



Theater in een tijd van versnelling



Ariadna Rubio Lleó in de voorstelling *Schwalbe speelt een tijd*

Student: Joost Segers

Student nr.: 3866998

Begeleider: Chiel Kattenbelt

Tweede lezer: Liesbeth Groot Nibbelink

Dankwoord

Bij het schrijven van dit dankwoord schieten er allerlei woordgrapjes door me heen, die zal ik achterwege laten. Maar ik wil wel gebruik maken van het thema van deze thesis om te bedanken voor de tijd die ik heb gekregen om me te verdiepen, mezelf te verliezen en vervolgens weer terug te vinden in mijn onderzoek, de theorie en de filosofische bespiegelingen.

Chiel Kattenbelt, mijn begeleider, wil ik bedanken voor de tijd, het prettige contact en de verdiepende gesprekken.

Ita van Rijsewijk, mijn vriendin, wil ik bedanken voor de tijd en fijne aanmoedigen.

Joke Knoop en Arnold Verplancke, mijn moeder en stiefvader, bedank ik graag voor hun correcties, betrokkenheid en de rust en ruimte in hun tuin.

Juriaan van Achthoven en Aster Fliers, studiegenoten, bedankt voor jullie feedback.

Inhoudsopgave

<u>Inleiding</u>	1.
Theater in een tijd van versnelling	1.
Weerstand tegen versnelling	2.
Esthetica van de duur	3.
Hoofdvraag, structuur en methode	4.
Terminologie	5.
Problematisering en verwachtingen	6.
<u>1. De versnellende tijd</u>	8.
Versnelling: Het recht van de snelste	8.
Versnelling: De rol van economie	9.
Versnelling: Regulering, vrijheid en zelfuitbuiting	10.
Versnelling: De paradox van de techniek	10.
Versnelling: De economie van aandacht	11.
Versnelling: Vervreemding	12.
Weerstand: Eilanden van vertraging	12.
Weerstand: Het vermogen nee te zeggen	13.
Weerstand: Resonantie, positieve moeheid en innerlijke tijd	13.
Conclusie	14.
<u>2. Tijd als duur</u>	16.
Pure duur is kwalitatief	16.
Tijd is geen ruimte	16.
Tijd is heterogeen, getallen zijn homogeen	17.
Tijd is onomkeerbaar	18.
Tijd als muziek	18.
De vervreemding van de klok	19.
Het ervaren van tijd als duur	21.

Conclusie	21.
3. Esthetica van de duur	24.
<i>'Durational Aesthetics' in Lehmanns Postdramatic Theatre</i>	25.
Verhoogs kritiek op Lehmann: tijd als relationeel en intersubectief fenomeen	27.
De twee kanten van de ervaring	28.
'stickyness' en aandacht	28.
Esthetica van de duur: fenomenologisch en discursief	30.
Esthetica van de duur als interpretatiekader	31.
4. Esthetica van de duur in hedendaagse theatervoorstellingen	33.
Schwalbe: <i>Schwalbe speelt een tijd</i>	33.
A Two Dogs Company/ Kris Verdonck: <i>Exit</i>	36.
Schweigman &: <i>Erf</i>	38.
Wild Vlees: <i>When Everything is Human, the Human Becomes an Entirely Different Thing</i>	40.
Conclusie en observaties	41.
5. Conclusie: Esthetica van de duur als weerstand tegen versnelling	43.
Hoopvolle noot	45.
Vragen en vervolgonderzoek	46.
Bibliografie	47.

de zeer oude zingt:
er is niet meer bij weinig
noch is er minder
nog is onzeker wat er was
wat wordt wordt willoos
eerst als het is is het ernst
het herinnert zich heilloos
en blijft ijlings
alles van waarde is weerloos
wordt van aanraakbaarheid
rijk
en aan alles gelijk
als het hart van de tijd
als het hart van de tijd

(Lucebert)

Inleiding

‘Wat is tijd? Als niemand het mij vraagt, weet ik het; maar wanneer ik iemand moet uitleggen wat de tijd is, dan weet ik het niet meer.’

(Augustinus)

Theater in een tijd van versnelling

Een existentiële ervaring in ons tijdsgewricht is de beleving dat we te weinig tijd hebben, beweren verschillende filosofen, sociologen en andere academici. Dit tekort aan tijd zou samengaan met een versnelling van de tijd, die sinds de industriële revolutie een vogelvlucht heeft genomen. Filosofe Joke J. Hermsen schreef bijvoorbeeld in *Stil de tijd*: “Het enige wat we tegenwoordig met enige zekerheid kunnen vaststellen, is dat we de tijd ervaren als iets dat niet alleen steeds sneller lijkt te gaan, maar ook als iets waarvan we steeds minder lijken te hebben.”¹ Je kan je afvragen hoe dat komt. We wonen in een welvarend deel van de wereld, waar een grote meerderheid van de mensen zich relatief gemakkelijk kan voorzien van primaire levensbehoeften, waar het doorsnee huishouden zich bedient van tijdbesparende apparaten zoals een wasmachine en een magnetron, en waar razendsnelle e-mails en whats-appjes het hebben overgenomen van trage communicatie middels brieven. Gezien die ontwikkelingen zou je juist denken dat we tijd over zouden moeten hebben. Met de versnelling van de tijd is ook de kijkcultuur en de culturele consumptie van mensen veranderd. Met een druk op de knop halen mensen vlot gemonteerde films binnen als download of via streamingdiensten. Social media als facebook, twitter en instagram zijn alomtegenwoordig. De versnellende samenleving en kijkcultuur vragen het theater om zich hiertoe te verhouden: versnelt het mee, of is er reden om weerstand te bieden?

De versnelling van de tijd is een fenomeen dat door veel verschillende denkers, van wie er in hoofdstuk 1 een aantal aan bod komt, kritisch is belicht. Één van hen is de Koreaans-Duitse filosoof Byung-Chul Han (1959). Hij noemt de burn-out, samen met ADHD, borderline en depressie, als ziekten die een sterk verband hebben met de versnelling van onze huidige (westerse) samenleving.² Hij benadrukt bovendien dat zowel de verveling als de diepe, contemplatieve aandacht die nodig is voor

¹ Joke J. Hermsen, *Stil de tijd* (Amsterdam: De Arbeiderspers, 2009), 16.

² Byung-Chul Han, “De vermoeide samenleving” in *De vermoeide samenleving; De transparante samenleving; De terugkeer van Eros*, vert. Frank Schuitemaker (Amsterdam: Van Gennep, 2014), 9.

creatieve processen en culturele prestaties door de maatschappelijke versnelling in de verdrinking is geraakt.³ Het nummer van vakblad *Theatermaker* dat volledig gewijd werd aan uitholling (2016), getuigt ervan dat deze problemen ook de theatersector aantasten. Gemotiveerd door het toenemende aantal burn-out's, werd er een serie geplaatst van interviews met slachtoffers van een burn-out, werkzaam in het theater. Meer druk, hogere eisen, minder geld en minder tijd zijn volgens de interviews belangrijke oorzaken van de veel voorkomende volksziekte.⁴ Om context te bieden aan mijn onderzoek ga ik in hoofdstuk 1 dieper in op de mechanieken en het narratief die zich onder de oppervlakte van deze symptomen van de versnelling bevinden. Als de versnelling van tijd inderdaad maatschappelijke en individuele problemen met zich meebrengt, is er reden genoeg voor theatermakers om te zoeken naar manieren om weerstand te bieden tegen deze ontwikkeling. Dit onderzoek behelst een zoektocht naar manieren waarop hedendaags theater weerstand kan bieden tegen de versnelling van tijd.

Weerstand tegen versnelling

In haar *Pleidooi voor een langzame toekomst* schrijft Hermsen over de rol die kunst volgens haar zou kunnen spelen bij het bieden van weerstand tegen versnelling. Ze betoogt dat er twee verschillende vormen van tijd te onderscheiden zijn. De kloktijd, monotoon en homogeen gebaseerd op het tikken van de klok, afspraken en agenda's, en een meer persoonlijke, innerlijke tijd. Deze innerlijke tijd is grotendeels ontleend aan het concept '*durée*' (tijd als duur) van de Franse filosoof Henri Bergson (1859-1941). Kloktijd is een sociale afspraak en denkinstrument, dat ons heeft geholpen om de wereld te kunnen inrichten: treinen, afspraken, natuurkundige berekeningen, economische efficiëntie, etc. Deze vorm van tijd is echter zo vanzelfsprekend geworden dat hij ons op een dwingende manier reguleert. Voortgestuwd door economische druk, technologische ontwikkelingen en prestatiedrang, worden we zo opgezweept dat we als het ware achter de tijd aan lijken te hollen. Volgens Hermsen verdrijft de klok steeds meer die andere tijdservaring, de innerlijke tijd van reflectie, creativiteit en menselijkheid, die ze in haar publicatie *Stil de Tijd* juist onder de aandacht wil brengen.⁵ Deze tijdservaring is afgeleid van Bergsons concept van tijd als duur, dat ik in hoofdstuk 2 uitvoeriger zal behandelen. Hermsen gelooft niet dat het gaat om een keuze tussen één van de twee benaderingen van tijd, maar beargumenteert dat we het evenwicht ertussen moeten zoeken. Om dit te bewerkstelligen, zouden onze gevoeligheid en intuïtie voor de innerlijke tijd 'wakker geroepen'

³ Ibid., 23-24.

⁴ Patrick van der Hijden. "Knock-out midden in de arena: vier burn-out-verhalen uit de podiumkunsten." *Theatermaker*, jaargang 137 nummer 2, 2016, 12-13 & 23 & 31 & 34.

⁵ Hermsen, *Stil de tijd*, 15-26.

moeten worden. Hierdoor zouden we ons niet meer 'als een blinde' overgeven aan de eisen die de kloktijd aan ons stelt, maar het precaire evenwicht zoeken waarin we ook de innerlijke tijd recht doen.⁶ De weerstand tegen versnelling zit hem volgens Hermsen dus in het vragen van aandacht voor een andere dimensie van tijd, innerlijke tijd. Kunst die een poging doet om onze intuïtie voor innerlijke tijd aan te wakkeren, haar ervaarbaar te maken, zou ons hierbij kunnen helpen. Deze gedachtegang, dat kunst een andere tijdsdimensie aan kan boren, vinden we ook terug in het werk van kunstcriticus Adrian Heathfield over '*durational aesthetics*', waarbij Heathfield uitgebreider dan Hermsen ingaat op dramaturgische aspecten.

