

De ervaring van het sublieme in het hedendaagse theater

MA Thesis Theatre Studies Universiteit Utrecht
Sylvia Molenaar
Studentnummer: 3833216
Eerste lezer: Liesbeth Groot Nibbelink
Tweede lezer: Chiel Kattenbelt

Abstract

In deze thesis zal de ervaring van het sublieme in het hedendaagse theater onderzocht worden. Er zal uitgegaan worden van het postmoderne sublieme van Jean-François Lyotard. Hij zet de notie van het sublieme in om de receptie van een kunstwerk te kunnen bespreken. Lyotard stelt dat het sublieme een ervaring is die zo overweldigend is dat het overstijgt wat onze gedachten kunnen bevatten. Dit resulteert volgens hem vervolgens in een innerlijk conflict bij de toeschouwer tussen dat we gedacht kan worden en dat wat verbeeld kan worden. Door middel van dit conflict worden de grenzen van het bevattingsvermogen van de toeschouwer opgerekt en daardoor kunnen er nieuwe concepten en ideeën ontstaan volgens Lyotard. Deze notie van het sublieme zal het uitgangspunt zijn waarmee het effect van de draaiende beweging geanalyseerd zal worden in de voorstellingen *EXPLORER/Prometheus ontketend* van CREW en Umland, *Schwalbe zoekt massa XL* van Schwalbe en *How Did I Die* van Davy Pieters. Met de draaiende beweging wordt in deze thesis bedoeld dat performers dan wel andere elementen in de voorstelling een cirkelbeweging maken. Daarnaast zal er aandacht besteed worden aan het werk *Sublime Drama: British Theatre of the 1990s* (2003) van Iwona Elzbieta Baraniecka. Zij vertrekt hierin eveneens vanuit het postmoderne sublieme van Lyotard. Ze concludeert haar werk met het onderscheiden van drie verschillende fases aan de hand waarvan een ervaring van het sublieme in het theater geanalyseerd kan worden. De fases die zij onderscheidt zijn: de fase van herkenning, de fase van verstoring en de fase van transformatie. Deze drie fases zullen in deze thesis ingezet worden als een tool om te analyseren hoe de draaiende beweging bijdraagt aan een ervaring van het sublieme in de bovengenoemde voorstellingen.

Inhoudsopgave

Hoofdstuk 1: Inleiding	4
Hoofdstuk 2: Theoretisch kader	10
2.1 Kant en het sublieme.....	10
2.2 Het postmoderne sublieme van Lyotard.....	13
2.3 De ervaring van het sublieme in theater.....	18
Hoofdstuk 3: Analyses	23
3.1 CREW en Umland – <i>EXPLORER/Prometheus ontketend</i>	24
3.2 Schwalbe – <i>Schwalbe zoekt massa XL</i>	29
3.3 Davy Pieters – <i>How Did I Die</i>	32
Hoofdstuk 4: Conclusie	36
Bronnenlijst	40

Hoofdstuk 1: Inleiding

Mijn masterthesis zal gaan over de ervaring van het sublieme in het hedendaagse theater. Ik richt me specifiek op de ervaring van het sublieme in de drie voorstellingen *EXPLORER/Prometheus ontketend* van CREW en Urand, *Schwalbe zoekt massa XL* van Theatercollectief Schwalbe en *How Did I Die* van Davy Pieters. Zowel Urand als Schwalbe en Davy Pieters zijn jonge makers. Ook maken zij allen voorstellingen die onder de mime geschaard kunnen worden. Binnen de theaterwetenschap kunnen deze voorstellingen in de bredere context van het postdramatische theater geplaatst worden. In deze vorm van theater wordt er op een andere manier omgegaan met de theatrale tekens dan bij het dramatische theater, waar de tekst de belangrijkste component in de voorstelling is. In het postdramatische theater heeft de tekst, als deze al aanwezig is in de voorstelling, geen belangrijkere rol dan de andere componenten in de voorstelling zoals het visuele, de muziek en de bewegingen. Er is geen hiërarchie aanwezig in de manier waarop er omgegaan wordt met de verschillende theatrale elementen.¹

Tijdens een bezoek aan de bovengenoemde voorstellingen is het mij opgevallen dat ze een grote kracht uitstralen en daarmee de toeschouwers dermate overweldigen waardoor zij het gevoel hebben een bijzondere ervaring meegemaakt te hebben. Opvallend is dat er bij deze voorstellingen vaak momenten aanwezig zijn waarbij er veel informatie op het publiek wordt afgevuurd in de vorm van bijvoorbeeld licht, geluid en beweging en dat er gebroken wordt met een bepaald idee dat eerder in de voorstelling gepresenteerd werd. Zo volgen we in *EXPLORER/Prometheus ontketend* na een uitgebreide uitleg over de rolverdeling de gebruikte techniek in de voorstelling, twee avatars die de mogelijkheden van het Internet verkennen. Tegelijkertijd zien we de twee performers die de avatars aansturen. Na een tijdje echter, krijgen we als publiek een veelheid aan beelden op ons afgevuurd. De performers stappen daarnaast uit hun rol en dansen allen in de rondte om een

¹Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, vert. Karen Jürs-Munby (New York: Routledge, 2006), 46, 86.

stapel blokken die ze gecreëerd hebben.² In *Schwalbe zoekt massa* wordt de toeschouwer een klein uur meegenomen in de hypnotiserende kracht van de draaiende beweging. Een grote groep performers rent continu in een grote cirkel over de toneelvloer. Al snel blijkt echter dat er in deze cirkelbeweging een veelheid aan variaties waarneembaar is.³ In *How Did I Die* is er een moord gepleegd. Deze wordt gereconstrueerd tijdens de voorstelling. Echter, steeds weer krijgen we als publiek andere mogelijke scenario's te zien die tot de moord geleid zouden kunnen hebben. Dit resulteert uiteindelijk juist in vragen in plaats van in antwoorden.⁴ Opvallend was dat er na afloop van deze voorstellingen veel enthousiasme aanwezig was bij de toeschouwer, maar dat het lastig bleek te zijn om onder woorden te brengen wat men zojuist ervaren heeft.

De notie van het sublieme, een begrip uit de esthetica, wil ik daarom inzetten om deze voorstellingen en het mogelijke effect dat de draaiende beweging in deze voorstellingen op de toeschouwer heeft te analyseren. In mijn onderzoek ga ik uit van het postmoderne sublieme van Jean-François Lyotard. Het sublieme is voor hem een kracht die zo groot is dat het overstijgt wat onze gedachten kunnen bevatten. Deze ervaring resulteert volgens hem in een innerlijk conflict bij de toeschouwer tussen dat wat we kunnen denken en dat wat we kunnen verbeelden. Door middel van dit conflict worden de grenzen van het bevattingsvermogen van de toeschouwer opgerekt waardoor er nieuwe concepten en ideeën kunnen ontstaan.⁵ Lyotard zet de notie van het sublieme in om de receptie van een kunstwerk te kunnen bespreken. Hij stelt dat de reflecties op kunst niet langer alleen gericht moeten zijn op de kunstenaar als zender of op hoe een werk gemaakt is, maar juist ook op degene die geadresseerd wordt door het werk en de vraag hoe het is om het effect van een goed gemaakt kunstwerk te ervaren.⁶ Door middel van dit begrip is het dus

² CREW en Urland, *EXPLORER/Prometheus ontketend*, registratie van voorstelling, 2015.

³ Theatercollectief Schwalbe, *Schwalbe zoekt massa XL*, registratie van voorstelling, 2014.

⁴ Davy Pieters, *How Did I Die*, registratie van voorstelling, 2014.

⁵ Jean-François Lyotard, *Lessons on the Analytic of the Sublime*, vert. Elizabeth Rottenberg (California: Stanford University Press, 1994), 53.

⁶ Jean-François Lyotard, *The Inhuman: Reflections on Time*, vert. door Geoffrey Bennington en Rachel Bowlby (Cambridge: Polity Press, 1998 [1993]), 97.

mogelijk om met de voorstellingen als vertrekpunt ook iets te kunnen zeggen over de mogelijke reactie van de toeschouwer. Belangrijk om hierbij in gedachten te houden is dat een ervaring van het sublieme een zeer subjectieve ervaring is. Ik wil dan ook niet pretenderen dat mijn analyse de waarheid verkondigt en dat de voorstellingen die besproken zullen worden noodzakelijkerwijs leiden tot een ervaring van het sublieme. Mijn focus zal daarom liggen op hoe elementen in een voorstelling mogelijkwijs kunnen leiden tot een ervaring van het sublieme. Immers, deze ervaring is altijd een wisselwerking tussen het kunstobject en de toeschouwer en is daarmee ook afhankelijk van de gevoeligheid van de toeschouwer voor dergelijke ervaringen. Dit komt overeen met de manier waarop de betekenisgeving bij postdramatische theatervoorstellingen een wisselwerking is tussen dat wat er door de voorstelling aangeboden wordt en wat de toeschouwer daar uithaalt en welke betekenis hij of zij daar vervolgens aan verbindt.⁷

In de lange traditie van het denken en schrijven over het sublieme is er vrij weinig geschreven over de ervaring van het sublieme in het theater. Vaak wordt de notie van het sublieme gekoppeld aan andere kunstvormen. Opvallend is dat de manier waarop er over een ervaring van het sublieme bij andere kunstvormen geschreven wordt, goed aan kan sluiten bij hoe er over een ervaring van het sublieme in het hedendaagse theater geschreven kan worden. Twee werken wil ik hierbij graag uitlichten. Renée van de Vall analyseert in haar boek *Een subliem gevoel van plaats: Een filosofische interpretatie van het werk van Barnett Newman* (1994) het schilderij *Vir Heroicus Sublimis* van Barnett Newman. Ze bespreekt de ervaring van het sublieme als een sfeer die de duidelijk geordende communicatie in een werk verstoort. Dit zorgt volgens haar voor een grenservaring.⁸ Kiene Brillenburg Wurth gaat in haar boek *Musically Sublime: Indeterminacy, Infinity, Irresolvability* (2009) in op een ervaring van het sublieme in klassieke muziek. In haar analyse zet ze uiteen hoe een ervaring van het sublieme tot stand gebracht kan worden doordat er bepaalde

⁷ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 85-88.

⁸ Renée van de Vall, *Een subliem gevoel van plaats: een filosofische interpretatie van het werk van Barnett Newman* (Groningen: Historische Uitgeverij Groningen, 1994).

ordeningsprincipes in de muziek doorbroken worden.⁹ Beiden gaan in hun werken uit van Lyotard's notie van het sublieme.

