolds worden beschouwd als een praktische toepassing van Gilles Deleuze's Theater zonder Representatie en welke elementen van het postmoderne theater dragen bij aan de ontkrachting van representatie als theatraal fenomeen?*

Zoals we tijdens dit onderzoek hebben gemerkt, zijn er meerdere invalshoeken van waaruit de transversale performance kan worden beschouwd als toepassing van het Theater zonder Representatie. Allereerst is er de soortgelijke methodiek van overdaad en directheid; daarnaast zoeken beide concepten naar de oorsprong en gevolgen van intensiteit; tenslotte leggen zowel Deleuze als Reynolds grote nadruk op de rol die het theater speelt als presentatie van zowel het heden als het verleden.

Tegelijkertijd zijn er grote verschillen tussen deze twee vormen van theater. In eerste instantie komen deze verschillen tot uiting in de noties van theater die in de respectievelijke concepten besloten ligt; waar het Theater zonder Representatie de liveness en hypermedialiteit in het theater als gelukkige bijkomstigheden beschouwt, vormen deze elementen volgens het concept van transversale performance juist de kern van de identiteit van het hedendaagse theaterlandschap. Ook legt het Theater zonder Representatie de volledige nadruk op de achtervolging van affecten, terwijl het transversale theater ons doet inzien dat effect en affect zich tegelijkertijd kunnen manifesteren. Het grootste verschil ligt echter nog altijd in de **bron** van de perspectieven: het concept van Deleuze is stevast gevestigd in de filosofische theorie, terwijl Reynolds zijn

argumenten in de eerste plaats ontleent aan de theatrale praktijk.

Uiteindelijk is alles afhankelijk van de vraag wat toepasselijker lijkt voor de theatrale theorie en praktijk; is het de wetenschap (zoals toegepast door Ankersmit, Deleuze en Lehmann) of de poëtica (zoals opgesteld door Aristoteles, Artaud en Reynolds)? Ook op deze laatste vraag geeft Artaud een mogelijk antwoord. Zoals Deleuze in de film zijn concept van het tijds kristal vond, zo kan ook het theater functioneren als een gelijktijdig speelveld van heden en verleden. Het theater als hypermedium, als podium voor representatie en presentatie, voor liveness en mediatisering, voor effect en affect, is de perfecte plek voor de combinatie van de werkelijkheid EN haar representatie.

*“Om de keten te herstellen, de keten uit een tijd dat de toeschouwer in het schouwspel zijn eigen werkelijkheid zocht, moet men die toeschouwer toestaan zich met het schouwspel te vereenzelvigen, van adem tot adem en van moment tot moment.*

*Het is niet voldoende dat de magie van het schouwspel hem boeit, die zal hem niet boeien als men niet weet waar deze aan te vatten. Wij hebben genoeg van een toevallige magie, en van een poëzie die niet de wetenschap heeft om haar kracht bij te zetten. In het theater moeten van nu af aan poëzie en wetenschap één worden.”<sup>134</sup>*

### 6.3 Mogelijkheden tot Vervolgonderzoek

Voordat we dit onderzoek definitief kunnen afsluiten, is het gepast enkele mogelijke ingangen voor vervolgonderzoek te presenteren. Want hoewel het heersende discours met ieder onderzoek wordt versterkt ofwel wordt verzwakt, mag het onderzoek zelf, de bron van nieuwe machten en systemen, nooit ofte nimmer ophouden. De vraag die zich aan ons presenteert luidt dus: vanuit welke perspectieven kan het huidige onderzoek worden uitgebreid of nieuw onderzoek worden gestart?

Een eerste mogelijkheid voor verder onderzoek vinden we in de Master Thesis van Thorsten Blokzijl, waarin hij tijdens een bespreking van het absurdistische theater van Jetse Batelaan de volgende observatie doet:

*“Geïnspireerd door theorieën over het menselijke onderbewustzijn van Freud, zetten veel kunstenaars zich af tegen een realistische representatie van de werkelijkheid. Dieperliggende of onderdrukte gedachten vormden steeds vaker de representatie van een droomwereld.”<sup>135</sup>*

---

<sup>134</sup> Artaud (2008), p. 158-159

<sup>135</sup> Blokzijl, Thorsten J. *Komisch... Maar toch ook om te lachen. Het werk van Jetse Batelaan gezien in het licht van*

Volgens Blokzijl is dit een van de oorzaken geweest voor het ontstaan van de *Theatre of the Absurd*, een term die origineel geïntroduceerd werd door Martin Esslin. Vervolgens legt de auteur op een soortgelijke manier als in dit onderzoek het verband naar het huidige theaterlandschap, met als uitgangspunt dat ook in het absurdistische theater de normatieve regels van (re)presentatie worden verworpen en een dubbele werkelijkheid wordt getoond: enerzijds de voorstelling an sich, anderzijds de betekenis waar de voorstelling naar verwijst<sup>136</sup>. Aangezien hierbij eveneens verbanden worden gelegd naar (o.a.) Lehmanns postdramatische theater en Artauds Theater van de Wreedheid, is het wellicht vruchtbaar om nader onderzoek te doen over de relatie tussen de onderwerpen van Blokzijl en onszelf: welke verbanden zijn er te bespeuren tussen het Theatre of the Absurd en het Theater zonder Representatie?