Esthetica van de duur

Kunstcriticus Adrian Heathfield noemt de temporele 'aspecten en affecten' van tijd in kunst '*durational aesthetics*'. Hij doelt hiermee in het bijzonder op temporele aspecten en affecten in '*durational art*': kunst die tijd thematiseert door hem in te zetten als 'materiaal en inhoud'. Deze *durational art* zou alternatieve ervaringen en andere percepties van tijd kunnen ontlokken. Net als Hermsen, verwijst hij hierbij naar de ideeën van Bergson. Het concept *durational art* kent zijn oorsprong in de beeldende kunst, maar het bijvoeglijk naamwoord '*durational*' wordt tegenwoordig ook regelmatig gebruikt voor vormen van theater, performance en interdisciplinaire cross-overs. Evenals Hermsen, verbindt ook Heathfield kunst die inzet op een alternatieve tijdsbeleving met weerstand tegen de versnelling van tijd. Volgens hem zijn *durational aesthetics* te zien als een discursieve en fenomenologische reactie op de tendens van versnelling en regulatie van tijd in de Westerse maatschappij.⁷

Met betrekking tot *durational aesthetics* richt ik me op theater dat een verhevigde ervaring van Bergsons notie van tijd als duur kan ontlokken. De dramaturgische strategieën en principes die hierop zijn gericht, noem ik esthetica van de duur. Theater dat deze dramaturgische principes en strategieën hanteert, heeft een 'duratieve esthetiek'.

⁶ Ibid, 26.

⁷ Adrian Heathfield, "Durational Aesthetics," in *Cultures of the Curatorial: Timing : on the Temporal Dimension of Exhibiting*, red. Beatrice von Bismarck et al., (Berlijn: Sternberg Press, 2014), 135-149.

Hoofdvraag, structuur en methode

Durational aesthetics kunnen zich manifesteren in verschillende kunstdisciplines. Mijn onderzoek bevindt zich echter op het afgebakende gebied van hedendaagse postmoderne theatervoorstellingen met een duratieve esthetiek (meer hierover in hoofdstuk 3). De keuze voor hedendaags theater is een voor de hand liggende, omdat ik mijn onderzoek wil concentreren op manieren waarop theater ‘vandaag de dag’ weerstand kan bieden tegen versnelling. En hoewel Hermsen theater als discipline over het hoofd zag bij de behandeling van kunst die een intuïtie voor tijd als duur kan aanwakkeren, is het in mijn ogen de discipline waarin dit het meest evident is. Naast (live) muziek is theater immers de enige kunstvorm waarbij kunstenaars in het hier en nu bij machte zijn om in grote mate de tijd en de beleving van tijd vorm te geven, uitzonderingen op het grensvlak van beeldende kunst en performance daargelaten. Waar muziek over het algemeen primair op een abstract niveau met toehoorders communiceert, is het voor theater eenvoudiger om een abstracte laag te combineren met een concretere laag, waarbij bijvoorbeeld gebruik gemaakt kan worden van metaforen. Juist in de combinatie van informatie die de toeschouwer naar een bepaald register van de ervaring stuurt en het direct en intuïtief aanboren van de innerlijke tijdsdimensie, bevindt zich naar mijn idee de grootste potentie om het dagdagelijkse klokperspectief op tijd te verschuiven naar een meer innerlijke dimensie. Vanuit de overtuiging dat theater als medium de potentie heeft om weerstand te bieden tegen maatschappelijke versnelling, heb ik de volgende hoofdvraag geformuleerd:

Hoe kan esthetica van de duur in hedendaags theater weerstand bieden tegen maatschappelijke versnelling?

Om deze vraag te beantwoorden, behandel ik in hoofdstuk 1 maatschappelijke versnelling. Aan de hand van literatuuronderzoek zal ik antwoord zoeken op de vragen *Welke mechanieken schuilen er achter de maatschappelijke versnelling van tijd?* en *Welke strategieën tot weerstand tegen versnelling worden aangedragen?* De verschillende perspectieven van Joke Hermsen, Byung-Chul Han, Hartmut Rosa, Hans Achterhuis en Paul Virilio zullen hierbij een plek krijgen. Dit literatuuronderzoek, dat het discours over versnelling verkent, biedt zicht op de maatschappelijke context van versnelling waarin esthetica van de duur gezien moet worden. De geselecteerde literatuur behandelt verschillende invalshoeken, waarbij cultuurkritiek, filosofie en sociologie de dominante paradigma's vormen. De ideeën over weerstand en vertraging die ik in dit hoofdstuk behandel, helpen me om uiteindelijk antwoord te geven op mijn hoofdvraag.

Uitgaande van de bewering dat het aanwakkeren van een intuïtie voor tijd als duur weerstand kan bieden tegen versnelling, ga ik in hoofdstuk 2 dieper in op Bergsons tijd als duur en de voorwaarden voor het ervaren van deze tijdsdimensie. De vragen *Wat is tijd als duur?* en *Wat zijn voorwaarden voor*

de ervaring van tijd als duur? zijn hierbij sturend. Om antwoord te geven op deze vragen, maak ik gebruik van Bergsons *Inleiding tot de metafysica* en een passage uit *Time and Free Will*, beide uit het Frans vertaald.

Tot welk interpretatiekader met betrekking tot esthetica van de duur kan ik komen om iets zinnigs te kunnen zeggen over theater dat weerstand biedt tegen maatschappelijke versnelling? Is de vraag die ik in hoofdstuk 3 wil beantwoorden. Ik zal esthetica van de duur behandelen als een verzamelnaam voor de dramaturgische principes en strategieën die een verhevigde ervaring van tijd als duur kunnen ontlocken. Hiervoor leg ik Hans Thies Lehmanns concept van *durational aesthetics* naast ideeën die Aukje Verhoog en Adrian Heathfield hierover gevormd hebben. Aan de hand van deze studies en het werk van Bergson, zal ik komen tot een eigen definitie van esthetica van de duur, die zal dienen als interpretatiekader.

Hoofdstuk 4 bestaat uit vier casestudies. De vraag *Hoe manifesteert de esthetica van de duur zich in de geselecteerde cases?* stuurt hierbij mijn blik. De cases die ik geselecteerd heb zijn *Schwalbe speelt een tijd* van theatercollectief Schwalbe, *Erf* van Boukje Schweigman, *Exit* van Kris Verdonck: a Two Dogs Company en *When everything is human the human becomes an entirely different thing* van Wild Vlees. Naar mijn idee bieden deze voorbeelden een divers en rijk beeld van verschillende wijzen waarop esthetica van de duur zich manifesteert in hedendaags theater. Hoewel ik ook aandacht zal besteden aan mijn persoonlijke ervaring van tijd in de analyses, die is immers relevant om iets te kunnen zeggen over de ervaring van tijd als duur, zal ik me voornamelijk richten op de dramaturgische strategieën en principes die dit soort ervaringen mogelijk maken.

De conclusie van mijn onderzoek schrijf ik in hoofdstuk 5. In dit hoofdstuk zal ik overkoepelende bevindingen en observaties gebruiken om een antwoord te formuleren op mijn hoofdvraag. Hier zijn ook suggesties voor vervolgonderzoek te vinden, die voortbouwen op het begrippenapparaat dat ik in mijn onderzoek ontwikkel.

Terminologie

In deze thesis zijn een aantal termen in omloop die in elkaars verlengde liggen, maar in nuancering van elkaar verschillen. Zo is de innerlijke tijd, die Hermsen beschrijft gebaseerd op Bergsons *durée*, maar gaat het te ver om de twee volledig gelijk te stellen. Mijn interpretatie van esthetica van de duur is een afgeleide van de '*durational aesthetics*' van onder andere Heathfield, maar ook hier treffen we verschillen aan. Ik heb geprobeerd om zo zorgvuldig mogelijk bij de termen uit de brontekst te blijven als ik naar de oorspronkelijke betekenis van concepten verwijs en om eigen vernederlandsde termen

te gebruiken als ik naar mijn eigen interpretaties van concepten verwijs. Ook voor de twee tijdsdimensies die ik behandel (kloktijd en tijd als duur), gebruik ik verschillende termen. Soms verwijzen deze termen bijvoorbeeld naar een deelaspect van de tijdsdimensies zoals kwantitatieve tijd (kloktijd) en kwalitatieve tijd (tijd als duur) (zie hoofdstuk 2). Uit de tekst zal altijd duidelijk worden welke van de twee tijdsdimensies ik voor ogen heb.

De termen performance (art), voorstelling en theater worden eveneens naast elkaar gebruikt. Het gaat te ver om uit te weiden over de verschillen tussen de termen en de vertogen waarin ze worden gebruikt. Ik heb ervoor gekozen om vooral te spreken over theater en voorstellingen, behalve in gevallen waarbij ik van mening was dat dit de lading niet dekte. Het theater dat ik behandel, is een specifieke vorm van theater: theater dat van postdramatische aard is (zie hoofdstuk 3) en dat inzet op een duratieve esthetiek. Hierin bestaat een overlap met performance art, te meer omdat de voorstellingen die ik behandel niet vertrekken vanuit de representatie van een fictieve werkelijkheid, maar vanuit het hier en nu van de theatersituatie. Dit kan de term voorstelling ietwat verwarrend maken. In de traditionele zin verwijst 'voorstelling' immers naar theatrale uitvoeringen die een andere werkelijkheid moeten 'voorstellen' dan de actuele theatersituatie. Die connotatie begint naar mijn idee echter minder relevant te worden in een theaterveld waarin de term voorstelling regelmatig ook verwijst naar postmodern theater, performance art en allerlei cross-overs.

Problemativering en verwachtingen

Bergson geeft in zijn werk aan dat het eigenlijk onmogelijk is om de ervaring van tijd als duur in woorden te vangen. Het is een concept dat zich aan elk begrippenkader onttrekt en kan zelfs gezien worden als een dimensie van ervaren die de starheid van begrippen bevraagt en ondermijnt. Toch is het Bergson gelukt om een filosofisch oeuvre te schrijven waarin tijd als duur centraal staat. De ongrijpbaarheid van de ervaring van tijd als duur, maakt het ook in dit onderzoek lastig om er woorden aan te geven. Toch hoop ik dat ik u als lezer mee kan nemen, door stap voor stap verschillende aspecten van tijd als duur en het bijbehorende ervaringsregister te belichten, om vervolgens de vertaalslag te maken naar dramaturgische principes en strategieën die de ervaring van tijd als duur kunnen uitlokken. Ik ben ervan overtuigd dat ik ondanks -en misschien zelfs dankzij- de ongrijpbaarheid van tijd als duur, zijn schoonheid en kritische potentie bloot kan leggen. Met dit onderzoek verwacht ik bij te dragen aan een beter begrip van esthetica van de duur, maar ik hoop ook dat het een bijdrage levert aan het discours omtrent weerstand tegen versnelling. Allereerst zal ik in het volgende

hoofdstuk de context van maatschappelijke versnelling behandelen, waarbinnen esthetica van de duur weerstand zou kunnen bieden.

1. De versnellende tijd

'Hoe meer tijdbesparende machines er ook bij zijn gekomen, we hebben steeds minder tijd voor rust en ontspanning over. Hoe sneller we ons kunnen verplaatsen, hoe minder tijd er is om ergens te verblijven. Hoe groter onze beschikbaarheid via mobiele telefoons, e-mail en internet, hoe minder tijd we voor elkaar hebben. Deed een brief er vroeger nog een of twee dagen over om ons te bereiken, tegenwoordig wordt er van ons verwacht dat we binnen het uur op een e-mail reageren. Dat alles heeft de indruk van de tijd als schaarse product versterkt.'