Iwona Elzbieta Baraniecka heeft wel geschreven over de ervaring van het sublieme in het theater. Haar werk *Sublime Drama: British Theatre of the 1990s* (2003) vormt dan ook een belangrijke bron voor mijn onderzoek. Zij zet het sublieme in als concept om zowel de receptie van de voorstelling als de voorstelling zelf te kunnen bespreken. Ook zij vertrekt vanuit het postmoderne sublieme zoals Lyotard dat omschreven heeft. Zij gaat in op hoe een voorstelling de toeschouwer conditioneert tot een bepaalde manier van kijken. Vervolgens wordt deze manier van kijken ruw doorbroken en dat zorgt voor het innerlijke conflict bij de toeschouwer dat Lyotard beschrijft. Baraniecka destilleert ten slotte drie verschillende fases aan de hand waarvan de ervaring van het sublieme geanalyseerd kan worden. De eerste fase is de fase van herkenbaarheid. Hierin worden herkenbare, conventionele dingen gepresenteerd door de voorstelling. Vervolgens wordt hiermee gebroken in de fase van confrontatie. De toeschouwer wordt daardoor geconfronteerd met de daadwerkelijke werkelijkheid van de voorstelling. Dit zorgt voor het innerlijke conflict. Ten slotte maakt de toeschouwer een innerlijke transformatie door, waardoor er nieuwe concepten en ideeën kunnen ontstaan.¹⁰

Mijn onderzoeksvraag luidt als volgt:

Hoe kan de notie van het sublieme ingezet worden om het effect van 'de draaiende beweging' in hedendaagse theatervoorstellingen te beschrijven?

Om mijn theoretisch kader te structureren en de analyse van context te voorzien, heb ik de volgende deelvragen opgesteld:

- *Wat verstaat Kant onder het sublieme?*
- *Wat verstaat Lyotard onder het postmoderne sublieme?*
- *Wat wordt er verstaan onder 'de draaiende beweging' in*

EXPLORER/Prometheus ontketend van CREW en Urland, Schwalbe zoekt

⁹ Kiene Brillenburg Wurth, *Musically Sublime: Indeterminacy, Infinity, Irresolvability* (Fordham University Press, 2009).

¹⁰ Iwona Elzbieta Baraniecka, *Sublime Drama: British Theatre of the 1990s* (Berlijn: De Ruyter, 2013), 54, 55, 75, 76, 252, 253.

massa XL van Theatercollectief Schwalbe en *How Did I Die* van Davy Pieters?

Omdat ik me in dit onderzoek in het bijzonder richt op de draaiende beweging als één van die elementen die bijdragen aan het ontstaan van een ervaring van het sublieme, heb ik ervoor gekozen om mijn corpus toe te spitsen op voorstellingen waarin deze draaiende beweging voorkomt. In *Explorer/Prometheus Ontketend* van CREW en Urland, de eerste voorstelling die ik zal bespreken, is er één moment waarin een draaiende beweging getoond wordt. Dit moment zorgt voor een verstoring van de orde in de voorstelling. Het breekt met de kennis die we als toeschouwer zojuist op hebben gedaan in de voorstelling en toont een geheel nieuwe situatie. De impact van deze verandering is naar mijn idee zo groot dat het een ervaring van het sublieme kan bewerkstelligen.

In *Schwalbe zoekt massa* van Schwalbe en *How Did I Die* van Davy Pieters is de draaiende beweging, in tegenstelling tot de voorstelling van CREW en Urland, niet het moment dat de orde van de voorstelling onderbreekt, maar zijn dat juist de onderbrekingen of veranderingen in de draaiende beweging. De draaiende beweging conditioneert de toeschouwer hier tot een bepaalde manier van kijken. In mijn analyse zal ik aantonen dat wanneer er variaties op de draaiende beweging komt of wanneer er een onderbreking hiervan zichtbaar is, dit het denkvermogen van de toeschouwer uitdaagt. Hierdoor kan er een kloof ontstaan tussen dat wat de toeschouwer herkent (omdat dat eerder in de voorstelling duidelijk is gemaakt) en dat wat er getoond wordt. Naar mijn idee kunnen daarom ook deze voorstellingen gezien worden als voorstellingen waardoor een ervaring van het sublieme kan ontstaan.

Aangezien Lyotard's ideeën grotendeels gebaseerd zijn op de ideeën van Kant, zal ik eerst ingaan op zijn ideeën omtrent dit concept. Op deze manier wordt er duidelijk gemaakt waar Lyotard met zijn postmoderne sublieme op reageert. Vervolgens zal ik ingaan op de ideeën van Lyotard zelf. Het werk *Sublime Drama* van Iwona Elzbieta Baraniecka zal ik inzetten om ten slotte de vertaalslag van de theoretische ideeën omtrent het sublieme om te zetten in een manier om het begrip in te zetten om theatervoorstellingen te kunnen

bespreken. Ook zij gaat in haar onderzoek uit van Lyotard's notie van het sublieme. De drie fases die zij onderscheidt zet ik in om de eerder genoemde voorstellingen te analyseren. Op deze manier hoop ik aan te kunnen wijzen op wat voor manier er een ervaring van het sublieme kan ontstaan in deze voorstellingen. Eerder gaf ik al aan dat een ervaring van het sublieme zeer subjectief is. Daarom richt ik me op elementen in de voorstelling waarvan ik denk dat ze deze ervaring kunnen bewerkstelligen en zal ik niet ingaan op individuele reacties van het publiek. Hiermee sluit ik me aan bij Baraniecka die in haar analyse niet refereert aan daadwerkelijke toeschouwers, maar het proces van waarnemen tijdens een voorstelling op een meer algemene manier benadert. Dit houdt in dat de focus ligt op de voorstelling en hoe deze zou kunnen communiceren naar een toeschouwer.¹¹

¹¹ Baraniecka, *Sublime Drama*, 252.

Hoofdstuk 2: Theoretisch kader

2.1 Kant en het sublieme

Aangezien Lyotard zijn notie van het sublieme gebaseerd heeft op de ideeën van Immanuel Kant, zal ik een korte samenvatting geven van wat Kant onder het sublieme verstaat voordat ik in zal gaan op Lyotard's ideeën omtrent het postmoderne sublieme. Kant's visie op de notie van het sublieme is sterk verbonden met zijn kritische filosofie. Kant heeft drie kritieken geschreven waarbij hij in iedere kritiek een andere vorm van oordelen behandelt.¹² In de eerste kritiek, de *Kritik der Reinen Vernunft* (1781) behandelt Kant het empirische of theoretische oordelen. Hij analyseert in deze kritiek de zintuiglijkheid als het vermogen om te aanschouwen en daardoor kennis op te doen. Dit maakt dat Kant dit oordeel verbindt aan het theoretische. We doen zintuiglijke indrukken op en die wekken chaos op in onszelf. Vervolgens moeten die indrukken gestructureerd worden door ordeningsprincipes zoals ruimte en tijd. Het gegeven dat een waargenomen object een gewaarwording in ons opwekt, bewijst volgens Kant ook dat het bestaat buiten de persoonlijke waarneming om. Er moet immers een stimulans zijn die de gewaarwording opwekt. Belangrijk hierbij is dat de waarneming van dit object gebaseerd is op de manier waarop het aan ons verschijnt. Kant noemt de wereld zoals hij aan ons verschijnt de *fenomenale wereld* en deze wereld is het onderwerp van onze zintuiglijke waarneming. Naast de *fenomenale wereld* plaatst Kant de *noumenale wereld*. Hierin bevindt zich het bovenzintuiglijke, hetgene wat onze zintuigen overstijgt, oftewel hier bevinden zich objecten en dingen die gedacht kunnen worden buiten de zintuigen om. Ondanks dat Kant stelt dat objecten op zichzelf kunnen bestaan, legt hij de nadruk op de zintuiglijke waarneming van die objecten. Daarmee stelt hij het waarnemende subject centraal.¹³ De notie van het sublieme wordt nog niet genoemd, maar desondanks is er al een verband zichtbaar met zijn ideeën omtrent dit concept doordat hij de focus legt op het

¹² Antoon van den Braembussche, "Voorbij het schone: over het sublieme bij Kant en Lyotard," in *Een hedendaagse Kant. De invloed van Immanuel Kant op contemporaine denkers*, red. Jacques Tacq (Baarn: Boom, 1997), 3.

¹³ Ibidem, 4, 5.

waarnemende subject. In de tweede kritiek, de *Kritik der praktischen Vernunft* (1788), behandelt Kant het morele, of praktische oordelen. In deze kritiek probeert Kant duidelijk te maken welke praktische principes het menselijk handelen mogelijk maken. Het gegeven dat uit deze manier van oordelen uiteindelijk regels en voorschriften voort moeten komen, maakt dat Kant deze kritiek als praktisch beschouwt. Waar de eerste kritiek zich op het niveau van de *fenomenale wereld* bevindt, bevindt de tweede kritiek zich op het niveau van de *noumenale wereld*. Moreel handelen en ethiek zijn namelijk zaken die we niet door onze zintuigen leren kennen, maar doordat we kunnen bedenken hoe we dit handelen zo goed mogelijk tot uitvoering zouden kunnen brengen.¹⁴

Na het schrijven van deze kritieken realiseerde Kant zich dat er een kloof bestond tussen deze twee kritieken. Daarom besloot Kant om een derde kritiek te schrijven: de *Kritik der Urteilskraft* (1790). In deze kritiek onderzoekt Kant de vraag of er een mogelijkheid is om te bemiddelen tussen beide opvattingen van de kritieken. Hij ging op zoek naar een manier om tegelijkertijd de *fenomenale* en de *noumenale wereld* te kunnen beschouwen. Centraal in deze derde kritiek staat het oordeelsvermogen. Dit kenvermogen is volgens Kant niet theoretisch of praktisch zoals de kenvermogens in de twee eerdere kritieken, omdat het een subjectief kenvermogen is. Hij stelt dat dit gevoel aan de basis van al onze voorstellingen ligt, of ze nou theoretisch, praktisch of anders van aard zijn. Omdat dit zo subjectief is, houdt dat in dat wij onze voorstellingen meten aan een maatstaf die binnenin onszelf ligt. Deze subjectiviteit is van belang om Kant's ideeën over het sublieme te begrijpen. Zijn analyse hiervan is onderdeel van de derde kritiek. Kant ziet het sublieme als een smaakoordeel, maar ondanks dat dit een uiterst subjectief oordeel is, is het volgens Kant mogelijk om tot een algemene instemming te komen wanneer iedereen met een bepaalde smaak tegelijkertijd hetzelfde subjectieve gevoel ervaart.¹⁵

Kant bespreekt het sublieme in relatie tot het schone en onderscheidt daarbij een aantal verschillen. Het eerste verschil is dat het schone een begrensde ervaring is, terwijl het sublieme gekenmerkt wordt door een grenzeloze en vormeloze ervaring. Dit komt volgens Kant doordat het schone te

¹⁴ Ibidem, 6-7.