Wanneer we het echter hebben over de simultaneïteit van werkelijkheden op het toneel en de opheffing van het theater als vacuüm van tijd en ruimte, kan ook het werk van Sigrid Merx niet over het hoofd worden gezien. Eerdere verwijzingen die in deze scriptie werden gemaakt naar haar onderzoek naar het tijds kristal van Deleuze als performatief handvat staan niet in verhouding tot de schat aan observaties en analyses die op basis van dit werk kan worden gedaan. Ook hier lijkt dus nog een vruchtbare bron van onderzoek te liggen.

Tenslotte is ook het laatste onderzoek nog niet gedaan naar de ideologie en praktijk van Reynolds en de Transversal Theater Company. Los van de publicaties die gedurende het verloop van deze scriptie zijn besproken bestaan er inmiddels vele analyses van de voorstellingen van deze groep, maar ook besprekingen van elementen uit de voorstellingen, die vervolgens naar bredere contexten en discoursen worden getrokken. Men zou ook kunnen denken aan vergelijkingen met de fysieke aspecten van het ervaringstheater of de vervreemdende werking van Bertolt Brechts epische theater. De enige rode draden die constant lijken te blijven zijn de methodologie van de vluchtige verkenning en de zoektocht naar transversaliteit: verder lijkt het potentieel vrijwel eindeloos.

Met deze stelling zijn we aan het einde gekomen van dit onderzoek. Één ding staat echter vast: over (re)presentatie in het theater is het laatste woord nog niet uitgesproken. En anders kunnen we, vanuit het volmaakte gebrek van ons individuele Bewust-Zijn, altijd opnieuw beginnen met schreeuwen.

---

*'Theatre of the Absurd' binnen een Postdramatische Context* (Utrecht: Universiteit Utrecht, 2011), p. 16

<sup>136</sup> Ibidem, p. 15



## Literatuur

- Ankersmit, Frank R. *De Macht van Representatie* (Kampen: Kok Agora, 1996)
- Ankersmit, Frank R. *Macht door Representatie* (Kampen: Kok Agora, 1997)
- Aristoteles. *Poëtica*, vertaling door N. van der Ben en J.M. Bremer (Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep, 2010)
- Artaud, Antonin. *Het Theater van de Wreedheid*, vertaling door Simon Vinkenoog (Utrecht: Uitgeverij IJzer, 2008)
- Artaud, Antonin. 'To Have Done With the Judgement of God' in *Selected Writings*, geredigeerd door Susan Sontag (New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1976)
- Auslander, Philip. *Liveness. Performance in a Mediatized Culture* (Londen: Routledge, 1999)
- Bene, Carmelo en Gilles Deleuze. *Superposition* (Parijs: Les Éditions de Minuit, 1979)
- Berselaar, Victor van den. *Wetenschapsfilosofie in veelvoud* (Bussum: Uitgeverij Coutinho, 2007)
- Blokzijl, Thorsten J. *Komisch... Maar toch ook om te lachen. Het werk van Jetse Batelaan bezien in het licht van 'Theatre of the Absurd' binnen een Postdramatische Context* (Utrecht: Universiteit Utrecht, 2011)
- Chion, Michel. *Audio-Vision. Sound on Screen*, vertaling door Claudia Gorbman (New York: Columbia University Press, 1994)
- Cull, Laura (red.). *Deleuze and Performance* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009)
- Deleuze, Gilles. *Difference & Repetition*, vertaling door Paul Patton (New York: Columbia University Press, 1994)
- Deleuze, Gilles. *Molecular Revolution: Psychiatry and Politics*, vertaling door Rosemary Sheed (Harmondsworth: Penguin Books, 1984)
- Deleuze, Gilles. 'One Less Manifesto', vertaling door E. dal Molin en T. Murray in *Mimesis, Masochism, and Mime*, geredigeerd door T. Murray (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997)
- Deleuze, Gilles en Félix Guattari. *A Thousand Plateaus* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987)
- Eco, Umberto. *Semiotics and the Philosophy of Language* (Bloomington: Indiana University Press, 1984)
- Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen* (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2004)
- Fortier, Mark. *Theory/Theatre. An Introduction* (Oxon: Routledge, 2002)
- Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois en Benjamin H.D. Buchloch. *Art since 1900* (Londen: Thames & Hudson, 2007)