(Joke Hermsen)

Dit hoofdstuk biedt de context waarbinnen esthetica van de duur werkzaam is en waarop men haar als een reactie kan zien. Het werk van filosofen en cultuurcritici Joke Hermsen, Byung-Chul Han, Hartmut Rosa, Hans Achterhuis en Paul Virilio dient als aanleiding en achtergrond om de mechanieken te behandelen die achter de hedendaagse symptomen van versnelling liggen. Daarnaast behandel ik de suggesties die ze doen tot mogelijke weerstand tegen versnelling.

Versnelling: Het recht van de snelste

De Franse denker Paul Virilio (1932) heeft zijn zelf ontworpen tak van wetenschap de titel dromologie gegeven. Hieronder valt het onderzoek dat hij deed naar de relatie tussen snelheid en macht. Voor Virilio staat snelheid gelijk aan beweging, zowel van materiele zaken als beweging van informatie. In zijn onderzoek naar de relatie tussen snelheid en macht legt Virilio veelvuldig een verband tussen oorlog en snelheid: "History progresses at the speed of its weapon systems" is een van zijn bekendste uitspraken.⁸ In zijn vele analyses van oorlogen en andere maatschappelijke ontwikkelingen, komt één centraal idee telkens terug: de overwinnaar is degene die het best gebruik weet te maken van snelheid. Op deze manier zit versnelling als het ware ingebakken in de 'maatschappelijke evolutie' van de mens. Waar dit in vroegere tijden betrekking had op bijvoorbeeld de snelheid van het paard tegenover de tragere strijders te voet, is oorlog in de huidige wereld volgens Virilio getransformeerd in een informatieoorlog. De snelheid waarmee informatie de wereld in geslingerd wordt en door ontvangers wordt verwerkt, speelt een centrale rol in de hedendaagse geopolitiek. Maar de 'snelheidsoorlog' zou

⁸ Paul Virilio, *Speed and Politics*, vert. Marc Polizzotti. (Los Angeles: Semiotext(e), 2007), 90.

ook grote invloed hebben op wereldwijde ontwikkelingen op het gebied van technologie, architectuur, kunst, economie, etc. De toon die Virilio in zijn werk aanslaat is sterk dystopisch: “We have to face it: today, speed is war, the last war”.⁹

Versnelling: De rol van economie

Verscheidende denkers benadrukken dat de economie op een complexe wijze verweven is met maatschappelijke versnelling. Achterhuis beschrijft bijvoorbeeld hoe het Westerse tijdsbegrip gebroken heeft met “een mythisch aan een oorsprong of cyclische beweging gekoppelde tijd”, om plaats te maken voor een ‘lineair vooruitgangsgeloof’.¹⁰ Dit vooruitgangsgeloof wordt gekenmerkt door de paradox van de wijkende utopie: een voortdurende reikende beweging naar een almaar wijkende utopie. Tijd geldt hierdoor binnen het seculiere kapitalisme als een “economische race vooruit om een toekomst van rust, voorspoed en vrede te bereiken”.¹¹ Die toekomst wordt echter niet bereikt terwijl de mens gevangen raakt in de economische race. Tijd verwordt hierdoor tot “een politiek-economische constructie [...] die ten dienste van het neoliberale of kapitalistische gedachtengoed staat”, in plaats van een fenomeen dat tot de persoonlijke levenssfeer behoort.¹²

Binnen de kapitalistische ideologie worden we voortdurend verleid tot de aanschaf van nieuwe producten, waarvoor betaald moet worden met arbeidstijd. Tegenover deze arbeidstijd is in de twintigste eeuw ‘vrije tijd’ komen te staan. Deze tijd wordt echter in toenemende mate aan de consumptie van activiteiten besteed, ook wel belevenis-economie genoemd.¹³ Vanuit de drang om het leven naar volle potentie te ‘beleven’ ontstaat er een jacht op belevenissen die zich uit in een kwantitatieve toename van, al dan niet betaalde, belevenissen.

Terwijl de paradox van de wijkende utopie ons voortstuwt om onze arbeidstijd optimaal te benutten, raken de rust en ontspanning van vrije tijd in de verdrukking door de veelheid en snelheid van de belevenis-economie. Binnen deze versnellende constellatie verwordt tijd tot een ‘politek-economische constructie’, waarbij de individuele mens het gevoel kan krijgen de controle te verliezen over zijn tijd.

⁹ Ibid., 155.

¹⁰ Hans Achterhuis, *Werelden van tijd* (z.pl.: Stichting Maand van de filosofie, 2003), 31.

¹¹ Ibid., 43.

¹² Hermsen, *Stil de tijd*, 21.

¹³ Ibid., 16-17.

Versnelling: Regulering, vrijheid en zelfuitbuiting

“Van wie is de tijd?”, is de vraag waarmee Hermsen de inleiding van *Stil de tijd* opent.¹⁴ Een eenvoudige vraag die aan de basis ligt van het vraagstuk van de versnelling. Je zou immers zeggen dat, wanneer de tijd aan jezelf is, je zelf mede het tempo mag bepalen. Volgens Hermsen zijn we steeds minder baas over onze eigen tijd. Dit wijst Hermsen aan de toenemende dominantie van kloktijd en zijn regulerende werking. Ze verbindt de tijd-regulering onder andere aan de globalisering van tijd, industrialisatie en een sterkere druk op de persoonlijke levenstijd door de (belevenissen) economie.¹⁵ Het is echter de vraag of regulering nog wel als externe factor behandeld moet worden in het postmoderne paradigma, waarin fenomenen als vrijheid en flexwerken belangrijker worden, stelt onder andere Byung-Chul Han.

In *de vermoeide samenleving* betoogt Han dat we tegen het einde lopen van het paradigma van de immunologie. Dit paradigma wordt gekenmerkt door het buitensluiten van ‘het andere’, als in een immuunreactie. De plaats van dit immunologische paradigma, wordt volgens Han ingenomen door een ‘overmaat aan positiviteit’. Van het ‘niet mogen’ van de immunologische samenleving, zijn we onderweg naar een ‘onbegrensd kunnen’: “In de plaats van verbod, gebod en regulering komen project, initiatief en motivatie”.¹⁶

Het ‘prestatiesubject’ is slachtoffer en dader tegelijkertijd: hij buit zichzelf uit in zijn drang maximaal te presteren. Het positieve ‘kunnen’, blijkt volgens Han effectiever dan het negatieve ‘moeten’ bij het maximaliseren van de productiviteit van de economische prestatiemachine die de huidige tijd domineert. Omdat het prestatiesubject zelf de verantwoordelijkheid draagt voor zijn eigen (maatschappelijke) succes, vallen dwang en vrijheid samen. Zogenaamde vrijheid en autonomie leiden tot prestatiedrang en zelfuitbuiting.¹⁷

Het inzicht van Han zet de vraag “Van wie is de tijd?” van Hermsen in een ander perspectief. Hoewel men volgens het paradigma van de overmaat aan positiviteit in theorie de tijd aan zichzelf heeft, valt dit samen met een vorm van dwangmatige zelfregulering. Tijd wordt binnen deze logica door het ‘prestatiesubject’ zelf geïnstrumentaliseerd met het oog op prestatiemaximalisering.

Versnelling: De paradox van de techniek

Hermsen beschrijft in het citaat dat dit hoofdstuk opent, treffend een tweede belangrijke paradox van de versnelling van tijd, een paradox die ook Hartmut Rosa herkent: Technologie schotelt ons

¹⁴ Ibid., 15.

¹⁵ Ibid., 15 – 26.

¹⁶ Han, *De vermoeide samenleving*, 18.

¹⁷ Ibid., 17 – 21.

(tijds)efficiëntere instrumenten voor, maar toch lijken we het drukker te hebben. De mogelijkheid om meer handelingen per tijdseenheid te verrichten, veroorzaakt juist tijdschaarste wanneer zowel anderen als wijzelf erop aandringen om tijd optimaal te benutten door het aantal handelingen per tijdseenheid te verhogen. Wanneer daardoor het verhoogde tempo van leven sneller toeneemt dan de tijdwinst die technologische ontwikkelingen ons bieden, zorgt dit voor het voortdurende gevoel tijd tekort te komen. Wanneer we deze tijd schaarste proberen te compenseren met technologische versnelling, levert dit een vicieuze cirkel van versnelling op.¹⁸

Versnelling: De economie van aandacht

De overmaat aan positiviteit die Han beschrijft, manifesteert zich daarnaast als “een overmaat aan prikkels, informatiebrokjes en impulsen” die de “structuur en de economie van de aandacht” fundamenteel veranderen.¹⁹ De aan multitasken gerelateerde “snelle focuswisseling tussen verschillende taken, informatiebronnen en processen” noemt Han ‘hyperaandacht’.²⁰ Deze hyperaandacht verdringt het vermogen van mensen om langdurig ergens bij stil te staan met een intensieve en contemplatieve aandacht, die volgens Han nodig is voor culturele prestaties. Er is ook steeds minder ruimte voor zogenaamde ‘tussentijd’, en voor intensieve verveling. Die zouden ons niet enkel broodnodige rust bieden, maar ze zouden ook van groot belang zijn voor het creatieve proces en reflectie. Niet alleen de creërende vermogens van de mens lopen hierdoor gevaar, ook de gave van het luisteren is volgens Han afhankelijk van “de intensieve, contemplatieve aandacht waartoe het hyperactieve ego niet in staat is”.²¹ Net als de belevenis-economie die Achterhuis beschreef, kent de drang naar een veelheid aan gefragmenteerde informatie zowel een positieve als een negatieve drijfveer. Aan de ene kant is er een gigantische hoeveelheid gefragmenteerde, vlot verteerbare informatie beschikbaar die men naar volle potentie wil behappen. Aan de andere kant kan de drang naar ‘overcommunicatie’ volgens Han voortkomen uit angst voor het vacuüm van ‘het naakte leven’: een vergankelijk bestaan ontdaan van grote verhalen of een andere betekenis-horizon die boven het alleen-maar-leven uitstijgt.²² Han beschrijft dit ook wel als een gemis aan *zijn*. Volgens Rosa wordt op de angst voor dit ‘betekenisloze vacuüm’ ingespeeld door onder andere de entertainmentindustrie en nieuwe media, die een toename van snelle, gedecontextualiseerde, onsamenhangende, maar sterk

¹⁸ Hartmut Rosa en Jonathan Trejo-Mathys, *Social Acceleration : A New Theory of Modernity* (New York: Columbia University Press, 2013), <http://uunl.eblib.com/patron/FullRecord.aspx?p=1103424> (geraadpleegd op 3 december 2016), 255-256.

¹⁹ Han, *De vermoeide samenleving*, 22.

²⁰ Ibid., 23.

²¹ Ibid., 24.

²² Ibid., 28 – 30.

stimulerende belevissen per tijdseenheid aanbieden.²³ Dit zorgt niet alleen voor een toename van het tempo van leven, de toename van belevissen van deze aard kunnen volgens Rosa ook verhinderen dat “Erlebnisse” (oppervlakkige belevissen) tot “Erfahrung” (diepere ervaringen) uitgroeien.²⁴ Het gevoel van leegte dat voortkomt uit een tekort aan ‘ervaringen’ stimuleert een behoefte aan nieuwe ‘belevissen’, die in hun oppervlakkigheid en veelheid het ontstaan van ‘ervaringen’ weer verhinderen: ook hier tekent zich een vicieuze cirkel af.