¹⁵ Ibidem, 8-10, 15.

maken heeft met de relatie tussen verbeelding en verstand, terwijl het sublieme te maken heeft met de relatie tussen verbeelding en de Rede. Het verstand correspondeert hier met de wereld van de natuur en de *fenomenale wereld* en de Rede correspondeert met de wereld van de moraliteit en de *noumenale wereld*. Het verstand is hierbij het gehele menselijke denken en voelen en met de Rede wordt datgene bedoeld dat daar boven uitstijgt. Hiervoor is een hogere mate van kennis vereist.¹⁶ Een tweede verschil is dat wij het schone ervaren als mooi en kalm. Het is een bevredigend gevoel. Het sublieme ontstijgt dit en is een ervaring waardoor we overweldigd worden. In eerste instantie voelen we hierbij een vorm van angst en pas in tweede instantie vervult een ervaring van het sublieme ons met levenskracht. Het derde verschil, ten slotte, is dat het schone een zintuiglijke doelmatigheid heeft. Dit houdt in dat de ervaring van het schone zonder problemen leidt tot een zintuiglijke verbeelding of afbeelding. Het sublieme daarentegen stijgt boven ons voorstellingsvermogen uit. Het zet zich af tegen onze verbeelding of afbeelding, waardoor het vrijwel onmogelijk wordt om ons een mentale voorstelling te maken van het sublieme. Hierdoor confronteert het sublieme ons met de grenzen van ons eigen voorstellingsvermogen. Volgens Kant verwijst dit naar het bovennatuurlijke en daarmee naar het een god.¹⁷

Belangrijk voor de notie van het sublieme bij Kant is de opvatting dat het sublieme zich alleen in het bewustzijn van degene die beschouwt of beoordeelt bevindt en niet in een object. Zoals we gezien hebben is het een uiterst subjectief oordeelsvermogen. Het object is daarbij 'slechts' datgene wat deze ervaring in ons bewustzijn teweeg brengt.¹⁸ Ondanks dat Kant het oordeelsvermogen verbindt met kunst,¹⁹ richt hij zich in zijn analyse van het sublieme met name op de natuur. Hij maakt hierbij onderscheid tussen het mathematische sublieme en het dynamische sublieme. Het mathematische sublieme is iets wat in omvang groot(s) is, terwijl het dynamische sublieme een gro(o)t(s)e kracht heeft. Een voorbeeld van het mathematische sublieme in de natuur kan een grote

¹⁶ Ibidem, 4, 5.

¹⁷ Ibidem, 4-17.

¹⁸ Melissa McBay Merrit, "The Moral Source of the Kantian Sublime," in *The Sublime: From Antiquity to the Present*, red. Timothy Costelloe (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), 37.

¹⁹ Braembussche, "Voorbij het schone," 11.

bergketen zijn en een voorbeeld van het dynamische sublieme zou een hevige onweersstorm kunnen zijn.²⁰ Hoe dan ook moet het sublieme volgens Kant altijd groot(s) zijn.²¹ Als we in contact komen met een omvangrijk verschijnsel in de natuur worden we in eerste instantie zo overweldigd door het fenomeen dat de grenzen van ons bevattingvermogen tot het maximale opgerekt worden. Dit is volgens Kant een vernederende ervaring omdat we ons beseffen hoe nietig we zijn in vergelijking met de natuur. Echter, in tweede instantie, nadat het besef gekomen is dat alles nietig is in vergelijking tot de natuur, ervaren we onszelf als verheven ten opzichte van de natuur omdat we haar kracht kunnen beredeneren en daarmee cognitief kunnen bevatten. Op dit moment voelen we ons volgens Kant superieur aan de natuur omdat we door deze denkstappen in staat zijn het natuurlijke fenomeen te bevatten op *noumenaal* niveau.²²

Kant verbindt de ervaring van het sublieme in de natuur vervolgens aan moraliteit. Slechts wanneer we morele wezens zijn, kunnen we het sublieme ervaren. Een moreel wezen is volgens Kant een gecultiveerd wezen. Minder morele wezens zullen daarom niet in staat zijn om het complexe denkvermogen meester te maken dat vereist wordt om iets beoordelen als zijnde subliem. Kant stelt dat er een bepaalde vorm van subtiliteit in beredeneren vereist is om zoiets groots als subliem te herkennen in plaats van slechts als iets beangstigends. Het schone daarentegen vereist deze subtiliteit van denken niet en is daarom veel universeler dan het sublieme. Het sublieme staat dichterbij moraal en ethiek dan het schone. Want, zoals Kant stelt, net zoals dat het lastig is om bij een tegenslag het eigen gevoel opzij te zetten en de morele wet te volgen, is het ook lastig om de overweldigende kracht van de natuur te aanvaarden en je bewust te worden van haar roeping: de sublimititeit van het bevattingvermogen.²³

2.2 Het postmoderne sublieme van Lyotard

Eerder beschreef ik dat Jean-François Lyotard één van de postmoderne filosofen was die zijn ideeën over de ervaring van het sublieme baseerde op de theorie

²⁰McBay Merrit, "The Moral Source of the Kantian Sublime," 39-40.

²¹ Doran, *The Theory of the Sublime*, 181.

²² Ibidem, 225, 239, 258, 259.

²³ Ibidem, 265, 266.

van Kant. Echter, hij laat hierbij Kant's idee over moraliteit en de mens als moreel wezen in relatie tot het sublieme achterwege. Ook de relatie van de ervaring van het sublieme met de natuur komt bij Lyotard vrijwel niet aan bod. In plaatst daarvan ontdoet Lyotard het sublieme van zijn romantische context en plaatst hij het in een meer hedendaagse, technologisch wetenschappelijke context.²⁴

Lyotard ziet de ervaring van het sublieme, in navolging van Kant, als een overweldigende ervaring die zo groot(s) is dat het overstijgt wat onze gedachten kunnen bevatten en wat we ons kunnen voorstellen. Daarmee is het bovenal een ervaring die de grenzen van ons bevattingvermogen oprekt. Evenals Kant bespreekt Lyotard de ervaring van het sublieme in relatie tot de ervaring van het schone. Hij stelt dat beide gevoelens behoren tot de tak van de esthetische reflectie, maar dat ze een ander soort reflectie behelzen. De ervaring van het schone is namelijk een ervaring die tot stand komt door middel van vorm, een begrensd fenomeen of object. Een ervaring van het sublieme daarentegen verhoudt zich tot een vormeloos fenomeen of object en ontstijgt daarmee een ervaring van het schone. Volgens Lyotard is het object dat een ervaring van het schone tot stand kan brengen daarom een object dat gepresenteerd kan worden, terwijl dit niet het geval is voor een object dat een ervaring van het sublieme tot stand kan brengen omdat het sublieme niet binnen het bereik van het presenteerbare valt.²⁵

De negatieve presentatie, oftewel, het presenteren van het onpresenteerbare is volgens Lyotard een belangrijk element in kunst die in staat is om een ervaring van het sublieme tot stand te brengen. Datgene wat we niet kunnen presenteren komt voort uit ideeën die niet verbeeld of voorgesteld kunnen worden. Voorbeelden hiervan zijn onder andere het heelal, de mensheid, het goede en het moment. Dit noemt Lyotard, net als Kant, absoluten. Lyotard stelt dat absoluten niet gepresenteerd kunnen worden omdat we deze niet volledig kunnen bevatten. Presenteren houdt hier in dat je hetgene wat je weergeeft kunt relativiseren en in een context kunt plaatsen. Echter, het is volgens hem wel mogelijk om aan te tonen dat deze absoluten bestaan, door middel van

²⁴ Lyotard, *The Inhuman*, 128.

²⁵ Lyotard, *Lessons on the Analytic*, 50, 58-59, 76.

negatieve presentatie of, in de woorden van Kant, door middel van abstractie.²⁶²⁷ Presentatie verwijst bij Lyotard dus voornamelijk naar verbeelding of uitbeelding. Een belangrijke noot hierbij is dat Lyotard de negatieve presentatie ziet als een element in een kunstwerk dat mogelijk de ervaring van het sublieme kan opwekken. Dit wil echter niet zeggen dat alle kunstwerken die abstract zijn of die pogen om het onpresenteerbare te presenteren daarmee ook meteen subliem zijn of in staat zijn om deze ervaring tot stand te brengen.²⁸

Tijdens een ervaring van het sublieme faalt onze verbeelding in het weergeven van een gevoel of ervaring. Wanneer men het sublieme ervaart, ontstaat er een kloof binnenin het waarnemende subject tussen dat wat ervaren kan worden en dat wat gepresenteerd kan worden. In eerste instantie wordt dit ervaren als een pijnlijke ervaring omdat onze verbeelding niet in staat is om vorm te geven aan dat wat ervaren wordt. Er ontstaat hier een leegte of kortsluiting in het denk- en verbeeldingsproces. Het besef vervolgens dat dit moment de ruimte geeft voor het ontstaan van nieuwe ideeën en concepten in ons bevattingsvermogen is de plezierige component in de ervaring van het sublieme. Omdat hier iets ervaren wordt dat nooit eerder door het subject is ervaren, worden de grenzen van het bevattingsvermogen opgerekt.²⁹³⁰ De ervaring van het sublieme en het conflict dat daarmee gepaard gaat, bevindt zich dus in het bevattingsvermogen van de toeschouwer, maar zonder een kunstwerk of een ander object of fenomeen kan deze ervaring niet tot stand gebracht worden.

Kant stelt dat de vrijheid die ervaren wordt bij een ervaring van het sublieme, verbonden is met het gegeven dat het ervarende subject een moralistisch wezen is. Deze ervaring zou hem of haar meer inzicht in het morele leven moeten geven. Lyotard plaatst deze vrijheid niet in een moralistische context, maar voor hem houdt dit in dat er nieuwe concepten en ideeën kunnen ontstaan. Dit kan gezien worden als een verrijking van ons bevattingsvermogen

²⁶ Lyotard, *The Inhuman*, 126.

²⁷ Lyotard, *Lessons on the Analytic*, 152.

²⁸ Lars-Olof Ahlberg, "Reflexion on the Lyotardian sublime", in *Notions of the Aesthetic and of Aesthetics: essays on art, aesthetics, and culture* (New York: Peter Lang, 2014), 363.

²⁹ Lyotard, *Lessons on the Analytic*, 53.

³⁰ Lyotard, *The Inhuman*, 98-99.

en onze belevingswereld. Ook op een ander niveau onderscheidt Lyotard zich van Kant. Zo stelt hij dat de ervaring van het sublieme bij Kant gezien kan worden als het melancholische sublieme, waarbij gepoogd wordt om een verloren absolute te representeren. Hieruit blijkt dat er iets mist in de presentatie, waardoor de toeschouwers gezamenlijk naar het onbereikbare verlangen. Het postmoderne sublieme daarentegen brengt door middel van het getoonde het onpresenteerbare naar voren, waardoor het eerder genoemde conflict ontstaat en waardoor vervolgens nieuwe concepten en ideeën kunnen ontstaan.³¹

Lyotard beschrijft het sublieme ook wel als *immanent sublime*. Dit houdt in dat de ervaring van het sublieme een zeer subjectieve ervaring is die besloten ligt in de toeschouwer zelf. Hij plaatst hiermee de nadruk op de receptie van een voorwerp en dus op de ervarende subjecten. Voor hem is de notie van het sublieme een manier om de reflectie op kunst niet langer te hoeven beperken tot het kunstwerk zelf en dat wat het kunstwerk uitzendt, maar om tegelijkertijd iets te kunnen zeggen over de receptie van het werk en de gevoelens die het teweeg kan brengen bij een toeschouwer.³²

Lyotard verbindt zijn ideeën over het sublieme dan ook voornamelijk aan kunst. Meer specifiek verbindt hij zijn ideeën aan de historische avant-garde in de schilderkunst. Dit plaatst hij in de context van de techno-wetenschappelijke post-industriële samenleving van de twintigste eeuw. In tegenstelling tot de romantische, christelijke schilderwerken die werken met algemeen bekende symbolen, bevraagt de historische avant-garde de schilderkunst.³³ Volgens Kiene Brillenburg Wurth is dit slechts mogelijk doordat zij, door middel van het bevragen van het medium, zich letterlijk op de grenzen van de schilderkunst bevinden en daarmee op de grenzen van vorm.³⁴ Ook in het theater zou het bevragen van het medium gezien kunnen worden als een element dat bij kan dragen aan het opwekken van een ervaring van het sublieme. Door het medium te bevragen en daarnaast het onpresenteerbare te laten zien, komen dergelijke voorstellingen in het rijk van het onbekende. Zij houden zich niet aan de bekende

³¹ Olof Ahlberg, "Reflexion on the Lyotardian sublime", 361.