- Foucault, Michel. 'Madness and Society' in *The Essential Foucault*, geredigeerd door Paul Rabinow en Nikolas Rose (New York: The New Press, 2003)
- Horowitz, M.J. *Stress Response Syndromes*, 2e editie. (New York: Aronson, 1986)
- Jameson, Fredric. *Postmodernism: The Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke University Press, 1991)
- Kahn, Douglas. *Noise, Water, Meat. A History of Sound in the Arts* (London: MIT Press, 2001)
- Kattenbelt, Chiel. 'De rol van technologie in de kunst van de performer' in *Theater en Technologie*, geredigeerd door Henk Havens, Chiel Kattenbelt, Eric de Ruijter en Kees Vuyk (Amsterdam: Theater Instituut Nederland, 2006)
- Kattenbelt, Chiel. 'Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity' in *Mapping Intermediality in Performance*, geredigeerd door Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender en Robin Nelson (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010)
- Kattenbelt, Chiel. 'Theatre as the Art of the Performer and the Stage of Intermediality' in *Intermediality and Performance*, geredigeerd door Freda Chapple en Chiel Kattenbelt (Amsterdam: Rodopi, 2006)
- Koene Woordenboek Nederlands, dertigste druk (Utrecht: Koene, 2000)
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*, vertaling door Karen Jürs-Munby (Londen: Routledge, 2006)
- Lister, Martin, Jon Dovey, Seth Giddins, Iain Grant en Kieran Kelly. *New Media. A Critical Introduction* (Londen: Routledge, 2009)
- Marshall, Chris en Bryan Reynolds. 'Editorial: Transversal Acting' in *The Semiotic Review of Books*, volume 17.1 (2007). <http://www.chass.utoronto.ca/epc/srb>
- Massumi, Brian. 'Notes on the Translation and Acknowledgements' in Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987)
- Merx, Sigrid. 'Theater, video en kristalliseren van de tijd' in *Theater Topics 4: Concepten en Objecten*, geredigeerd door Lucia van Heteren et al. (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009)
- Remmerswaal, Jan. *Begeleiden van Groepen. Groepsdynamica in de praktijk*. 2<sup>e</sup> druk. (Houten: Bohn Stafleu van Loghum, 2006)
- Reynolds, Bryan. *Transversal Subjects. From Montaigne to Deleuze after Derrida* (New York: Palgrave Macmillan, 2009)
- Reynolds, Bryan. *Performing Transversally: Reimagining Shakespeare and the Critical Future* (New York: Palgrave Macmillan, 2003)
- Reynolds, Bryan. 'The Devil's House, 'or worse': Transversal Power and Antitheatrical Discourse in

Early Modern England' in *Theatre Journal*, volume 49.2 (1997)

Reynolds, Bryan. *Transversal Enterprises in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries* (New York: Palgrave Macmillan, 2008)

Sartre, Jean-Paul. *The Transcendence of the Ego: An Existentialist Theory of Consciousness*, vertaling door Robert Kirkpatrick en Forrest Williams (New York: Noonday Press, 1957)

Saussure, Ferdinand de. *General Course in Linguistics*, vertaling door W. Baskin (Londen: Peter Owen Publishers, 1974)

Schopenhauer, Arthur. *The World as Will and Representation*, vertaald door Eric F.J. Payne (Dover: Dover Publications Inc., 2012)

Turner, Cathy en Synne K. Behrnt. *Dramaturgy and performance* (Londen: Palgrave Macmillan, 2008)

Zimmerman, Guy. 'Bryan Reynolds gets close in Transversal Theater Company's *Fractalicious!*' in *TheatreForum* 42 (2013)

### **Performance Scripts**

Reynolds, Bryan. *Fractalicious!* (2012). Bezocht op 16, 17 en 18 April 2013 in het xMPL Theatre te Irvine (Californië, USA).

### **Overig**

'Interview Annie Jenkins', transcript (Irvine, 16 April 2013).

## Appendix

### Transversaliteit in de Praktijk

Na afsluiting van deze thesis kunnen de resultaten van ons onderzoek worden voorzien van enkele subjectieve, persoonlijke kanttekeningen: wat zijn de praktische implicaties wanneer de theorieën en concepten uit deze scriptie hun weerklank vinden op de werkvloer van het transversale theater? Op basis van twee maanden stage als dramaturg en productieassistent bij Reynolds' Transversal Theater Company kan ik hier een aantal kritische uitspraken over doen.