Versnelling: Vervreemding

Virilio, Hermsen, Han en Rosa betogen ieder op een eigen wijze dat versnelling een vorm van vervreemding met zich mee kan brengen. Een vervreemding van ons innerlijke tempo, doordat versnellend handelen en denken het tempo verhogen en tijd voor rust en nietsdoen ingeperkt raken. Het verhoogde tempo en de steeds sneller veranderende maatschappij, zorgen volgens Rosa voor een instabiele persoonlijke situatie met als gevolg een onthechting van ons ‘in-de-wereld-zijn’; een onvermogen om je op een duurzame, betekenisvolle manier met de wereld te verbinden. Hierbij neemt de ‘belevenis’ het over van de ‘ervaring’. Een gebrek aan ‘zijn’ en contemplatieve aandacht zorgen voor een bestaan dat ‘langs de toppen van de wereld raast’. Deze ontwikkelingen zouden uiteindelijk zelfs kunnen leiden tot een zekere vervreemding van onze menselijkheid, door de mechanisering en vervluchtiging van ons handelen en denken.

Weerstand: Eilanden van vertraging

In zijn werk benadrukt Achterhuis de rol van globalisering in het versnellingsproces, maar hij verzet zich tegen de idee dat globalisering alles binnen een geünificeerd, versnellend tempo dwingt. In plaats daarvan benadrukt hij de mogelijkheden die globalisering met zich meebrengt, om verschillende heterogene tijdswerelden naast elkaar te laten bestaan. Verschillende tijdswerelden, met name diegenen die gedijen bij een traagheid, dienen daarbij echter wel verdedigd te worden tegen het heersende regime van versnelling.²⁵ Hoewel Achterhuis bepleit dat snelheid ook voordelen en een zekere aantrekkelijkheid heeft, benadrukt hij vooral het belang van wat hij trage ervaringen, trage vragen en trage activiteiten noemt: zaken zoals het opvoeden van kinderen, het onderhouden van maatschappelijke banden van een gemeenschap en de ervaring van een trage wandeling door een

²³ Rosa en Trejo-Mathys, *Social Acceleration*, 259.

²⁴ Ibid., 260.

²⁵ Achterhuis, *Werelden van tijd*, 66-67.

groots landschap. Het zijn zeer menselijke zaken die niet bij haast of overmatige planning gebaat zijn.²⁶ Achterhuis pleit voor een selectieve vertraging, waarbij eilanden van vertraging beschermd en verdedigd dienen te worden binnen een context van globalisering en versnelling.

Weerstand: Het vermogen nee te zeggen

Het middel dat Han aanhaalt om weerstand te bieden tegen het geweld van de overmaat aan positiviteit en de hyperaandacht en versnelling die ermee gepaard gaan, is het vermogen 'nee' te zeggen; dingen niet te doen. In plaats van (passief) overal ja tegen te zeggen, kan je (actief) nee zeggen. Dit 'nee zeggen' houdt een weigering in om je over te leveren aan de impulsen en prikkels die de wereld en het leven rijk zijn. De negatie die Han omschrijft zit hem niet enkel in het fysieke handelen van subjecten, maar bijvoorbeeld ook in de waarneming. Om dit aan te duiden citeert Han Nietzsche, volgens hem moet je "het oog trainen in rust, geduld, de dingen op-je-af-laten-komen [...] in plaats van een prikkel onmiddellijk te volgen".²⁷ Han pleit er met Nietzsche voor een 'instinct' te ontwikkelen om te vertragen en weerstand te bieden tegen "de opdringerig oprukkende prikkels" en je te trainen in weerstand, vertraging en contemplatieve aandacht.²⁸

Weerstand: Resonantie, positieve moeheid en innerlijke tijd

Rosa betoogt dat de huidige maatschappelijke versnelling een 'nieuw soort vervreemding' met zich meebrengt. Om deze vervreemding (tijdelijk) op te heffen, pleit hij voor een fenomeen dat hij 'resonantie' noemt: een hernieuwde verbondenheid met de wereld, waarin de wereld op zichzelf zin heeft. Resonantie is de tegenpool van vervreemding en kent overeenkomsten met 'positieve moeheid', een concept van Han waarbij het ik 'geopend' en 'toegankelijk' zou worden voor de wereld.²⁹ Resonantie vindt plaats als de wereld als het ware 'resoneert' in een subject. In de ervaring van resonantie zou het niet nodig zijn betekenis toe te kennen aan de wereld, maar zou ze op zichzelf zin hebben. Resonantie is geen actieve handeling maar een ervaring die je overkomt. Kunst zou, naast religie en natuur, een breekijzer kunnen zijn dat deze ervaringen teweeg kan brengen.³⁰ In plaats van

²⁶ Achterhuis, *Werelden van tijd*, 71 – 74.

²⁷ Han, *De vermoeide samenleving*, 32.

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid., 43.

³⁰ Florentijn van Rootselaar, "De tijd versnelt en put ons uit" in *Trouw*, 20 juli 2014, <http://www.trouw.nl/tr/nl/5116/Filosofie/article/detail/3692193/2014/07/20/De-tijd-versnelt-en-put-ons-uit.dhtml>.

economie en versnellingsdrang, zouden we volgens Rosa resonantie als uitgangspunt moeten nemen bij de vormgeving van onze samenleving.

In het werk van Hermsen komen we een vergelijkbaar motief tegen. Kunst zou ons opnieuw kunnen “verbinden met de wereld”, waarbij onze “scherp begrensde en van anderen afgescheiden identiteit [...] niet langer als een obstakel tussen ons en de wereld [staat].”^{31 32} Hermsen onderscheidt hiervoor een oppervlakkiger rationeel ‘ik’ en een dieper gelegen ‘zelf’. Als we ons onttrekken aan het functionele en mechanische handelen en denken dat aangedreven wordt door een op de klok gericht ‘ik’, zouden we een intuïtie kunnen ontwikkelen voor het dieper gelegen ‘zelf’. In dit diepe zelf regeert een andere, innerlijke tijdsdimensie, tijd als duur. In dit diepe zelf vindt een soort ontgrenzing en fluidisering plaats van de categorieën die de ratio van het oppervlakkige ik domineren. Door de ‘scherp begrensde’ identiteit en rationele categorieën van het ik op te heffen, synchroniseert het diepe zelf als het ware met de wereld om hem heen. Hierop zal ik in het komende hoofdstuk uitgebreider ingaan.

Om resonantie, positieve moeheid of innerlijke tijd te ervaren, zou men een moment uit ‘de tredmolen van de economie’ moeten stappen, om vanuit een gelatenheid de wereld op zich af te laten komen, zoals dat kan gebeuren in de ervaring van kunst. Juist deze ervaring zou ons niet alleen opnieuw met de wereld verbinden en een moment van rust bieden, maar zou ook de dagelijkse hectiek relativeren en in een ander daglicht zetten. Door onze aandacht van de kloktijd af te leiden, zouden we in staat gesteld worden om tijd op een andere manier te ervaren en te denken, met meer respect voor menselijkheid, creativiteit en vrijheid. Aan de ene kant is de ervaring van innerlijke tijd (tijd als duur) op zich een vorm van weerstand, omdat hij zich aan de eisen van de economie, versnelling en een utiliteitsideaal onttrekt, en aan de andere kant biedt hij discursieve weerstand, omdat hij het heersende tijdsparadigma in twijfel trekt en ons in staat stelt om alternatieve vormen van tijd te denken. Hoe wij die innerlijke tijdsdimensie kunnen ervaren en wat ze inhoudt, zal ik in het volgende hoofdstuk behandelen aan de hand van het werk van Bergson.

Conclusie

Uit het literatuuronderzoek dat ik deed, blijkt dat er verschillende mechanismen van versnelling worden onderscheiden. Voor het vervolg van dit onderzoek is vooral van belang om deze mechanismen voor kennis aan te nemen als de complexe context waarbinnen esthetica van de duur functioneert en waarop zij een reactie is. Het achterliggende narratief dat de versnelling aanzwengelt en verschillende gevolgen van versnelling, zoals het bombardement van de zintuigen, en de

³¹ Hermsen, *Stil de tijd*, 239.

³² *Ibid.*, 258.

vervreemding die er mogelijk het gevolg van is, zijn zaken waar esthetica van de duur zich toe zal moeten verhouden als zij weerstand wil bieden tegen maatschappelijke versnelling. De strategieën van weerstand, eilanden van vertraging, het vermogen nee te zeggen en resonantie, positieve moeheid en innerlijke tijd, zijn verweven met de rest van mijn onderzoek. Resonantie, positieve moeheid en innerlijke tijd als tegenhangers van de vervreemding, zijn verwant aan de tijd als duur die ik in het volgende hoofdstuk zal behandelen. De strategieën van weerstand zullen uiteindelijk hun weerslag vinden in de conclusie, waar ik in zal gaan op de manier waarop theater weerstand kan bieden tegen maatschappelijke versnelling.

2. Tijd als duur

'time is real'

(Henri Bergson)

In dit hoofdstuk zal ik de tijdsdimensie die de Franse filosoof Henri Bergson 'tijd als duur' noemde belichten aan de hand van haar eigenschappen, waarbij ik haar afzet tegen kloktijd. Vervolgens behandel ik een aantal voorwaarden voor de totstandkoming van het ervaren van Bergsons tijdsdimensie. En uiteindelijk ga ik iets dieper in op de manier waarop tijd als duur weerstand kan bieden tegen de versnelling van de samenleving en de vervreemding van de klok.

Pure duur is kwalitatief

Bergson probeert in zijn eerste essay over tijd als duur te komen tot een benadering van de 'pure duur'. Als men over tijd spreekt, denkt men al snel aan het tikken van de wijzers van de klok die ons vertellen dat het twaalf over vijf is. Volgens Bergson heeft dit echter niet veel met werkelijke tijd te maken. In zekere zin kunnen we de kwalitatieve eigenschappen van tijd allemaal ervaren. Een kwartier in de rij staan bij de supermarkt zal anders aanvoelen dan een kwartier wegdromen in je favoriete film. In zo'n situatie lijkt het idee van een objectieve meetbare tijd te botsen met de subjectieve ervaring van tijd als dynamisch fenomeen. Bergson vertrekt in zijn analyse vanuit die laatste vorm van tijd. Sterker nog, hij beargumenteert dat de objectieve meetbare tijd een misvatting is. De ononderbroken dynamische stroom van de tijd is volgens hem niet op te delen in seconden of minuten.³³ Werkelijke tijd is volgens Bergson niet kwantitatief, maar kwalitatief. Deze verwarring ontstaat volgens Bergson doordat we tijd, die puur kwalitatief is, verwarren met ruimte, die we kwantitatief kunnen begrijpen.