³² Lyotard, *The Inhuman*, 97.

³³ Ibidem, 125-126.

³⁴ Brillenburg Wurth, *Musically Sublime*, 19.

conventies waardoor het niet altijd duidelijk is wat de volgende gebeurtenis of de volgende scène zal zijn. Er ontstaat op dat moment een leegte. De mogelijkheid dat er na deze leegte niets meer gebeurt, is volgens Lyotard een moment waarop een angst kan ontstaan bij de toeschouwer. Dit kan vervolgens uitgroeien tot een conflict in het bevattingsvermogen van de toeschouwer omdat hij of zij niet meer kan bevatten wat er gebeurt.³⁵ Het is belangrijk om ook hier in acht te nemen dat dit niet voor alle avant-gardistische kunstwerken of theatervoorstellingen geldt. Het bevragen van het medium kan bijdragen aan de totstandkoming van een ervaring van het sublieme, maar dat houdt niet dat wanneer een werk het medium bevraagt dit noodzakelijkerwijs zorgt voor een ervaring van het sublieme. Kenmerken die Lyotard verder benoemt voor werken die een sublieme ervaring kunnen opwekken is dat ze figuratie en vorm vermijden. Brillenburg Wurth vult hierbij aan dat de historische avant-garde niet in staat is om vorm volledig te laten verdwijnen. Immers, kunst heeft altijd een bepaalde vorm. De essentie is daarom ook dat ze de formele conventies bevragen en laten verdwijnen in hun werk.³⁶ Daarnaast legt Lyotard een verband met het sublieme en een event dat maar van beperkte duur is. Een ervaring van het sublieme wordt dus in het hier en nu ervaren.³⁷ Ondanks dat Lyotard zijn ideeën met name verbindt aan de avant-garde in de beeldende kunst van de twintigste eeuw, selecteert hij hier zonder het te weten ingrediënten die ook voor een ervaring van het sublieme in het theater van belang zijn.

Uit Lyotard's ideeën zijn enkele elementen te onderscheiden die een kunstwerk zou kunnen of moeten bevatten om een ervaring van het sublieme teweeg te kunnen brengen. Het overkoepelende element is dat een werk een presentatie van het onpresenteerbare moet zijn. De ervaring van een dergelijk werk kan tot gevolg hebben dat er een conflict in het bevattingsvermogen van de toeschouwer ontstaat omdat hij of zij geen woorden, ideeën of concepten tot zijn of haar beschikking heeft om deze ervaring te bevatten. In tweede instantie worden de grenzen van het bevattingsvermogen van de toeschouwer opgerekt en kunnen er nieuwe ideeën en concepten ontstaan. Dit leidt ten slotte tot een

³⁵ Lyotard, *The Inhuman*, 91-92.

³⁶ Brillenburg Wurth, *Musically Sublime*, 110.

³⁷ David B. Johnson, "The Postmodern Sublime," 122.

verrijking van het bevattingvermogen van de toeschouwer. Daarnaast moeten werken volgens Lyotard figuratie en representatie vermijden. Ten slotte relateert hij de ervaring van het sublieme aan een event dat van beperkte duur is. Het sublieme wordt volgens Lyotard in het hier en nu ervaren. Dit gaat goed samen met een kunstvorm als theater die zich ook in het hier en nu bevindt en waar het mogelijk is om iets op te bouwen dat uiteindelijk tot een ervaring van het sublieme kan leiden.

2.3 De ervaring van het sublieme in theater

In het bovenstaande is een verband gelegd met de ervaring van het sublieme en de beeldende kunst, maar hoe kan een concept dat ingezet wordt om met name (de reactie op) beeldende kunst en de natuur te beschrijven nu omgezet worden in een concept dat ook bij de receptie van theatervoorstellingen kan worden gebruikt? Iwona Elzbieta Baraniecka bespreekt in haar boek *Sublime Drama: British Theatre of the 1990s* (2003) hoe een ervaring van het sublieme zou kunnen ontstaan bij het *in-her-face-theatre* van die periode. Deze vorm van (tekst)theater probeerde het publiek te choqueren op een doorgaans grove manier.³⁸ Baraniecka analyseert enkele voorstellingen uit deze periode waarvan zij van mening is dat ze een ervaring van het sublieme kunnen bewerkstelligen. Deze voorstellingen noemt zij *sublime drama*. In het boek geeft Baraniecka een kort overzicht van de ideeën over het sublieme, afkomstig van Longinus, Burke, Kant en Lyotard. In navolging van Lyotard stelt Baraniecka dat het sublieme een overweldigende ervaring is die een cognitief conflict veroorzaakt in het bevattingvermogen van de toeschouwer omdat hij of zij niet kan bevatten wat er gebeurt. Nog belangrijker dan het gegeven dat Baraniecka een duidelijke connectie maakt met de ervaring van het sublieme en theater, is de manier waarop zij opvattingen over het sublieme omzet in een manier om zowel de voorstelling zelf als de receptie van de voorstelling te kunnen bespreken. Ze gaat in op kenmerken van een voorstelling die een ervaring van het sublieme zouden kunnen initiëren, maar ze gaat ook in op de rol die de toeschouwer aan zou moeten nemen om een ervaring van het sublieme te ervaren. Baraniecka benadrukt dat een ervaring van het sublieme een wisselwerking tussen het

³⁸ Baraniecka, *Sublime Drama*, 1, 2.

object en het waarnemende subject is. Het is uiteindelijk de combinatie tussen het object en de concepten en ideeën in het bevattingsvermogen van de toeschouwer die niet in staat zijn om het object te kunnen bevatten, wat ervoor zorgt dat een ervaring van het sublieme kan ontstaan. Pas in de ervaring van de toeschouwer krijgt de voorstelling de kwaliteit van het sublieme. De kenmerken in een voorstelling kunnen dus wel condities creëren voor een ervaring van het sublieme, maar op zichzelf zijn zij niet subliem.³⁹

Baraniecka focust vooral op de aanwezigheid van leegtes in de voorstelling als één van de elementen die in staat kunnen zijn om een ervaring van het sublieme te creëren. Dit zijn momenten in de voorstelling waarop er ruimte voor de toeschouwer is om deze momenten zelf in te vullen. Er wordt door de informatie binnen de kaders van de voorstelling geen invulling gegeven aan deze momenten. Met andere woorden: doordat deze momenten in de voorstelling aanwezig zijn, zal de voortelling nooit volledig de interpretatie van de toeschouwer kunnen sturen. Echter, er kan wel degelijk een bepaald soort reactie geïnitieerd worden, maar het is ten slotte aan de toeschouwer om dit daadwerkelijk op te pikken. Deze lege momenten zullen in eerste instantie niet opvallen in het stuk. Ze lijken op herkenbare situaties voor de toeschouwer en deze zal daarom zonder zich er van bewust te zijn, de momenten invullen. In het *sublime drama* zullen er hierdoor herkenbare ideeën en concepten geactiveerd worden in het bevattingsvermogen van de toeschouwer. De toeschouwer wordt dus uitgenodigd om vrij te associëren met de gegeven elementen in de voorstelling en daarmee zelf een esthetisch object in het bevattingsvermogen te creëren. In tweede instantie zullen deze schijnbaar herkenbare situaties en concepten ontwricht worden en zichzelf tonen als onherkenbaar. De herkenbare situaties veranderen in overweldigende en angstaanjagende situaties. Dit zorgt ervoor dat de toeschouwers voor een moment mentaal verlamd raakt. De onherkenbaarheid neemt de overhand in de voorstelling waardoor de toeschouwer zich op de grens tussen het herkenbare en het onherkenbare bevindt. Hier ontstaat het conflict dat Lyotard beschreef en wat uiteindelijk leidt tot een ervaring van het sublieme. Alles waar de toeschouwer tot dan toe in geloofde binnen de context van de voorstelling, lijkt ineens niet meer te bestaan.

³⁹ Ibidem, 71, 72.

Daardoor lijkt het onmogelijk om de leegtes in de voorstelling nog op te kunnen vullen. De toeschouwer beschikt immers niet over de handvaten om deze situatie te kunnen bevatten. Deze onmacht is volgens Baraniecka het angstaanjagende in deze ervaring. In haar analyse van de tekst *Psychosis 4.48* van Sarah Kane verbindt Baraniecka deze leegtes aan de daadwerkelijk witte of lege ruimtes in de tekst. In het begin van deze tekst fungeren deze leegtes als een uitnodiging voor de toeschouwer (of de lezer) om eigen ideeën, concepten en ervaringen toe te voegen aan de tekst. Echter, naar mate de tekst vordert, wordt deze steeds meer gefragmenteerd. Er zijn nog slechts enkele woorden zichtbaar op de pagina. De herkenbare ideeën en concepten zijn niet meer van toepassing, omdat er niets meer is om ze aan te verbinden. In dit proces van het doorbreken van deze concepten en het afbreken van het eerder gepresenteerde kader, komt er volgens Baraniecka een enorme energie vrij die ook een effect heeft op de toeschouwer. Deze is hierdoor in staat om mentaal een creatieve transformatie door te maken en zo nieuwe ideeën en concepten te laten ontstaan.⁴⁰

Volgens Baraniecka is het van belang voor de toeschouwer om een bepaalde rol of positie in te nemen tijdens het kijken naar of ervaren van de voorstelling. Deze rol wordt geïmpliceerd door elementen in de voorstelling. Baraniecka stelt dat dit vaak conventionele verwachtingen zijn die de toeschouwer stimuleren om de voorstelling op een bepaalde manier te begrijpen. Omdat een ervaring van het sublieme ontstaat door een wisselwerking tussen kunstobject en de toeschouwer, is het van belang dat de toeschouwer een actieve rol inneemt. Wanneer de toeschouwer zich namelijk actief bezighoudt met het invullen van de lege momenten in de voorstelling, zal het eerder mogelijk zijn voor de toeschouwer om het sublieme te ervaren. De lege momenten en de manier waarop deze ingezet worden zijn volgens Baraniecka van groot belang om de toeschouwer op een bepaalde manier te conditioneren en daarmee een dergelijke ervaring tot stand te brengen. Hierbij geldt dat hoe actiever de rol is die de toeschouwer aanneemt, hoe groter de kans dat diegene het sublieme ervaart en hoe krachtiger deze ervaring vervolgens kan zijn. Belangrijk om hierbij te vermelden is, dat ondanks dat een actieve houding van de toeschouwer noodzakelijk is voor een ervaring van het sublieme, een actieve houding niet