Wat tijdens deze stage steeds op de voorgrond stond was een staking van het constante najagen van de georganiseerde structuur, om in plaats daarvan de al bestaande elementen te combineren tot het best mogelijke resultaat. Of beter gezegd; er was een focus op het **mogelijke**, in plaats van op wat **mogelijk zou moeten zijn**. Dit betekent niet dat we elementen als 'voorbereiding' moeten laten varen, maar wel dat we moeten kunnen anticiperen wanneer deze voorbereiding incompleet of ongeschikt blijkt te zijn. In het geval van *Fractalicious!* vertaalde dit zich bijvoorbeeld naar het 'inpassen' van de voorstelling in de verschillende ruimten waar de voorstelling werd gespeeld, aangezien ieder van deze ruimten unieke beperkingen en mogelijkheden bood. In het theater van UCI (University College Irvine) konden er bijvoorbeeld vanuit drie verschillende richtingen videobeelden op de achterwand en vloer van het speelvlak worden geprojecteerd en bood de middelgrote zaal de ruimte om een aantal 'vermomde' Presences op verschillende locaties in het publiek plaats te laten nemen; in het theater in UCSD (University College San Diego) werden de projectoren vervangen door tientallen videoschermen op de achterwand en dwong een kleinere voorstellingsruimte tot een compactere opeenhoping van de Presences. Tegelijkertijd voorzag het theater van UCI van een redelijke afstand tussen het podium en het publiek; het theater van UCSD sloot echter dit gat en dwong een veel hechter en directer contact af tussen de performer en de toeschouwer. De performances op de eerste locatie stonden ons dus toe te spelen met verschillende ideeën over 'afstand' en 'barrières'. De tweede locatie bleef ons daarentegen confronteren met de hoofdvraag van de voorstelling: "how close can you get?".

Het belangrijkste vraagstuk dat dankzij deze tijd bij TTC aan bod is gekomen is echter **zowel het belang als het gevaar van de toenemende macht van het individu**: niet (noodzakelijkerwijs) in de politieke zin van het woord, maar eerder als betekenisgever voor de vele specifieke manieren waarop bepaalde beslissingen, zaken en situaties afhankelijk zijn van de acties van één enkele persoon (in plaats van actief en collectief te worden gevormd).

Nooit was dit duidelijker dan tijdens de productie van *Fractalicious!*, waar ieder

afzonderlijk element vrijwel volledig werd bepaald door de ideeën, beslissingen en staat (zowel fysiek als mentaal) van Bryan Reynolds; aangezien zijn rol als schrijver, performer, regisseur (met uitzondering van de zeldzame momenten dat Guy Zimmerman een repetitie bijwoonde), kostuumontwerper, dramaturg en producent in deze productie de traditionele hiërarchie op alle mogelijke manieren overschreed, waren alle beslissingen op het gebied van de voorstelling afhankelijk van zijn goedkeuring en rooster. Dit hoeft niet vanzelfsprekend negatief te worden genoemd, aangezien de productie zelf relatief klein was en veel factoren (zoals licht, geluid, kostuums en organisatie) op diezelfde schaal werden ontworpen en uitgevoerd. En hoe zou deze extreme veelheid aan verantwoordelijkheden/macht iets slechts kunnen zijn, wanneer juist dit type *homo universalis* een praktisch antwoord lijkt op de huidige cultuurbezuinigingen en de voortdurende verheerlijking van het zogenaamde 'multitasken'?

Toch zijn er vele redenen waarom dit idee van 'de almachtige maker' niet kan en mag worden nagejaagd. In de eerste plaats is de maker menselijk, wat betekent dat iedere negatieve ontwikkeling in zijn/haar privéleven, gezondheid, etc. tot een vertraging of afstel van de voorstelling zou kunnen leiden (zoals ook een aantal repetities en opvoeringen van *Fractalicious!* moesten worden geschrapt wegens ziekte van Reynolds). Het grootste struikelblok ligt echter in het feit dat het theater nooit een enkelvoudige onderneming betreft, maar altijd een samenwerking is tussen meerdere partijen: **het idee van de almachtige maker zou dus niet alleen de kwaliteit van de performance, maar ook van de toeschouwers en overige leden van de crew in gevaar kunnen brengen.**