Tijd is geen ruimte

Tijd en ruimte worden vaak in samenhang gezien. Ons boerenverstand vertelt ons immers dat er zonder (beweging in de) ruimte geen tijd bestaat. Bergson ziet dit echter als een vergissing die diep in ons denken zit ingebakken. In *Time and Free Will* benadert Bergson tijd als een innerlijke ervaring van

³³ Henri Bergson, "Time and Free Will," in *Key Writings*, red. Keith Ansell Pearson en John Ó Maoilearca, vert. Melissa McMahon (Londen: Bloomsbury, 2014), 59-61.

het bewustzijn, die volledig los staat van ruimte. Dit komt onder ander naar voren in een kleine proef die Bergson beschrijft. Hierin beweegt hij, met gesloten ogen, zijn vingers in een lijn over het oppervlak van een tafelblad.³⁴ Deze simpele handeling biedt hem een verloop van kwalitatief verschillende sensaties. Er zijn volgens hem twee verschillende manieren om deze sensaties te benaderen. Wanneer hij de sensaties vanuit het perspectief van de pure duur belicht, volgen de sensaties elkaar op zonder dat hij ze als losse delen van elkaar kan scheiden. Ze ontvouwen zich als het ware in de tijd. Wanneer hij ze echter, met een inspanning van het intellect, opdeelt en in een volgorde plaatst, verbeeldt hij ze in die volgorde naast elkaar op een lijn. Deze lijn is een element van ruimte en moet daarom volgens Bergson los gezien worden van de ervaring van tijd. We zijn dan in een valkuil gestapt die eigen is aan de ingesleten gewoontes van het menselijk denken: we projecteren tijd in de ruimte. De beweging van de vinger over het tafelblad speelt zich uiteraard af in de ruimte, maar de directe zintuiglijke ervaring die de beweging teweegbrengt speelt zich af in tijd, in pure duur.

Tegen deze redenering van Bergson is in te brengen dat er wel degelijk ruimte nodig is voor deze ervaring van tijd. Er is een tafelblad nodig, een vinger, een waarnemend subject, een beweging in de ruimte, etc. Een verregaande filosofische discussie over de verbondenheid van tijd en ruimte is in dit onderzoek echter niet aan de orde. We zullen ons tevreden moeten stellen met de bovenstaande observatie van Bergson, waarbij het vooral van belang is dat Bergson tijd ziet als een directe, innerlijke ervaring, die niet kwantificeerbaar is en die, gezien zijn aard als ervaring, niet ruimtelijk is.

Tijd is heterogeen, getallen zijn homogeen

Mensen hebben het -volgens Bergson waarschijnlijk unieke- vermogen om zich ruimte zonder kwaliteit voor te stellen. Dit vermogen manifesteert zich onder andere in geometrie en in onze numerieke en metrische stelsels. Deze mentale werkelijkheid noemt Bergson homogeen. Hij zet deze homogene werkelijkheid, die gecreëerd wordt door het intellect, af tegen de werkelijkheid van de directe waarneming van zintuiglijke sensaties, die puur kwalitatief en heterogeen is. Ruimte wordt door Bergson in *Time and Free Will* als een medium gezien dat homogeen te benaderen is, terwijl hij tijd als puur kwalitatief en heterogeen ziet. Wanneer men tijd in een homogeen stelsel probeert te vatten, bijvoorbeeld door hem in seconden te tellen, verwar je volgens Bergson tijd met ruimte. Toch heeft hij het regelmatig over 'conscious states' (meervoud) die elkaar opvolgen.³⁵ Dit lijkt er in eerste instantie op te wijzen dat Bergson zichzelf tegenspreekt. Er zouden dan immers meerdere staten van zijn (conscious states) bestaan die van elkaar te onderscheiden zijn: tijd is toch op te delen in losse

³⁴ Ibid., 72-73.

³⁵ Ibid.

onderdelen. Tijd en het bewustzijn kennen volgens Bergson echter een veelheid die enkelvoudig is. De begrippen 'veelheid' en 'enkelvoudig' zijn wat Bergson betreft in dit geval niet onverenigbaar. Verschillende staten van zijn volgen elkaar in het bewustzijn op, maar 'interpenetreren' elkaar op zo'n manier dat ze in werkelijkheid niet van elkaar te onderscheiden zijn. In het 'diepe zelf' bevinden zich bovendien zulke complexe emoties en gedachten, dat je ze simplificeert en vervormt als je ze probeert te isoleren en in enkelvoudige begrippen (zoals woede of schoonheid) te vatten. Deze veelheid die de duur van complexe dynamische gevoelens en gedachten betreft, is dus tegelijkertijd een eenheid.³⁶

Tijd is onomkeerbaar

Tijd is onomkeerbaar, in tegenstelling tot natuurkundige en wiskundige formules die tijd aangaan. Als we teruggaan naar het experiment met de vinger en het tafelblad, kunnen we ons een ruimtelijke lijn voorstellen, waarover de beweging zich in tijd heeft afgespeeld. Deze fictieve tijdbalk kunnen we zonder probleem omkeren. Dit geldt echter niet voor de tijd als duur, de kwalitatieve, directe, zintuiglijke ervaring die zich in tijd ontvouwt. Tijd als duur is niet alleen onomkeerbaar, ze is ook niet herhaalbaar. Het luiden van een kerkklok om twaalf uur mag dan twaalf keer identiek lijken, dit gebeurt volgens Bergson alleen als we het geluid verwarren met haar objectieve oorzaak in de ruimte.³⁷ Zou de kerkklok zestig keer slaan, dan wordt het nog duidelijker dat de kwalitatieve beleving van de eerste slag niet te vergelijken is met de laatste.

Tijd als muziek

Het is voor Bergson eenvoudiger om te beschrijven wat tijd als duur niet is, dan om te tonen wat het wel is. Het is een ongrijpbaar fenomeen, dat zich aan de statische begrippen van de analytische kenvermogens van het intellect onttrekt. Het meest tot de verbeelding spreekt wellicht Bergsons metafoor van de muziek, waaraan vaak wordt gerefereerd als er over tijd als duur geschreven wordt.

'[...] when we recall the notes of a tune, melting, so to speak, into one another. Might it not be said that, even if these notes succeed one another, yet we perceive them in one another, and that their totality may be compared to a living being whose parts, although distinct, permeate one another just because they are so closely connected? The proof is that, if we interrupt the rhythm by dwelling longer than is right on one note of the tune, it is not its exaggerated length, as length, which will warn us of our mistake, but the qualitative change thereby caused in the whole of the musical phrase. We can

³⁶ Ibid.

³⁷ Ibid., 64-65.

thus conceive of succession without distinction, and think of it as a mutual penetration, an interconnexion and organization of elements, each one of which represents the whole, and cannot be distinguished or isolated from it except by abstract thought.³⁸

Een muziekstuk vormt een organisch geheel. Het is voor ons herkenbaar als muziek door haar kwalitatieve eigenschappen. In het bovenstaande citaat betoogt Bergson bovendien dat we de lengte van een noot in de eerste plaats niet ervaren in haar kwantiteit als kwantiteit, maar bovenal in haar kwantiteit als kwaliteit. Muziek ontvouwt zich in tijd, maar kent geen ruimte. Het is dynamisch en heterogeen van aard. De beleving van een muziekstuk is onomkeerbaar. De werking van het geheugen is volgens Bergson overigens onontbeerlijk voor de ervaring van tijd als duur, anders zou je je immers in een voortdurend nu bevinden. In het geval van muziek wordt de herinnering aan voorgaande noten, door het geheugen aaneengeregen aan de klinkende noot om een organisch geheel te vormen. Dit maakt dat muziek een unieke metafoor is voor de beleving van tijd als duur.

De vervreemding van de klok

Bergson benadrukt met zijn werk over tijd als duur de dynamische aard van tijd, het bewustzijn en de werkelijkheid, die hij afzet tegen het objectiverende, statische beeld dat zowel het natuurkundige, als het alledaagse perspectief op tijd oproept. Zijn geschriften over tijd geven hem een aanzet om een kennistheorie te ontwikkelen die zich afzet tegen het fixerende wereldbeeld van de (exacte) wetenschappen van zijn tijd. Zijn ideeën over tijd evolueerden tot een methode, die hij intuïtie noemt. De duur zou zich volgens Bergson niet laten vangen in een begripsmatige voorstelling, hij zou enkel gesuggereerd kunnen worden door metaforen en beelden, maar we zouden wel directe toegang tot de tijd als duur hebben middels de intuïtie.³⁹ Bergsons notie van intuïtie, behelst een poging om de wereld op een manier te ervaren die zich onttrekt aan de ‘vervorming’ die veroorzaakt wordt door de sturing van de waarneming door het begrippenkader van de analytische denkwijze. Bergson benoemt deze intuïtie als “de sympathie waardoor men zich verplaatst in het innerlijk van een voorwerp om samen te vallen met wat het aan unieks en dus onuitdrukbaars bezit.”⁴⁰ De analyse daarentegen bestaat uit “de handeling waarmee het voorwerp herleid wordt tot reeds bekende elementen, dat wil zeggen elementen die gemeenschappelijk zijn aan dat voorwerp en aan andere voorwerpen.”⁴¹ Door

³⁸ Ibid., 72 – 73.

³⁹ Henri Bergson, *Inleiding tot de metafysica*, vert. Eric de Marez Oyens (Meppel: Boom, 1989), 59.

⁴⁰ Ibid., 51.

⁴¹ Ibid., 51.

met de intuïtie te pogen om de wereld niet te fixeren met begrippen of ideeën, maar haar in haar grillige beweeglijkheid te volgen, zou je volgens Bergson toegang hebben tot de tijd als duur.

In de kern van het menselijk bewustzijn, het 'diepe zelf', stroomt een dynamisch geheel aan complexe emoties en ideeën dat voor het analyserende ik ontoegankelijk blijft, zo beweert Bergson. Zodra deze emoties en ideeën zich naar de oppervlakte bewegen, stollen ze als het ware tot de gefixeerde begrippen van de ratio en de taal, die hanteerbaar zijn voor het oppervlakkigere ik. Deze gefixeerde begrippen zijn noodzakelijk om in de wereld te kunnen functioneren. Tegelijkertijd, werkt het fixerende begrippenapparaat (waar ook kloktijd deel van uitmaakt) vervreemdend, omdat het tussen ons diepe zelf en de werkelijkheid in staat.⁴² De intuïtie kan deze afstand overbruggen, omdat hierin juist de dynamische aard van de werkelijkheid en het diepe zelf samenvallen. In plaats van te pogen de weerbarstige materie te beheersen, omhelst de intuïtie het belangeloos openstellen van het diepe zelf voor de ambigue werkelijkheid. Door de steunpunten onder ons denken weg te slaan en ons over te geven aan de intuïtie waaruit ze ontsproten is, zou het diepe zelf, dat zich onder de fixerende korst van het reflexieve ik bevindt, weer samen kunnen vallen met de tijd als duur.⁴³ Dankzij intuïtie zouden we dus niet alleen onszelf, maar ook de werkelijkheid beter kunnen leren kennen, of op zijn minst beter aanvoelen.