⁴⁰ Ibidem, 249.

noodzakelijkerwijs betekent dat het sublieme ook daadwerkelijk ervaren wordt.⁴¹

Om dit vervolgens te vertalen naar een manier om de ervaring van het sublieme in voorstellingen te bespreken, onderscheidt Baraniecka drie verschillende fases. Ondanks dat zij in haar daadwerkelijke analyse de manier waarop de elementen in de voorstellingen communiceren naar het publiek en vervolgens een ervaring van het sublieme tot stand kunnen brengen wat summier behandelt, zijn deze drie fases naar mijn idee een mooi uitgangspunt om de casussen te bespreken. Zoals Baraniecka terecht vermeldt, kunnen voorstellingen verschillende strategieën gebruiken om een ervaring van het sublieme tot stand te brengen. De drie fases fungeren daarbij als een manier om houvast te creëren binnen een complex onderwerp als de ervaring van het sublieme. De eerste fase die Baraniecka noemt is de fase van herkenbaarheid. In deze fase worden er door elementen in de voorstelling herkenbare concepten en manieren van kijken geactiveerd in het bevattingsvermogen van de toeschouwer. Als tweede fase noemt ze de fase van angst of ontzag waarbij de toeschouwer geconfronteerd wordt met de onherkenbare werkelijkheid van het stuk. Hierdoor realiseert de toeschouwer zich dat hetgene wat hij of zij eerder in de voorstelling voor waar aannam, dit juist niet is. Deze eerste twee fases zijn dus een wisselwerking tussen elementen in de voorstelling en de toeschouwer. De derde fase komt voort uit de tweede fase, maar deze heeft alleen betrekking op de toeschouwer. Dit is de fase van transformatie. In deze fase maakt de toeschouwer een mentale transformatie door waardoor de grenzen van het bevattingsvermogen opgerekt worden en nieuwe ideeën en concepten kunnen ontstaan.⁴²

In haar boek *Een subliem gevoel van plaats: een filosofische interpretatie van het werk van Barnett Newman* (1994) schrijft filosofe Renée van de Vall over de ervaring van het sublieme in het werk *Vir Heroicus Sublimis* van Barnett Newman. In haar laatste hoofdstuk gaat zij in op een ordening, of wat zij zelf sfeer noemt, van het schilderij waarbij er aan de ene kant duidelijk en geordend gecommuniceerd wordt, maar deze duidelijk structuur aan de andere kant

⁴¹ Ibidem, 75, 76.

⁴² Ibidem, 252, 253.

verstoord wordt.⁴³ Zij haalt hierbij auteurs aan die net als Baraniecka ingaan op drie verschillende fases in de ervaring van het sublieme. Eén van die auteurs is literatuurwetenschapper Thomas Weiskel die schreef over het sublieme in Engelse romantische poëzie.⁴⁴ Zijn fases hebben met name betrekking op de ervaring van de toeschouwer en zijn daarmee een goede aanvulling op de invulling van de fases die Baraniecka onderscheidt. De eerste fase is volgens Weiskel de fase van de normale waarneming. De relatie die de toeschouwer tot het object heeft is hier vertrouwd, min of meer onbewust en harmonieus. Deze relatie wordt in de tweede fase plotseling verstoord doordat het veilige en conventionele doorbroken wordt. De toeschouwer verliest hierin houvast omdat er een teveel of juist een tekort aan indrukken is. Hierdoor weet men zich even geen raad met de informatie en ontstaat er verbijstering en een gevoel van discrepantie tussen deze informatie en wat de toeschouwer kan begrijpen van die informatie. De relatie tussen het object en het bevattingsvermogen van de toeschouwer is onbepaald geworden. In de derde fase, de fase die Weiskel als de fase van het sublieme moment aanduidt, wordt er een nieuwe relatie gevormd tussen de toeschouwer en het object, waardoor het verstoorde evenwicht weer hersteld wordt. Weiskel stelt dat deze nieuwe relatie een meta-karakter heeft waardoor het zich onderscheidt van de herkenbare, conventionele waarneming. Ondanks dat deze fases verbonden worden aan het creatieve proces van de kunstenaar,⁴⁵ wat verklaart waarom Weiskel zich met name richt op hoe deze fases zich manifesteren in het bevattingsvermogen van een toeschouwer of kunstenaar, komen de fases erg overeen met de fases die Baraniecka opstelt. Eerder zagen we al dat een ervaring van het sublieme, in navolging van Lyotard, in zekere zin ook gezien kan worden als een creatief proces omdat het ervoor zorgt dat er nieuwe ideeën en concepten ontstaan in het bevattingsvermogen van de toeschouwer.

⁴³ Van de Vall, *Een subliem gevoel van plaats*, 14.

⁴⁴ Ibidem, 380.

⁴⁵ Ibidem, 399.

Hoofdstuk 3: Analyse

In mijn analyse van de voorstellingen wil ik gaan werken met een combinatie van de bovengenoemde drie fases van Baraniecka en Weiskel die als volgt beschreven zullen worden: de eerste fase is de fase van de herkenbaarheid. Hierin is de waarneming van de toeschouwer min of meer onbewust. De toeschouwer gaat mee in wat er gepresenteerd wordt door de voorstelling. Daarom kunnen er herkenbare concepten en manieren geactiveerd worden bij de toeschouwer. De tweede fase is de fase van verstoring. Er wordt gebroken met het herkenbare en conventionele in de voorstelling. De toeschouwer realiseert zich hierdoor dat datgene wat hij of zij eerder aannam als de werkelijkheid van de voorstelling, dat niet blijkt te zijn. De toeschouwer wordt geconfronteerd met de onherkenbare werkelijkheid van het stuk en weet zich geen raad met deze informatie, mede door een teveel of juist een tekort aan indrukken. De relatie tussen de toeschouwer en het kunstobject is daardoor onbepaald geworden. De derde fase is de fase van transformatie. De toeschouwer maakt een mentale transformatie door waarbij de grenzen van het bevattingsvermogen opgerekt worden. Hierdoor kunnen er nieuwe concepten en ideeën ontstaan. Er wordt daarnaast een nieuwe relatie tussen de toeschouwer en het kunstobject gevormd.

Het tweede punt waarop gefocust zal worden in de analyse van de voorstellingen, is de draaiende beweging en hoe deze in verband staat met een ervaring van het sublieme. Met de draaiende beweging wordt bedoeld dat performers dan wel andere elementen in de voorstelling een cirkelbeweging maken. Dit kan op verschillende manieren in de voorstelling aanwezig zijn. Het kan één bepaald moment zijn, maar de draaiende beweging kan ook constant aanwezig zijn. Deze beweging draagt bij aan het tot stand brengen van een ervaring van het sublieme.

3.1 Urland en CREW: *EXPLORER/Prometheus Ontketend*

De voorstelling *EXPLORER/Prometheus Ontketend* is een samenwerking tussen Urland en CREW en is de tweede voorstelling in de internettrilogie van Urland. In de voorstelling wordt de toeschouwer meegenomen langs de mogelijkheden en de al dan niet bestaande grenzen van het internet. De voorstelling begint heel duidelijk met het creëren van een kader waarbinnen alles zich af gaat spelen. In het midden van de toneelvloer staat een verhoogd podium, links daarnaast staat een lange tafel, waarachter drie mannen zitten. Achter het podium hangt een groot doek. Er komt een performer op met iets wat lijkt op een antenne in zijn hand. Hij houdt zijn hand op zijn borst en wordt door de stem van de verteller voorgesteld. Vervolgens wijst hij naar een monitor, de andere performers en het plafond. Er wordt uitgelegd waar alles voor dient, wie de performers zijn en wat hun rol is in de voorstelling. Zo weten we nu dat er een verteller is, een geluidsman en een technicus waarmee de performer die op het podium staat samenwerkt. Ook weten we dat er infraroodcamera's hangen die onderdeel zijn van een systeem dat bewegingen kan volgen. Ten slotte wijst de performer naar het publiek. Er wordt uitgelegd door de verteller dat wij als publiek onze telefoon uit moeten schakelen. De vertrouwde, conventionele relatie van het publiek ten opzichte van de voorstelling wordt bevestigd. Tijdens de hierboven beschreven introductie is er een duidelijke rolverdeling ontstaan voor alle aanwezigen in de zaal. We weten nu wie de performers zijn en wat ze doen. Het publiek wordt daarnaast duidelijk gepositioneerd als een publiek dat tegenover de toneelvloer zit. Dit past naadloos binnen de conventionele theatercodes.

Nadat de performer het podium verlaten heeft, komen er twee performers op in een strak zwart pak met daarop witte punten. Deze punten bevinden zich op de beweegpunten van de performers, zoals de knieën, ellebogen en polsen. Eerder zagen we al een hoge mate van transparantie in de voorstelling doordat er duidelijk aangewezen werd met welke systemen er tijdens de voorstelling gewerkt wordt. Daarnaast werd de rolverdeling tijdens de voorstelling duidelijk gemaakt. Ook in deze scène zien we deze transparantie. De performers in de pakken laten zitten één voor één scannen vanuit vier

verschillende perspectieven, waarbij ze hun armen naar de zijkant uitsteken. Tijdens dit scannen horen we de techniek 'ja' roepen wanneer de performers zich een kwartslag moeten draaien. Tegelijkertijd worden er blokken en enkele andere attributen op het podium gezet, zoals microfoonstandaards. Wanneer beide performers gescand zijn, wordt er een ventilator op het achterdoek geprojecteerd. De muziek start in en er wordt langzaam een doorschijnend doek omhoog gehesen op de rand van de toneelvloer. Deze scheidt het publiek van de performers af als een letterlijke vierde wand. Op het doek zien we een projectie van een huiskamer met daarin een mannelijke en een vrouwelijke avatar. Tegelijkertijd kunnen we de twee performers achter het doek zien bewegen. Al snel wordt duidelijk dat de bewegingen van deze performers de bewegingen van de avatars sturen. De verteller spreekt de stemmen van beide avatars in en de geluidsman verzorgt het achtergrondgeluid en de geluidseffecten. De rolverdeling die eerder aan het publiek gepresenteerd werd, krijgt hier vorm in de voorstelling.

In het begin van de voorstelling wordt er dus op verschillende manieren een heel duidelijk kader gecreëerd waarbinnen de toeschouwer de voorstelling kan bekijken. Er is duidelijk benoemd wat voor rol iedere performer in de voorstelling heeft. Ook is de rol van de toeschouwer duidelijk gecommuniceerd en voldoet aan de conventies. Daarnaast is er inzicht gegeven in de technische systemen waarmee gewerkt wordt tijdens de voorstelling. Er is duidelijk gemaakt welk systeem aanwezig is en hoe dit werkt. De performers sturen met behulp van dit systeem de avatars aan die geprojecteerd worden op een doorzichtig scherm.