Aangezien de almachtige maker in staat wordt gesteld zijn/haar filosofie van dag tot dag te veranderen zonder externe controles of discussie, zijn ook de performance en haar productieproces vatbaar voor deze veranderingen. Het resultaat is dat elementen als tekst, cues en design uit de opvoering van gisteren (laat staan aan het begin van het productieproces) tijdens de voorstelling van vandaag verwijderd, aangepast of simpelweg vergeten kunnen worden. En hoewel dit overeenkomt met het efemere, ontvankelijke en voortdurend transformerende karakter van het transversale denken en evolueert door verschillende niveaus van subjunctieve beweging (dat wil zeggen, de subjunctieve beweging van de maker), ondermijnt het bestaan van de almachtige maker juist de mogelijkheid van transversaliteit. Aangezien er geen systeem bestaat in zowel de productie of uitvoering van de voorstelling, kan dit systeem ook niet door een tussenkomst van onvoorziene krachten worden doorbroken. Geen systeem, geen transversaliteit; enkel **chaos**.

De overige leden van de crew lijden onder ditzelfde probleem; aangezien zij volledig afhankelijk zijn van de wil van de maker (meer dan in het geval van een collectief of een traditioneel hiërarchische regisseur), worden de leden niet gemotiveerd om zelf feedback of nieuw

materiaal aan te dragen. Of, zoals dit tijdens een interview werd geformuleerd door de stage manager van *Fractalicious!*:

*“No matter how you look at it, it is just Bryan who runs the show.”*<sup>137</sup>

Dit versterkt de schijnbaar neerwaartse spiraal; terwijl de macht en vrijheid van de maker blijven groeien, geldt dit ook voor zijn/haar onbevangenheid en daarmee de veranderlijkheid van de voorstelling, zonder vast te hoeven houden aan de originele boodschappen, teksten, contexten of (niet-bestaande) systemen.

Tenslotte doet ditzelfde probleem zich voor vanuit het standpunt van de toeschouwer; aangezien hen uiteindelijk een voorstelling wordt gepresenteerd die in essentie is gecreëerd, beïnvloed en bepaald door slechts één persoon, aanschouwen zij een stuk zonder **discursieve energie**. Ongeacht hoeveel fysieke of mentale energie de performer in het stuk op zijn publiek projecteert of hoeveel nadruk hij legt op de interactie met het publiek, zal dit nooit het feit verhullen dat zij kijken en luisteren naar de voorstelling, theorieën en perspectieven van één enkel persoon. En hier ligt de crux van mijn betoog: waar discussies, paradigma's en discoursen (al dan niet academisch) open en in constante beweging zijn, is dit omdat ze bestaan uit een conflict tussen verschillende deelnemers. Maar **aangezien *Fractalicious!* is samengesteld door een almachtige maker, vormt het geen voortdurende en coherente discussie: het vormt daarentegen een ogenblikkelijke 'on-the-go' monoloog**, in de meest directe zin van het woord.

Zodoende lijken de productionele methoden die in de transversale performance worden toegepast gelijkenissen te vertonen met die van genres als de populaire stand-up comedy, waarin eveneens alle regels van de creatie en consequentie aan de kant worden geschoven ten bate van improvisatie, spontane aanpassing en efemere 'transversaliteit'. Waar stand-up comedy echter nooit tot stand komt zonder zorgvuldige discussie, overwegingen en hervormingen (elementen die vervolgens voor de toeschouwer zo onzichtbaar mogelijk worden gemaakt), doet de almachtige maker het tegenovergestelde; hoewel zijn/haar performances vanuit een enkelvoudig, fluctuerend perspectief ontstaat, worden zij als volledig doordachte stukken gepresenteerd die *vervolgens* aan mogelijke gebeurtenissen worden blootgesteld, zonder zelf ooit aan een discussie deel te (hoeven) nemen.

Tegenstanders van de transversale performance zouden ook kunnen beweren dat er pas een concept van 'chaos' in het theater kan worden gepresenteerd als ook het concept van 'orde' dusdanig wordt gehandhaafd. Bovendien zou er kunnen worden gesteld dat de toeschouwer bij een dergelijke

---

<sup>137</sup> 'Interview met Annie Jenkins', transcript (Irvine, 14 april 2013)

voorstelling tekort schiet en dat ons publiek het verdient om een stuk te aanschouwen dat pas na langdurige ijver, discussie en gezamenlijke inspanning is ontstaan. Maar hier ligt, naar mijn mening, ook de kracht van het transversale theater: juist in de pure, intense en eenzijdige creatie van de almachtige maker toont de voorstelling zich in al haar gebrekkigheid, zonder ook maar één enkel gebrek te verhullen. Het is de overdaad van het gebrek; en juist op die manier presenteert transversale performance ons, als *Body without Organs*, **de gebrekkige chaos van onze werkelijkheid.**