We hoeven het dualisme in onszelf (dat overigens voor Bergson niet absoluut is) niet eens van Bergson over te nemen om mee te gaan in het idee dat de kloktijd niet altijd in de maat loopt met de tijd die we innerlijk ervaren. Dit volgt logisch op het gegeven dat kloktijd homogeen verloopt en innerlijke tijd juist een dynamisch verloop heeft. Als we daarbij het idee accepteren dat de kloktijd, als utilitair instrument, de versnelling van tijd opdrijft, wordt het nog helderder dat hij slecht synchroniseert met onze innerlijke tijdmaat. Als we tijd alleen nog als kwantitatief gereedschap zien dat dient om onze productiviteit te maximaliseren, zouden we zomaar uit het oog kunnen verliezen dat tijd ook een kwaliteit bezit, dat het ook muziek kan zijn en dat we, zo betoogt Bergson, zelf ook tijd zijn. Het handelende subject kijkt dwars door de tijd heen, naar het doel dat hij nastreeft. In plaats van zijn leven in te richten aan de hand van de kwalitatieve aspecten van tijd, levert het handelende subject zich over aan de eisen die de kwantitatieve tijd aan hem stelt.

⁴² Henri Bergson, *Key Writings*, 86.

⁴³ Henri Bergson, *Inleiding tot de metafysica*, 82-89.

Het ervaren van tijd als duur

Het ervaren van tijd als duur is iets wat je volgens Bergson zelf kan doen, door je te oefenen in de intuïtie. Maar deze intuïtie kan ook uitgelokt worden in bezigheden die volgens Bergson “bij de meesten bijna altijd gedwarsboemd wordt door de geestelijke gewoontes die eerder gericht zijn op het nut voor het praktische leven.”⁴⁴ Beelden en metaforen zouden volgens Bergson het bewustzijn kunnen “richten op het exacte punt waarin een bepaalde intuïtie op te doen is.”⁴⁵ Hiervoor moet aangestuurd worden op een bepaalde houding, spanning en aandacht. Het beleven van tijd als duur hangt samen met het verschuiven van de waarnemende houding, van alledaags en analytisch naar intuïtief. Deze verschuiving kan niet afgedwongen, maar wel uitgelokt worden. Daarbij moet met een aantal zaken rekening worden gehouden. De onderstaande punten zullen in het volgende hoofdstuk terugkomen in verband met de esthetica van de duur, die zich immers bezighoudt met het uitlokken van een ervaring van tijd als duur.

I Het beleven van de duur bevindt zich in de directe ervaring en niet in een herinnering

II Gefixeerde en isolerende begrippen en ideeën van het analytische denken van de waarnemer moeten vermeden of ondermijnd worden

III De waarnemer moet belangeloos waarnemen (niet gestuurd door nut of functionaliteit)

IV Een zekere spanning en concentratie van de waarnemer is vereist

V Tijd als duur kan gesuggereerd worden aan de hand van beelden en metaforen

VI De aandacht van de waarnemer moet gericht worden op de kwalitatieve dynamiek van tijd en de realiteit in statu nascendi, waarbij het geheugen het verleden voortzet in het heden

VII Het is zaak ‘sympathie’ te ontlokken “waardoor men zich verplaatst in het innerlijk van een voorwerp” (“om samen te vallen met wat het aan unieks en dus onuitdrukbaars bezit”)⁴⁶

Conclusie

Tijd als duur en intuïtie hebben volgens Bergson geen praktisch nut. Sterker nog, om via onze intuïtie in contact te komen met tijd als duur, is het noodzakelijk om een belangeloze houding ten aanzien van de dingen aan te nemen.⁴⁷ Wanneer we praktisch handelen, regeert immers de dagdagelijkse

⁴⁴ Ibid., 56.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Ibid., 51.

⁴⁷ Ibid., 56.

analytische blik. Het mag duidelijk zijn dat, in een versnellende, door kloktijd en utiliteitsdrang gedomineerde werkelijkheid, steeds minder tijd onbenut blijft door het handelende subject. Als gevolg hiervan, is er ook minder gelegenheid om, met een belangeloze blik, tijd als duur te ervaren.

Zoals in het vorige hoofdstuk te lezen was, beweerden Virilio, Hermsen, Han en Rosa net als Bergson dat een bepaalde omgang met tijd de mens zou kunnen vervreemden van de wereld en van zijn menselijkheid. Volgens hen zou dit te maken hebben met versnelling, veelheid, 'fluidisering', fragmentatie en vluchtigheid. Als we Bergson volgen, heeft deze vervreemding echter twee richtingen. Het is niet alleen de tijd die niet meer op het diepe zelf van de mens past, het is ook het onvermogen van het diepe zelf om samen te vallen met de tijd als duur. Als het ons vaker zou lukken om een directere verbinding tussen het diepe zelf en de wereld te leggen, zouden we misschien ook de kwalitatieve aspecten van tijd weer beter leren inzien en waarderen. Dit lukt echter alleen als we onze begripsmatige beheersing van tijd eventjes durven los te laten. Net zoals de resonantie die Rosa voorstelt, is de ervaring van tijd als duur een moment waarop het diepe zelf samenvalt met de voortvliedende wereld, zonder een poging te doen hem te kwantificeren of te kaderen in de begrippen van het rationele ik.

De intuïtie voor tijd als duur daagt ons uit de werkelijkheid in haar dynamische voortgaan te ervaren en trekt hiermee onbuigbare regels in twijfel. De realiteit wordt opengebroken om te ervaren wat ze aan unieks en onuitspreekbaars bevat. Dit heeft consequenties op allerlei verschillende niveaus. Volgens Hermsen vreesde Bergson de verdrukking van menselijkheid en vrijheid door de automatisering en de 'verdingelijking' van de mens.⁴⁸ Je zou dan ook kunnen zeggen dat Bergson, zonder het nut van kloktijd als instrument tekort te doen, pleit voor een menselijkere benadering van tijd. Een benadering die beter past bij onze innerlijke ervaring en die ingaat tegen een omgang met tijd die primair instrumenteel en mechanisch is. Op deze manier neemt tijd als duur stelling tegen de vervreemding, de kwantificering van tijd en de efficiëntiedrang die geassocieerd worden met de versnelling van tijd.

Zoals Hermsen en Bergson betogen, gaat het er niet om kloktijd te vervangen door tijd als duur, of de analytische blik om te ruilen voor intuïtie, maar is het zaak om een nieuwe balans te zoeken, waarin de intuïtie voor tijd als duur ruimte krijgt zich te ontwikkelen.⁴⁹ Volgens Bergson is het de taak van de filosofie om de ervaring van tijd als duur te stimuleren. Hermsen wijst er echter op dat de kunst hier ook een rol in kan spelen.⁵⁰ Het is kunstenaars immers niet vreemd zich bezig te houden met het

⁴⁸ Hermsen, *Stil de tijd*, 46.

⁴⁹ *Ibid.*, 26.

⁵⁰ *Ibid.*, 62.

ontlokken van ervaringen. Bergson legt zelf overigens ook een verband tussen tijd als duur, creativiteit en vrijheid in *The Creative Mind*.⁵¹ Welke dramaturgische strategieën theater in kan zetten om een verhevigde ervaring van tijd als duur te ontlokken, is te lezen in het volgende hoofdstuk.

⁵¹ Henri Bergson, "The Creative Mind," in *Key Writings*, red. Keith Ansell Pearson en John Ó Maoilearca, vert. Melissa McMahon (Londen: Bloomsbury, 2014), 269-348.

3. Esthetica van de duur

'The problem is how to make time explicit as it comes into being and makes itself evident, time at all times underlying the notion of time, not as an object of our knowledge, but as a dimension of our being.'

(Maurice Merleau-Ponty)

Hermesen betoogt dat kunst een ervaring van tijd als duur kan ontlokken. Dit zou ons kunnen helpen bij het ontwikkelen van een intuïtie voor tijd als duur, met als inzet het herstellen van het evenwicht tussen kloktijd en tijd als duur. Ook een denker als Adrian Heathfield schrijft over de rol die kunst, en in het bijzonder theater en performance art, kunnen spelen in het ervaarbaar maken van tijd als duur.⁵² De temporele 'aspecten en affecten' van tijd als duur in kunst noemt Heathfield '*durational aesthetics*' (esthetica van de duur). Hij doelt hiermee in het bijzonder op temporele aspecten en affecten in een bepaald soort theater/performance art, waarin tijd wordt gethematiseerd.⁵³ Daarbij verbindt hij *durational aesthetics* expliciet met weerstand tegen maatschappelijke versnelling.

In dit hoofdstuk zal ik me bezighouden met het vormen van een interpretatiekader aan de hand van literatuur over esthetica van de duur. Dit interpretatiekader zal mij helpen om in het volgende hoofdstuk te onderzoeken hoe de esthetica van de duur zich manifesteert in een aantal hedendaagse theatervoorstellingen. De theorievorming in dit hoofdstuk zal, in combinatie met de voorstellingsanalyses in het volgende hoofdstuk en de strategieën van weerstand uit hoofdstuk 1 leiden tot conclusies met betrekking tot de rol die theater kan spelen bij het bieden van weerstand in een versnellende samenleving. Aan de hand van Lehmanns invloedrijke *Postdramatic Theatre* zal ik een aantal postdramatische principes behandelen die een fundament vormen voor esthetica van de duur in theater, waarbij ook Lehmanns concept van '*durational aesthetics*' voorbij zal komen. Vervolgens ga ik in op de kritiek en nuanceringen die Aukje Verhoog heeft geuit met betrekking tot Lehmanns werk over *durational aesthetics*. Daarna zal ik wat dieper ingaan op de definitie van esthetica van de duur die Verhoog en Heathfield hanteren. Het hoofdstuk eindigt met een resume waarbij de thema's en ideeën over esthetica van de duur uiteen worden gezet die zullen dienen als het interpretatiekader dat ik in het volgende hoofdstuk in zal zetten.

⁵² Adrian Heathfield, *Cultures of the Curatorial*, 135-149.

⁵³ Ibid.

'Durational Aesthetics' in Lehmanns Postdramatic Theatre

De casestudies die ik voor mijn onderzoek gebruik, vallen onder de noemer postdramatisch theater, dat zich volgens Hans-Thies Lehmann heeft ontwikkeld na en naast dramatisch theater. Het grootste verschil tussen de twee vormen van theater is dat dramatisch theater voortgestuwd wordt door een narratief, een plot, terwijl dit in postdramatisch theater niet het geval is, met alle implicaties van dien. Dat de gekozen voorstellingen allen postdramatisch van aard zijn, mag geen toeval heten: esthetica van de duur is nauw verbonden aan de notie van postdramatisch theater, zoals onder andere blijkt uit Lehmanns *Postdramatic Theatre*.

Met betrekking tot tijd benadrukt Lehmann in *Postdramatic Theatre* dat zowel in dramatisch als in postdramatisch theater het singulaire duren van de tijd dominant is aan eventuele heterogene (theoretische) tijdsniveau's, die tot stand komen door bijvoorbeeld het gebruik van oudere toneelteksten of dramaturgische structuren als de *'play within a play'*.⁵⁴ Het is dus de directe ervaring van het verstrijken van tijd die dominant is aan hypothetische, gesuggereerde of verbeelde tijdslagen.