In de huiskamer hebben de twee avatars, genaamd Deacon en Bridget een gesprek over de liefde die ze voor elkaar voelen en dat ze met elkaar willen trouwen. Al snel bouwt dit gesprek op tot een moment waarop ze ruzie hebben en waarin ze de trouwgelofte willen verbreken. De gesprekken die ze voeren over liefde, trouwen en familie in combinatie met de namen Deacon en Bridget doet denken aan de soap *The Bold and the Beautiful*. Met name voor de toeschouwers die deze soap, of een vergelijkbare soap kijken, zijn dit zeer herkenbare beelden. Echter, al snel gebeurt er iets vreemds op het niveau van het verhaal wanneer de vrouwelijke projectie Bridget verdwijnt in de

geprojecteerde bank. Dit kan gezien worden als een van de eerste lege momenten die onrust zou kunnen creëren omdat deze gebeurtenis niet relateert aan herkenbare concepten. Normaliter is het niet mogelijk om zomaar te verdwijnen in een bank. Ook in soapseries is dit geen gangbare gebeurtenis. Desondanks bezorgt deze gebeurtenis, meer nog dan bij het publiek, onrust bij de personages zelf. Deacon weet duidelijk niet wat hij met deze situatie aan moet en hij kan niet begrijpen wat er zojuist gebeurt is. Hoe is het immers ook mogelijk voor iemand om in een bank te verdwijnen? Langzaam begint hier de tweede fase in te starten. Dit gebeurt nu voornamelijk op het niveau van de voorstelling door steeds meer conventies overboord te gooien. De personages ontdekken samen, onder leiding van Bridget, de onbegrensde mogelijkheden van het internet. Nadat Bridget in een bank veranderd is, neemt ook de huiskamer andere vormen aan, omdat Bridget en daarna ook Deacon een andere wereld instapt. De projectie verandert en de personages bevinden zich plots op een strand. Dit wordt nog verder uitgebouwd wanneer het scherm dat het publiek van de performers scheidt verdwijnt en de avatars zich ineens bevinden in een immense lege ruimte die geprojecteerd wordt op de achterwand. De performers bevinden zich nu voor de projectie van de avatars in plaats van daarachter. De avatars zijn van uiterlijk veranderd in twee witte poppetjes die beide lijken op Deacon. Hij kan overduidelijk niet bevatten wat er allemaal gebeurt, waardoor hij angstig en onrustig wordt. Hij zit hier middenin de fase van verstoring. De gebeurtenissen die hij meegemaakt heeft, breken met alles wat hem bekend is en wat hij daarvoor voor waarheid aannam. De situaties die zich voordoen zijn vreemd. Desalniettemin weten we als publiek dat het Internet vele mogelijkheden heeft en dat er dus ook niet-bestaande ruimtes gecreëerd kunnen worden. Daarnaast hebben we de zekerheid dat deze situaties gecreëerd worden door de performers achter de lange tafel. Hierdoor zijn de gebeurtenissen in de voorstelling voor de toeschouwers nog goed te volgen.

Pas wanneer de avatars veranderen in gekleurde driehoeken en de performers latten van de vloer pakken die corresponderen met vlakken die op het scherm geprojecteerd worden, worden er langzaam condities gecreëerd waardoor de tweede fase aan zou kunnen vangen. De avatars zijn niet langer herkenbaar als antropomorfe figuren. De performers hebben nu invloed op de

projectie door middel van de latten die ze vasthouden en rondzwaaien terwijl ze bewegen over het podium. Na deze scène zakt er een scherm naar beneden. Al het eerder aanwezige geluid verdwijnt. Op het scherm wordt een Aziatisch koor geprojecteerd dat een loflied voor het internet zingt. Ondanks dat dit inhoudelijk gezien een relatie heeft met de voorstelling omdat in beide het internet een belangrijk onderwerp is, is de vormtaal van deze scène zo anders dan de voorgaande gebeurtenissen in de voorstelling dat het er niet lijkt te passen binnen het kader dat eerder aan het publiek gepresenteerd was. Hierdoor is het lastig voor de toeschouwer om een invulling te geven aan dit moment. Dit moment kan daarom gezien worden als een leeg moment in de voorstelling. Als het lied afgelopen is, gaat er een performer in een kattenpak voor het scherm staan. De beelden op het scherm wisselen zich snel af en krijgen een steeds meer psychedelische uitstraling. Er zijn veel felle kleuren zichtbaar en de muziek is hard en intens. De ruimte vult zich ondertussen. Dit alles bij elkaar is erg veel informatie die in zeer korte tijd op de toeschouwer afgevuurd wordt. Daarnaast komt deze informatie als een shock omdat het geen relatie lijkt te hebben met de rest van de voorstelling en de personages die de toeschouwer eerst volgde gedurende de voorstelling zijn verdwenen. De situatie wordt verder opgebouwd en de veelheid aan informatie neemt toe. Het scherm verdwijnt langzaam en de performers dansen rondom een toren van blokken die intussen gecreëerd is. Deze toren doet sterk denken aan een totempaal, met name wanneer de performer in het kattenpak zijn masker bovenop de toren heeft geplaatst. De situatie ontwikkelt zich richting een chaotisch hoogtepunt. De muziek wordt steeds opzweperender en de performers gaan enthousiaster draaien rondom de totempaal. De tekst van de verteller wordt steeds intenser uitgesproken. Vervolgens verlaten de mannen achter de tafel hun post en stappen ook op het podium. Ze dansen met de andere performers mee om de totempaal. Op deze manier wordt er gebroken met alle eerder gepresenteerde kaders. Er is geen duidelijke scheiding meer tussen de performers of technici achter de tafel en de performers op de vloer. Het zijn allemaal performers en allemaal gaan ze op in hun opzwepende dans. De combinatie van de enorme hoeveelheid aan informatie en het doorbreken van de eerder gepresenteerde kaders, is zo'n overweldigende ervaring dat er hier een ervaring van het sublieme kan ontstaan.

De draaiende beweging heeft een sterk ritualistisch karakter door het beeld van de totempaal en de manier waarop de performers rond de paal dansen. Ze komen los van hun duidelijk geformuleerde taken en gaan volledig op in het moment en in de rondedans. De draaiende beweging gaat hiermee lijnrecht in tegen de eerdere gebeurtenissen in de voorstelling die juist zeer technisch van aard waren. De transparantie is op dit moment volledig verdwenen en de toeschouwer kan niet meer bevatten waar hij of zij naar kijkt. De toeschouwer wordt meegezogen in de draaiende beweging zonder dat hij of zij kan benoemen wat er precies gaande is. Ook dit wringt met de eerdere momenten in de voorstelling die zich veel meer op een veilige afstand leken af te spelen en waar een helder verhaal werd gepresenteerd. Daarnaast is de duidelijke taakverdeling van de performers verdwenen, dus ook daar kan de toeschouwer niet meer op vertrouwen om de situatie begrijpelijk te maken. De draaiende beweging kan in de voorstelling aangewezen worden als het ultieme moment dat breekt met de kaders. Waar het Aziatische koor en de snel afwisselende beelden nog een relatie hebben met het internet, zoals ook de andere gebeurtenissen in de voorstelling, heeft deze beweging geen enkele relatie met de eerdere momenten in de voorstelling. Echter, het is uiteindelijk de combinatie van het ritualistische karakter van de draaiende beweging, de veelheid aan informatie en het verdwijnen van de eerder gepresenteerde kaders die zo overweldigend is dat het er ten slotte voor kan zorgen dat er een innerlijk conflict bij de toeschouwer kan ontstaan omdat hij of zij met de concepten en ideeën die hij of zij tot de beschikking heeft niet kan bevatten wat er gebeurt. Gebeurtenissen die ritualistisch van aard zijn laten zich moeilijk vatten in woorden. Daarnaast is het simpelweg teveel informatie om allemaal te kunnen begrijpen. De grenzen van het bevattingvermogen worden hier opgerekt en dat kan uiteindelijk resulteren in een ervaring van het sublieme.

Na een tijdje wordt de sfeer weer langzaam wat rustiger. Het podium wordt weer leger totdat alleen de performers in het zwarte pak nog aanwezig zijn. Het scherm op de scheiding tussen publiek en toneelvloer komt weer langzaam omhoog. Er wordt weer afstand gecreëerd en het toneelbeeld lijkt op het eerder gepresenteerde beeld, voor de draaiende beweging. Door de overweldigende ervaring van de draaiende beweging kan de toeschouwer een

nieuwe relatie vormen tot de voorstelling. De toeschouwer ziet in dat de voorstelling niet draait om het verhaal van de avatars, maar dat deze veel meer gezien kan worden als een reis langs de mogelijkheden van het Internet.

3.2 Schwalbe: *Schwalbe zoekt massa XL*

In de voorstelling *Schwalbe zoekt massa* van Schwalbe wordt het fenomeen massa onderzocht en hoe individuen zich daartoe verhouden. Dit wordt gedaan door een grote groep performers die gedurende ongeveer vijftig minuten in een grote cirkel over de toneelvloer bewegen. Deze groep is een combinatie van getrainde en ongetrainde performers. Er zijn veel verschillende mensen die hier aan meedoen, maar toch vormen zij op veel momenten in de voorstelling één geheel. De doorgaande draaiende beweging die zij gedurende vrijwel de gehele voorstelling maken heeft een mentale en fysieke impact op het publiek en is daarmee in staat om een ervaring van het sublieme op te wekken. In tegenstelling tot *EXPLORER/Prometheus Ontketend* is er in deze voorstelling geen sprake van een draaiende bewegingen die de flow van de voorstelling doorbreekt, maar is de draaiende beweging juist de kern van de voorstelling. Het zijn uiteindelijk de subtiele verschillen en variaties binnen de draaiende beweging die zullen leiden tot een ervaring van het sublieme.

In het begin van de voorstelling wordt er een duidelijk gegeven gepresenteerd, namelijk het gegeven dat de performers in een grote cirkel bewegen op de toneelvloer, of in andere woorden: de draaiende beweging. In tegenstelling tot de vorige casus wordt er in deze voorstelling niet op brute wijze een kader doorbroken, maar zijn er veeleer subtiele veranderingen zichtbaar. De shock die ontstaat nadat de toeschouwer geconfronteerd wordt met de werkelijkheid van de voorstelling, is er dan ook niet een die als klap aankomt met één enkele verandering. Het sluipt er langzaam in. De toeschouwer blijft maar kijken naar de draaiende beweging en de herhaling zorgt ervoor dat hij of zij langzaam in de voorstelling gezogen wordt. Het meditatieve karakter van deze beweging zorgt er vermoedelijk voor dat de toeschouwer minder scherp zal waarnemen en zich al vrij snel overgeeft aan deze draaiende beweging. Wanneer

er zich in deze fase van de voorstelling lege momenten bevinden, zullen de toeschouwer die invullen zonder zich daar bewust van te zijn.