Van postdramatisch theater kan volgens Lehmann bovendien gezegd worden dat tijd niet opgeofferd wordt aan een illusie, maar zich blootgeeft aan de directe ervaring in zijn eigenheid en 'materialiteit'. Lehmann schrijft: "Thus, a new phenomenon in the aesthetics of theatre is established: the intention of utilizing the specificity of theatre as a mode of presentation to turn *time as such* into an object of the aesthetic experience."⁵⁵

In tegenstelling tot het gegeven dat de tijd in dienst staat van een plot, wordt tijd in postdramatisch theater als zichzelf ervaarbaar gemaakt en, in sommige gevallen, verheven tot esthetisch thema. Hierbij ligt de nadruk op het samenvallen van de esthetisch vormgegeven tijd en de werkelijk beleefde tijd. Tijd is, met andere woorden, in postdramatisch theater een fenomeen dat gedeeld wordt door performers en toeschouwers en dat samenvalt met het werkelijke verstrijken van tijd. Dit is volgens Lehmann een fundament onder verschillende hedendaagse tijdsdramaturgieën, waarin tijd onder andere vervormd, versneld of vertraagd wordt, of waarin herhaling wordt toegepast.⁵⁶

Deze dramaturgieën zet Lehmann af tegen dramatisch theater waarin een illusoire, homogene, intersubjectieve tijd centraal staat (omwille van continuïteit en dramatisch conflict), en episch theater waarin de toeschouwer wordt gestimuleerd zich te distantiëren van de 'theater tijd'. In plaats daarvan

⁵⁴ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, vert. Karen Jürs-Munby (Londen: Routledge, 2006), 153-154.

⁵⁵ *Ibid.*, 156.

⁵⁶ *Ibid.*, 155.

worden in postdramatisch theater, theatrale middelen als scenografie, handeling en dynamiek ingezet om de gedeelde tijd van de voorstelling mede vorm te geven.

Om tijd tot een 'object van de esthetische ervaring' te laten worden, moet onze ervaring ervan volgens Lehmann afwijken van onze gewoontes die de alledaagse tijdservaring sturen. Alleen hierdoor kan tijd van een transparant attribuut van de werkelijkheid veranderen in een centraal thema van een voorstelling. Wanneer Lehmann schrijft over '*durational aesthetics*' heeft hij het met name over het 'uitrekken' van de tijd, waarbij hij verwijst naar het werk van Robert Wilson. Dit theater heeft een zekere traagheid, en ontwikkelt zich volgens Lehmann tot een soort tijdssculptuur. Doordat Wilson gebruik maakt van verschillende tempi, waaronder slow motion beweging, lijken de visuele objecten en performers 'tijd in zichzelf te bergen'. Zonder een plot dat de tijd in de richting van een doel stuurt, komt de nadruk te liggen op het verstrijken van tijd zelf. Daarbij treden de kwaliteit van bewegingen en de dynamiek van het geheel op zichzelf naar de voorgrond. Door gebruik te maken van tegennatuurlijke ritmes, bewerkstelligt het werk van Wilson een eigen tijd. Een tijd die zich volgens Lehmann in het midden bevindt tussen de "achronia of a machine" (tijdloosheid van een machine) en de "traceable and palpable lifetime of human actors" (traceerbare, voelbare levenstijd van menselijke acteurs).⁵⁷

Voor de definitie van esthetica van de duur die ik wil gaan inzetten als interpretatiekader, is het van belang een aantal ideeën van Lehmann mee te nemen. Mijn definitie van esthetica van de duur richt zich op postdramatisch theater waarin tijd is verheven tot esthetisch thema. Er ligt een nadruk op het singuliere duren van tijd, waarbij de ervaring van tijd afwijkt van de alledaagse tijdservaring. Theatrale middelen kunnen ingezet worden om tijd vorm te geven en in zijn eigen duren ervaarbaar te maken. Esthetica van de duur in mijn definitie, richt zich op tijd die als het duren van tijd ervaarbaar gemaakt wordt. Dat dit iets anders is dan de benadering van tijd als 'object van de esthetische ervaring' wordt duidelijk uit de kritiek die Aukje Verhoog op Lehmanns *durational aesthetics* uit.

⁵⁷ Ibid., 156.

Verhoogs kritiek op Lehmann: tijd als relationeel en intersubjectief fenomeen

Hoewel Lehmann in zijn werk naar Bergson verwijst, leest Aukje Verhoog in Lehmanns '*durational aesthetics*' juist geen bevestiging, maar een ontkenning van Bergsons concept van tijd als duur. In haar Master Thesis beschuldigt Verhoog Lehmann ervan uit het oog te verliezen dat het verschil tussen '*Pure Duration*' en 'objectieve' tijd niet een onderscheid tussen 'de tijd van het subject' (de tijd van de beleving) en 'de tijd van het object' (de tijd van de buitenwereld) betreft.⁵⁸ Lehmann zou tijd als een 'object' buiten het subject plaatsen, terwijl pure duur bij Bergson een fenomeen is dat zich binnen het subject afspeelt en geen ruimtelijke dimensie kent. Sterker nog, tijd als duur is volgens Verhoog een fenomeen dat samenvalt met de ervaring van het fenomeen.⁵⁹ Lehmann lijkt zijn *durational aesthetics* vooral te koppelen aan visualiteit en ruimtelijkheid, wat in tegenspraak is met Bergsons gedachtegoed.

Vandaar dat Verhoog de voorkeur geeft aan Heathfields definitie van *durational aesthetics*. Zijn definitie neemt als uitgangspunt dat *durational aesthetics* tijd als materiaal en inhoud neemt, uitgaande van de tijd als duur als 'belichaamd', 'relationeel' en 'intersubjectief' fenomeen.⁶⁰ Het kunstwerk is hierbij geen resultaat of restproduct, maar bovenal proces. Volgens Heathfield haalt het gebruik van tijd als duur in performance de zintuiglijke dynamiek van temporaliteit die zich manifesteert in menselijke aanwezigheid naar de voorgrond van de esthetische perceptie.⁶¹ Doordat Heathfield uitgaat van *durational aesthetics* als relationeel en intersubjectief fenomeen, wordt de strikte scheiding tussen de tijd van het object en de tijd van het subject overstegen. Tijd is hiermee ontdaan van de ruimtelijke dimensie en objectificatie die nog uit Lehmanns werk spreekt. De innerlijke beleving van tijd als duur wordt volgens Heathfield dus beïnvloed door de fenomenologische relatie die ze aangaat met haar omgeving en met andere subjecten, of sterker nog, ze is de relatie. Deze relatie tussen de innerlijke ervaring van tijd als duur en externe factoren is niet statisch, maar in continue staat van verandering, waarbij de relaties bestaan uit voortdurende wisselwerkingen.

De noties van relationaliteit en intersubjectiviteit zijn van belang omdat ze ons erop wijzen dat tijd als duur niet enkel een individuele ervaring is, maar een intersubjectieve ervaring die in relatie staat met factoren die eigen zijn aan theater (performers/publiek/decor/muziek/etc.) en die kunnen worden gemanipuleerd. Voor mijn definitie van esthetica van de duur, is het van belang om deze noties van intersubjectiviteit en relationaliteit mee te nemen. Zij lokaliseren de ervaring van tijd als duur in

⁵⁸ Aukje Verhoog, "In de tussentijd: Een esthetiek van duration in performance" (master thesis, Universiteit Utrecht, 2011), 21, <http://dspace.library.uu.nl/handle/1874/202708>.

⁵⁹ Ibid., 24.

⁶⁰ Adrian Heathfield en Tehching Hsieh, "Thought of Duration" in *Out of Now: The Lifeworks of Tehching Hsieh*, (Cambridge: The MIT Press, 2008), 22.

⁶¹ Heathfield, *Out of Now*, 21.

de dynamische relaties die subjecten aangaan en de intensiteit en duur van deze relaties. Door de continue flux waarin de relaties zich bewegen, legt deze benadering van esthetica van de duur nadruk op het procesmatige karakter van theater.

De twee kanten van de ervaring

De ervaring van tijd kan, dat mag inmiddels duidelijk zijn, grofweg opgedeeld worden in twee verschillende categorieën: kloktijd en tijd als duur. Hierbij moet echter worden opgemerkt, betoogt Verhoog, dat een pure ervaring van tijd als duur niet mogelijk is. In navolging van Bergson onderscheidt Verhoog de ‘representatieve [tijd]sensatie’ (kloktijd) van de ervaring van tijd als duur.⁶² Deze twee kanten van de ervaring van tijd zijn echter ideaaltypen. De ervaring van tijd bevindt zich volgens Verhoog juist in een spanningsveld tussen kwantitatieve tijd en tijd als duur. Waar het ‘zwaartepunt’ van de alledaagse tijdservaring bij de kwantitatieve tijd zou liggen, verschuift zij bij een beleving van esthetica van de duur juist naar de kwalitatieve ervaring, die “voortdurend de poging tot representatie ondermijnt”.⁶³

Het verheugen van de ervaring van tijd als duur staat centraal in mijn concept van esthetica van de duur. We moeten hierbij echter niet uit het oog verliezen dat het gaat over een ‘spanningsveld’ tussen kloktijd en tijd als duur. Daarbij is van belang dat esthetica van de duur de alledaagse ‘representatieve’ sensatie van tijd ondergraaft, om ruimte te maken voor een verheugde ervaring van tijd als duur.

‘stickyness’ en aandacht

De relationele kwaliteit van esthetica van de duur vereist volgens Heathfield een zekere mate van ‘stickyness’. De toeschouwer moet uitgedaagd worden om een relatie met het werk aan te gaan, er als het ware mee ‘verknoot’ te raken, waardoor een ‘zintuiglijke aandachtigheid’ wordt gestimuleerd.⁶⁴ In plaats van langs de oppervlakte van een veelheid aan zintuiglijke prikkels te schaven, moet de toeschouwer in het werk verwijlen. Hiervoor moet de toeschouwer de tijd krijgen om een intense

⁶² Verhoog, “In de tussentijd,” 31.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Heathfield, *Out of Now*, 22.

zintuiglijke relatie met een werk aan te gaan. Een diepe concentratie die zich niet richt op het gefixeerde, maar op een proces van continue wording in het duren van de tijd.

Om tijd als duur te ervaren zou je volgens Bergson aan de hand van intuïtie samen moeten vallen met wat een voorwerp 'aan unieks en dus onuitdrukbaars' bezit.⁶⁵ Doordat een observatie in continue beweging is, een onverenigbare paradox of heterogeniteit bevat, of zich simpelweg niet in begrippenkaders laat vangen, kan zij de aandacht blijven vasthouden. Ten minste, zo lang de ervaring in een relationele beweging blijft, en niet gefixeerd en gekaderd wordt door het begrippenapparaat. Door je aandacht te blijven richten op een ondefinieerbaar fenomeen, open je een zintuiglijke aandachtigheid die zich richt op zijn unieke en onuitdrukbare aard.

Lehmann schreef over het 'permanente bombardement van beelden en tekens' in de huidige maatschappij, dat ons lijkt over te leveren aan een, in toenemende mate, oppervlakkige aandacht. Een reactie van theatermakers op deze overdaad aan stimuli zou een soort 'ascetische' esthetiek zijn. Een esthetiek die weigert om in deze veelheid mee te gaan en juist een soberheid van prikkels en tekens inzet, gebruikmakend van 'stilte, traagheid, herhaling en duur'.⁶⁶ Deze strategieën kunnen bijdragen aan de diepere aandacht die noodzakelijk is voor de 'stickyness' die door Heathfield omschreven wordt. In plaats van een aandacht die scannend, gefragmenteerd over de oppervlakte van een voorstelling scheert, kan een ascetische esthetiek een onverdeelde, verdiepende aandacht opleveren. De ascetische esthetiek als reactie op een overdaad aan stimuli kan gelezen worden in het verlengde van de opvatting van Han over 'het vermogen nee te zeggen' tegen een overdaad aan prikkels en het trainen van contemplatieve aandacht (hoofdstuk 1).