Omdat er hier niet één moment is dat de voorstelling onderbreekt, is er ook niet één bepaald moment waarmee de mogelijke ingang van de fase van verstoring aan te wijzen is. Deze fase zal hier dan ook meer algemeen besproken worden. Gedurende de voorstelling zijn er verschillende variaties te zien op de draaiende beweging. Zo rennen de performers soms in een hard tempo en soms wandelen ze in een rustig tempo. Ook is er een duidelijk verschil tussen de buitenste cirkel, waar de performers vaak harder rennen en de binnenste cirkel, waar de performers vaak een wat langzamer tempo aanhouden. Tussen deze cirkels wordt er regelmatig gewisseld door individuele performers. Daarnaast zijn er zo nu en dan onderbrekingen van de cirkelbeweging doordat een paar performers zich losmaken van de grote groep en daar in een sneller tempo omheen sprinten. Ook zien we soms performers in koppels door de massa rennen, waarbij ze andere performers in hun beweging en ritme storen. Wanneer al deze variaties achter elkaar genoemd worden, valt er op dat dit tezamen vrij veel informatie is.

Eerder zagen we al dat toeschouwers door de doorgaande draaiende beweging opgeslokt kunnen worden in de voorstelling. Een ander element dat belangrijk is voor de ervaring van het sublieme in deze voorstelling, is het gegeven dat de beweging van de performers daadwerkelijk voelbaar is voor de toeschouwers, voornamelijk voor degenen die op de eerste rijen zitten. Steeds weer is er een windvlaag voelbaar en deze is krachtiger of minder krachtig afhankelijk van het tempo van de performers. Dit voelbare effect van de bewegingen, zet de variaties in tempo extra kracht bij, waardoor de toeschouwer meer informatie op zich afgevuurd krijgt. Door de constante draaiende beweging, de massa performers en de energie die daardoor ontstaat wordt de toeschouwer meegenomen in het moment. Dit heeft tot gevolg dat de bovengenoemde variaties op deze beweging minder snel waargenomen zullen worden. Pas wanneer er overduidelijk iets veranderd is, is het waarneembaar, maar hoe deze verandering tot stand gekomen is, blijft onduidelijk. De toeschouwer mist steeds korte momenten in het ontstaan van deze variaties. Er is geen duidelijk moment aanwijsbaar waarop dat gebeurt en is er ook geen

specifieke performer aan te wijzen die deze verandering initieert. Het lijkt uit het niets te ontstaan. Het hoe en waarom van het ontstaan van de variaties blijft hierbij onduidelijk. Het feit dat de toeschouwer niet kan bevatten hoe deze verandering ontstaan, kan voor frustratie zorgen. Blijkbaar heeft hij of zij niet genoeg tools tot zijn of haar beschikking om dit mysterie te kunnen ontraadselen. Dit kan uiteindelijk resulteren tot het innerlijke conflict dat de tweede fase kenmerkt. Hierbij gaat het voornamelijk om de opstapeling van meerdere veranderingen die iedere keer pas waargenomen worden als ze al even gaande zijn. Steeds weer is de toeschouwer te laat met het opmerken van die veranderingen en steeds weer kan hij of zij niet bevatten hoe dit in gang gezet is. Ondanks dat de variaties op zichzelf redelijk subtiele verschillen in de draaiende beweging zijn, kunnen ze bij elkaar toch een grote impact hebben op de toeschouwer. De opbouw is hier dus erg belangrijk. Daarnaast is het belangrijk dat de toeschouwer een actieve houding aanneemt, zoals Baraniecka stelt, en probeert de variaties volledig te bevatten.

Op het moment dat een tweede groep performers de vloer betreedt, is er even een moment van rust. De performers bewegen nu in een langzaam, wandelend tempo. Hun ademhaling is hoorbaar. Tegelijkertijd is dit een moment waarop de variatie op de draaiende beweging wel vanaf het beginpunt waarneembaar is. We zien hoe een tweede groep performers de vloer vanaf rechtsachter betreedt en zich samenvoegt met de groep performers die al aanwezig was op de vloer. Echter, dit duurt niet lang en al snel begint de groep performers, die zeker twee keer zo groot geworden is, weer in een cirkel te bewegen over de toneelvloer. Er is nu geen onderscheid meer tussen de performers die al aanwezig waren en de performers die zich pas later bij de massa hebben gevoegd. De flow van de voorstelling blijft hetzelfde, maar de impact wordt groter omdat er zich meer performers op de vloer bevinden. Dit betekent meer voelbare wind voor de toeschouwers op de eerste rijen en meer mogelijkheden tot variaties. De performers drijven zich tot het uiterste. We zien dat ze zichtbaar vermoeid zijn. Sommige performers hebben duidelijk moeite om nog een hoog tempo aan te houden, de ademhaling van de performers is duidelijker hoorbaar en we zien dat het merendeel van de performers zweet en rood aangelopen is. De toeschouwer drijft zichzelf eveneens tot een uiterste

omdat hij of zij de grenzen van het bevattingsvermogen aftast. Pas aan het einde van de voorstelling breken de performers los van de cirkelbeweging en staan ze verspreid over de vloer, met hun gezicht naar de toeschouwer gekeerd.

Op het moment dat de toeschouwer in staat is om zich over te geven aan de voorstelling en op die manier een nieuwe relatie tot de voorstelling te vormen, kunnen de condities voor de fase van transformatie ontstaan. Niet langer hoeft de toeschouwer op zoek naar betekenis van de individuele bewegingen, maar hij of zij kan zich mee laten nemen door de voorstelling en ervaren wat deze doorgaande draaiende beweging voor effect heeft op hem of haar. De voorstelling kan als geheel gezien worden, waarbij er niet gekeken hoeft te worden naar wat iedere variatie betekent binnen de groep, maar veeleer naar het gegeven dat dit kan bestaan binnen een groep en dat mensen zowel individu als onderdeel van een massa kunnen zijn. Door middel van zintuiglijke ervaring kan de toeschouwer de massa en de relatie die individuen tot die massa hebben ervaren. Wanneer de toeschouwer zich in de derde fase zal bevinden, is onduidelijk. Het is afhankelijk van het proces van iedere individuele toeschouwer. Omdat de ervaring van het sublieme hier niet door een bepaald moment ingegeven wordt, is afhankelijk van de toeschouwer wanneer het aantal variaties teveel informatie wordt zodat hij of zij het niet meer kan bevatten.

3.3 Davy Pieters: *How Did I Die*

In *How Did I Die* is er een moord gepleegd en de voorstelling laat een legio aan mogelijke scenario's zien die tot deze moord geleid zouden kunnen hebben. In deze voorstelling wordt er eveneens gewerkt met de draaiende beweging. Deze beweging houdt echter niet de gehele voorstelling aan, maar er is ook niet één bepaald moment waardoor de ervaring van het sublieme geïnitieerd wordt. In het begin van deze voorstelling wordt er eveneens een duidelijk kader gecreëerd. Er is een moord gepleegd en in deze voorstelling zal getoond worden hoe dat gebeurd is. Het publiek zal getuige zijn van de reconstructie van deze moord. Er wordt duidelijk uitgespeeld dat er iemand is vermoord door gebruik te maken van de draaiende beweging. We zien twee performers achter elkaar aanrennen in een cirkel over de toneelvloer. De achterste performer bereikt ten slotte de

voorste performer en vermoordt haar. Vervolgens wordt deze gebeurtenis teruggespoeld: de performers spelen dezelfde handelingen nu achterstevoren, terwijl ze eveneens achterstevoren in een cirkel over de vloer rennen. Wanneer ze weer op het beginpunt aanbelanden, spelen ze de scène opnieuw, maar nu met een kleine variatie. Deze handelingen houden voor een groot deel van de voorstelling aan, met hier en daar een onderbreking. Het terugspoelen verwijst hier duidelijk naar een video-opname zoals we dat kennen uit misdaadseries. Rechercheurs bekijken videobeelden, zien iets opvallends, spoelen eventueel terug, zoomen in op details en lossen op die manier de moord op. Het begin van de voorstelling heeft dus alle ingrediënten in zich om te insinueren dat de voorstelling gaat over het oplossen van een moord en dat dit de kern van de voorstelling zal zijn. Hiermee worden de concepten en ideeën die de toeschouwer kent uit misdaadseries en detectives geactiveerd. Vanuit dit kader zal de toeschouwer dan ook vermoedelijk de voorstelling bekijken of ervaren. Aan het eind van de voorstelling zal er duidelijk zijn wie de moord gepleegd heeft, zoals dat ook aan het eind van een aflevering CSI of aan het eind van een detective het geval is.

De condities voor het ontstaan van de tweede fase, worden enerzijds gevormd door de draaiende beweging. In deze beweging zien we steeds weer variaties op hoe de scène daarvoor gespeeld is. Deze kleine variaties fungeren allemaal als lege momenten in voorstelling doordat ze niet lijken te kloppen met wat er eerder gepresenteerd werd. Omdat de verschillen vaak zo subtiel zijn, is het niet altijd duidelijk of er daadwerkelijk iets anders gepresenteerd wordt dan de vorige keer of dat het toch hetzelfde is. Hierdoor kan het gebeuren dat de toeschouwer vaak net te laat is met het zien van de verandering. Wanneer de toeschouwer dan toch doorheeft dat er iets veranderd is, kan er verwarring optreden over of hij of zij het verkeerd gezien heeft of dat het daadwerkelijk veranderd is. De variaties zijn in het begin namelijk zeer subtiel en kunnen daarom gemakkelijk over het hoofd gezien worden. De verwarring wordt nog groter wanneer de gebeurtenissen in de teruggespoelde scène niet meer kloppen met hoe het voor het moment van terugspoelen gespeeld werd. Uiteindelijk blijkt dan dat de scène radicaal veranderd is en dat niets meer lijkt op hoe de scène begon. De kracht van de draaiende beweging is gesitueerd in de herhaling van de

beweging. Omdat deze handeling zich meerdere malen herhaalt en er in deze herhalingen steeds subtiele verschillen zitten, stapelt ook inhoudelijk het aantal variaties op de moord in hoog tempo op. Dit heeft tot gevolg dat er een enorme veelheid aan mogelijkheden gepresenteerd wordt op de vraag hoe de moord gepleegd kan zijn. Hier zien we dus hoe de condities voor de tweede fase op inhoudelijk niveau gecreëerd worden. De veelheid aan mogelijkheden wordt zo groot dat de toeschouwer het niet meer kan bevatten en hij of zij daardoor overweldigd wordt. De toeschouwer heeft geen idee meer wat de werkelijkheid is van de voorstelling en waar hij of zij zich op moet focussen. Er zijn simpelweg teveel mogelijke scenario's en ze lijken geen van allen te leiden tot een antwoord. De verhaallijn begint daarnaast steeds verder door elkaar te lopen en waar het eerst nog duidelijk was dat de mannelijke performer de moordenaar is, is er aan het eind van de voorstelling geen duidelijk rolverdeling meer tussen moordenaar en slachtoffer. Sterker nog, ergens in deze ontwikkeling is er een derde performer op de vloer gekomen wat het aantal mogelijke scenario's nog groter maakt. De doordringende en onheilspellende muziek die hierbij hoorbaar is tijdens de reconstructies, zet dit overweldigende effect extra kracht bij.

De aanname dat de voorstelling een antwoord gaat geven op hoe de vrouw is vermoord, blijkt uiteindelijk niet te kloppen. In plaats daarvan blijft de voorstelling steken op het niveau van het presenteren van mogelijkheden. Dit resulteert er vervolgens in dat de toeschouwer geconfronteerd wordt met de werkelijkheid van de voorstelling. Namelijk, er worden wel mogelijkheden gepresenteerd voor hoe de moord eventueel gepleegd zou zijn, maar er wordt geen duidelijk antwoord gegeven. De vraag van de titel (*How Did I Die?*) wordt niet beantwoord en dit is ook nooit de intentie van de voorstelling geweest. In plaats daarvan wordt er verwarring geschept en is het aan de toeschouwer zelf om al dan niet een antwoord op de vraag te bedenken, maar de uiteindelijke oplossing zal onbekend blijven. Deze confrontatie, in combinatie met de veelheid aan mogelijke scenario's, zorgt uiteindelijk voor het innerlijke conflict bij de toeschouwers. Als de intentie van de voorstelling niet het reconstrueren van een moord is, waar gaat deze dan over? De toeschouwer is niet in staat om de gebeurtenissen te begrijpen met de handvaten die hem of haar aangereikt zijn binnen de voorstelling. Dit zorgt er voor dat de toeschouwer zich bevindt op de

grenzen van het bevattingsvermogen. De informatie is aanwezig, maar de tools om die te kunnen begrijpen zijn dat nog niet. Pas wanneer de toeschouwer los kan laten dat er geen antwoord zal komen, kan hij of zij een nieuwe relatie creëren tot de voorstelling. De voorstelling kan dan geïnterpreteerd worden als een spel met de werkelijkheid, in plaats van als een zoektocht naar de waarheid. Het inzicht kan vervolgens ontstaan dat het theater altijd een geconstrueerde werkelijkheid is.

Hoofdstuk 4: Conclusie

Naar voren is gekomen dat het sublieme een ervaring is die zo overweldigend is dat men het niet kan bevatten en dit zorgt er vervolgens volgens Lyotard voor dat er een innerlijk conflict ontstaat bij de toeschouwer omdat hij of zij niet kan bevatten wat er gebeurt. De toeschouwer ervaart op dit moment de grenzen van het eigen bevattingsvermogen. Hij of zij ervaart iets door de voorstelling, maar kan dat niet compleet begrijpen met de tools die voor handen zijn. Pas in tweede instantie is de toeschouwer in staat om de gebeurtenissen te bevatten, nadat er nieuwe concepten en ideeën zijn ontstaan. Hierdoor is de toeschouwer in staat om een nieuwe relatie tot het kunstwerk te vormen.

Met behulp van de drie fases, de fase van herkenning, de fase van verstoring en de fase van transformatie is gepoogd om de condities voor het ontstaan van het sublieme in de verschillende voorstellingen te benoemen. Hieruit is naar voren gekomen dat er op verschillende manieren een ervaring van het sublieme kan ontstaan en dat de draaiende beweging in iedere voorstelling op een andere manier bijdraagt aan deze ervaring. De kracht die de draaiende beweging genereert is in de geanalyseerde voorstellingen een invloedrijke component in de ervaring van het sublieme, maar uit de analyses blijkt dat naast de verstoring van een patroon, met name de veelheid aan informatie belangrijk is. Dit houdt in dat niet de draaiende beweging op zichzelf van belang is, maar de veelheid aan informatie die met deze beweging gecreëerd wordt. Ook zonder draaiende beweging zou het dus mogelijk moeten zijn om een ervaring van het sublieme te initiëren.

Zo zien we dat bij *EXPLORER/Prometheus ontketend* een ervaring van het sublieme kan ontstaan omdat er plots informatie gecommuniceerd wordt die geen relatie lijkt te hebben met de eerdere gegevens in de voorstelling. Deze informatie wisselt zicht in rap tempo af, waardoor de toeschouwer een veelheid aan beelden, kleuren en muziek op zich afgevuurd krijgt. Daarnaast heeft deze scène een zeer ritualistisch karakter en wordt de toeschouwer meegezogen in het moment door middel van onder andere de draaiende beweging. Dit staat in tegenstelling tot de eerdere scènes in de voorstelling die juist zeer transparant

van aard zijn. De ervaring van het sublieme is hier een moment dat de harmonie van de voorstelling verstoort, waardoor deze scène in staat is om het publiek te overweldigen.

De ervaring van het sublieme in *Schwalbe zoekt massa* is heel anders van aard. Hier is er niet één moment in de voorstelling aanwezig dat aangewezen kan worden als het moment dat de ervaring van het sublieme initieert. In plaats daarvan wordt de toeschouwer gedurende de voorstelling meegenomen in een meditatieve beweging, waarbij op het eerste ogenblik vrij weinig lijkt te gebeuren. Echter, er zijn vele variaties zichtbaar op deze beweging, maar de toeschouwer is steeds net te laat om te zien hoe dit ontstaat. De opstapeling van deze gebeurtenissen zal er uiteindelijk voor zorgen dat de toeschouwer overweldigd wordt en er een ervaring van het sublieme kan ontstaan. Hierbij gaat het dus om een verzameling van subtiele verschillen die uiteindelijk tezamen een ervaring van het sublieme kunnen initiëren.

Bij *How Did I Die* hebben we eveneens te maken met een opstapeling aan gebeurtenissen die uiteindelijk kunnen zorgen voor een ervaring van het sublieme. Ook hier zien we steeds variaties op de draaiende beweging, waarbij de toeschouwer eveneens steeds net te laat is met het opmerken van deze veranderingen, als ze überhaupt al opgemerkt worden. Maar nog belangrijker voor de ervaring van het sublieme in deze voorstelling is dat de bewegingen verbonden zijn aan de inhoud van het verhaal. De toeschouwer verwacht in deze voorstelling een antwoord te krijgen op wie de moord gepleegd heeft, maar met iedere nieuwe variatie wordt er weer een nieuw scenario geschetst. Het is uiteindelijk de veelheid aan informatie en scenario's die de toeschouwer overweldigen. In combinatie met het gegeven dat de voorstelling ingaat tegen de verwachtingen van de toeschouwer en dat het verlangen naar een antwoord niet ingelost wordt, maar dat het geheel juist voor verwarring zorgt, kan hierdoor een ervaring van het sublieme ontstaan.

Door middel van de drie fases was het mogelijk om een subjectieve ervaring als het sublieme te analyseren aan de hand van elementen in de voorstellingen. De keerzijde van dit model was echter dat het impliceerde dat er een aantal stappen doorgelopen moest worden voordat een ervaring van het sublieme kan ontstaan. Hierdoor ontstond er tijdens de analyse de verleiding om

iedere fase in de voorstelling aan te wijzen. Dit is echter niet mogelijk, omdat de fases niet vastgezet kunnen worden in de tijd. Het model dient enkel om aan de hand van een bepaalde structuur elementen in de voorstelling aan te kunnen wijzen die mogelijk tot een ervaring van het sublieme kunnen leiden. Het is immers altijd afhankelijk van de toeschouwer hoe de elementen in de voorstelling geïnterpreteerd worden en of hierdoor vervolgens een ervaring van het sublieme kan ontstaan. Daarnaast zijn er slechts elementen voor de eerste twee fases aan te wijzen in de voorstelling omdat dit de fases zijn waar de wisselwerking tussen voorstelling en toeschouwer plaatsvindt. Daardoor kan een ervaring van het sublieme ontstaan. De derde fase vloeit hieruit voort en bevindt zich alleen in het bevattingsvermogen van de toeschouwer. Er kan dus wel geanalyseerd worden hoe de elementen in de voorstelling een nieuwe relatie tot de voorstelling initiëren, maar of dit daadwerkelijk zo door de toeschouwer opgepikt wordt en wanneer dit gebeurt blijft onzeker.

In het postmoderne sublieme wordt er sterk benadrukt dat een ervaring van het sublieme een subjectieve ervaring is. Hierin zien we een overeenkomst met het postdramatische theater, waarbij de betekenisvorming van de voorstelling ook een wisselwerking is tussen de voorstelling en de toeschouwer. Er wordt niet een eenduidig verhaal naar de toeschouwers gecommuniceerd, maar een veelheid aan tekens, waar de toeschouwer zelf een betekenis aan moet verbinden. In beide gevallen is er een actieve houding van de toeschouwer vereist.⁴⁶ Hieruit zou dus geconcludeerd kunnen worden dat meer nog dan bij het dramatische theater, het postdramatische theater zich leent voor het tot stand brengen van een ervaring van het sublieme. Het publiek is immers altijd zelf actief op zoek naar betekenissen in het postdramatische theater en kan dus niet terugvallen op een bekend verhaal. Door deze actieve houding zal eerder een ervaring van het sublieme kunnen ontstaan dan wanneer de toeschouwer een passieve houding heeft.

Opvallend is dat binnen het postdramatische theater juist jonge makers voorstellingen maken die een ervaring van het sublieme kunnen initiëren, zoals deze thesis laat zien. In een vervolgonderzoek kan er breder onderzocht worden of dit inderdaad een nieuwe trend is onder jonge makers en waar dat eventueel

⁴⁶ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 95-107.

vandaan komt. Daarnaast kan er onderzoek gedaan worden naar de ervaring van het sublieme in voorstellingen waarbij er geen draaiende beweging voorkomt, om het belang van deze beweging te onderzoeken.

Bronnenlijst

Ahlberg, Lars-Olof. *Notions of the Aesthetic and of Aesthetics: essays on art, aesthetics, and culture*. New York: Peter Lang, 2014.

Baraniecka, Iwona Elzbieta. *Sublime Drama: British Theatre of the 1990s*. Berlijn: De Gruyter, 2013.

Braembussche, Antoon van den. "Voorbij het schone: over het sublieme bij Kant en Lyotard." In *Een hedendaagse Kant. De invloed van Immanuel Kant op contemporaine denkers*. Red. Jacques Tacq. Baarn: Boom, 1997.

Brillenburg Wurth, Kiene. *Musically Sublime: Indeterminacy, Infinity, Irresolvability*. Fordham University Press, 2009.

Costelloe, Timothy. *The Sublime: From Antiquity to the Present*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

Doran, Robert. *The Theory of the Sublime from Longinus to Kant*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Vertaald door Karen Jürs-Munby. New York: Routledge, 2006.

Lyotard, Jean-François. *Lessons on the Analytic of the Sublime*. Vertaald door Elizabeth Rottenberg. California: Stanford University Press, 1994.

Lyotard, Jean-François. *The Inhuman: Reflections on Time*. Vertaald door Geoffrey Bennington en Rachel Bowlby. Cambridge: Polity Press, 1998 (1993).

Morley, Simon. *The Sublime*. Londen, Cambridge: Whitechapel Gallery & The MIT Press, 2010.

Vall, Renée van de. *Een subliem gevoel van plaats: een filosofische interpretatie van het werk van Barnett Newman*, Groningen: Historische Uitgeverij Groningen, 1994.

Registraties

CREW en Urand. *EXPLORER/Prometheus ontketend*. Registratie van voorstelling. 2015.

Theatercollectief Schwalbe. *Schwalbe zoekt massa XL*. Registratie van voorstelling. 2014.

Davy Pieters. *How Did I Die*. Registratie van voorstelling. 2014.