De 'stickyness' waar Heathfield het over heeft, kan een diepe aandacht voor de kwalitatieve affecten van het duren van tijd in zijn relationele dynamiek genereren. Door het fixerende begrippenapparaat te ondermijnen, wordt een zintuiglijke aandacht gestimuleerd. In de esthetica van de duur biedt het singulaire duren van tijd in het theater ruimte voor deze aandacht. Naast de 'trage aandacht' die bij een ascetische esthetiek past, beschrijft Heathfield ook de *durational aesthetics* van versnelling, die eveneens als kritische kracht zouden kunnen fungeren die maatschappelijke versnelling onder de aandacht brengt.⁶⁷ Ten behoeve van dit onderzoek, beperk ik me echter tot theater dat een eiland voor vertraging kan bieden. Het theater dat weerstand biedt door met een ascetische esthetiek, ruimte te geven aan een tragere verdiepende aandacht voor tijd als duur. Theater dat door een nadruk op de beleving van tijd als duur, een intuïtie voor innerlijke tijd kan aanwakkeren.

⁶⁵ Bergson, *Inleiding tot de metafysica*, 51.

⁶⁶ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 89-90.

⁶⁷ Heathfield, *Out of Now*, 23.

Esthetica van de duur: fenomenologisch en discursief

Als het aansturen op een verhevigde ervaring van ‘tijd als duur’ aan de basis staat van de ‘esthetica van de duur’, betekent dit dat de esthetica van de duur in de eerste plaats verwijst naar de fenomenologie van een voorstelling. Als we Heathfield volgen, staat deze fenomenologie echter niet op zichzelf, maar verhoudt ze zich tot de maatschappelijke omgang met tijd, als een reflectie op en het adresseren van maatschappelijke krachten. Krachten die de acceleratie, regulatie en de vermarkting van tijd aandrijven.⁶⁸

Heathfield benadrukt daarbij dat de versnelde tijd onze ‘eerste natuur’ is geworden: “The time and the pace of technologies become habituated, through labor and use, as human time, and they are assimilated into a subject’s way of being and physical rhythms.”⁶⁹ Het versnellende tempo en tijdsperspectief van technologieën zou ingebed raken in ons ‘in-de-wereld-zijn’. De conditionering van het zelf, die hierdoor plaatsvindt, zou volgens Heathfield ‘gedenaturaliseerd’, opengeboken en bevraagd kunnen worden door *durational aesthetics*. Hij onderstreept dat *durational aesthetics* blootleggen, dat tijd mede een product is van ‘gedachtestructuren en culturele rationalisatie’ en zodoende mogelijkheden tot herziening biedt.⁷⁰

Door de ‘speelse subversie’ van de cultureel dominante tijdsorde, staan *durational aesthetics*, volgens Heathfield, in contrast met het lineaire progressieve meta-narratief, dat gevoed wordt door media als (main stream) cinema.⁷¹ *Durational aesthetics* zouden juist op ‘paradoxaal tijd’ aansturen, die zich bezighoudt met het verwarren van een temporeel onderscheid tussen verleden, heden en toekomst.⁷² Deze verwarring zou, in de woorden van Heathfield, “the collapse of objective measure” (ineenstorten van objectieve maat) tot gevolg kunnen hebben.⁷³ Hoewel het onmogelijk is om tijd als duur direct in een gedachte of beeld te vatten, gaat het volgens Heathfield wel gepaard met ruimtelijke gevoelens als expansie, opschorting en ineenstorting, waarbij een associatie met chaotische of kosmische fenomenen kan ontstaan.⁷⁴

⁶⁸ Heathfield, *Out of Now*, 20.

⁶⁹ Ibid., 21.

⁷⁰ Ibid., 21-22.

⁷¹ Ibid., 20.

⁷² Ibid., 22.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Ibid.

Verhoog voegt hieraan toe dat esthetica van de duur vaak de ervaring van een schijnbaar samengaan van stilstand en beweging teweegbrengt.⁷⁵ Volgens haar heeft dit te maken met de tijd als duur die een progressie is die geen beginpunt of einddoel kent. Zo vormen zich openingen voor andere percepties van tijd. Juist door onze alledaagse tijdservaring bloot te leggen, te verwarren of alternatieven voor te stellen, dragen *durational aesthetics* bij aan een discours over onze omgang met tijd. De fenomenologie van tijd in *durational aesthetics* heeft indirect een discursieve waarde.

Hiernaast wijst Heathfield ons op elementen van *durational aesthetics* waarvan men kan zeggen dat ze primair discursief zijn. Een voorbeeld hiervan is de tactiek van 'counterscheduling', waarbij een theatermaker tegen de normatieve tijdschema's van instituten in een voorstelling plant.⁷⁶ Uiteraard zijn dit soort tactieken dikwijls ook van invloed op de fenomenologie van tijd in een voorstelling. Een voorstelling die 's nachts speelt kan (1) worden gezien als een reactie op de normatieve tijdschema's waarin voorstellingen overdag 'horen' te spelen en het kan (2) een rol spelen in de fenomenologie van tijd in de voorstelling, die een ervaring biedt die afwijkt van alledaagse kloktijd.

Esthetica van de duur als interpretatiekader

Het doel van dit hoofdstuk is de vorming van een hanteerbaar interpretatiekader, dat gefundeerd is op literatuur over esthetica van de duur. Die esthetica wijst in mijn definiëring naar aspecten en affecten van postdramatische theatervoorstellingen die een verheving van de ervaring van tijd als duur voor ogen hebben. Met betrekking tot de ervaring van tijd als duur, waren aan het einde van hoofdstuk 2 ook al zeven punten van aandacht geformuleerd, voortkomend uit het werk van Bergson. Deze punten dienen meegenomen te worden als voorwaarden voor een verhevigde ervaring van tijd als duur.

Tijd staat in voorstellingen die een duratieve esthetiek bevatten, niet in dienst van een plot, maar wordt in zijn singulaire, dynamische duren ervaarbaar gemaakt. Tijd als duur wordt hierbij behandeld als een relationeel en intersubjectief fenomeen dat beïnvloedbaar is door theatrale middelen. Er ligt een nadruk op het procesmatige karakter van theater en zijn potentie om de alledaagse representatieve sensatie van tijd te ondergraven. Door het fixerende begrippenapparaat te

⁷⁵ Verhoog, "In de tussentijd," 36.

⁷⁶ Heathfield, *Out of Now*, 22.

ondermijnen, waarbij een ervaring in een relationele beweging blijft, kan een voorstelling een soort 'stickyness' genereren.

De diepte van de relaties die een toeschouwer aangaat, is van invloed op de kwalitatieve affecten van esthetica van de duur. Het is voor een voorstelling dan ook zaak om een diepe aandacht en intuïtie te ontlokken, die tijd en ruimte nodig hebben om zich te ontwikkelen. Een aandacht die kan rijpen in theater dat een eiland voor vertraging biedt en een ascetische esthetiek inzet om onze intuïtie voor innerlijke tijd te stimuleren. De fenomenologie van esthetica van de duur dient hierbij als directe weerstand en als aanleiding tot discursieve weerstand tegen versnelling.

In het volgende hoofdstuk zal ik het gevormde interpretatiekader omtrent mijn definitie van esthetica van de duur inzetten om een aantal hedendaagse voorstellingen te analyseren die een duratieve esthetiek bevatten.

4. Esthetica van de duur in hedendaagse theatervoorstellingen

'Middelmatigheid is snel. Genialiteit is traag.'

(Allesandro Baricco)

In het vorige hoofdstuk heb ik een interpretatiekader uiteengezet, dat ik in dit hoofdstuk zal gebruiken om een aantal voorstellingen onder de loep te nemen met betrekking tot hun duratieve esthetiek. Als we terugkijken naar hoofdstuk 2 over de tijd als duur, komen we tot de observatie dat een analyse van tijd als duur an sich een contradictio in terminis is. De ervaring van tijd als duur zou volgens Bergson immers alleen toegankelijk zijn middels de intuïtie, een methode die per definitie geen analyse is en zich onthoudt van begrippen en redenerie. In plaats van een analytische sectie van tijd als duur in voorstellingen, behelst dit hoofdstuk een poging om dramaturgische strategieën bloot te leggen die een verheugde ervaring van tijd als duur kunnen ontlokken en die zich verhouden tot esthetica van de duur. De voorstellingen die ik analyseer zijn *Schwalbe speelt een tijd* van theatercollectief Schwalbe, *Exit* van A Two Dogs Company/ Kris Verdonck, *Erf* van Schweigman & en *When Everything is Human, the Human is an Entirely Different Thing* van Wild Vlees. Dit hoofdstuk eindigt met een aantal overkoepelende observaties en conclusies met betrekking tot de analyses.

Schwalbe: *Schwalbe speelt een tijd*

In de titel van de voorstelling van Schwalbe zit de eerste speelse verwijzing naar tijd. Ze spelen niet alleen een tijd, de voorstelling duurt ook een tijd. Formeel is de speeltijd van 23.59 tot 06.00 uur. Tijdens de voorstelling worden allerlei decors van eerdere voorstellingen van andere theatergroepen door de performers van Schwalbe één voor één opgebouwd en direct weer afgebroken. De voorstelling is een strakke choreografie die de performers zonder opsmuk en met veel zorg en aandacht uitvoeren, met alle focus op de decors in wording en afbraak. Het geheel wordt verlicht door een gelig schijnsel, afkomstig van een soort straatlantaarns. In het begin speelt een radio zacht op de achtergrond, later zijn enkel bouwgeluiden en een aantal korte gemompelde aanwijzingen hoorbaar. Bij aanvang van de voorstelling wordt een aantal 'instructies' aan de toeschouwers gegeven. Tijdens de voorstelling kunnen mensen vrij in en uit lopen om gebruik te maken van het toilet, een tosti te bakken of iets te drinken te pakken. Op de publiekstribune liggen dekens verspreid, de vermoeide toeschouwer is vrij om hiervan gebruik te maken om de ogen te sluiten. Je kan vertrekken wanneer je wilt, maar de

performers van Schwalbe hopen dat je tot het einde blijft. De voorstelling eindigt met het dweilen van een traag groeiende 'natte' cirkel. De performers van Schwalbe geven aan dat ze zullen blijven tot de cirkel is opgedroogd, dat dit het laatste beeld is dat ze creëren en dat toeschouwers welkom zijn nog wat na te praten of, als ze willen, naar huis te gaan.⁷⁷

De basis van de voorstelling is het op- en afbouwen van decors. In een trage concentratie zien we werelden verrijzen en vergaan. Een continu wordingsproces zonder onderbrekingen, tijd- en ruimtesprongen of andersoortige fragmentatie. Doordat het geheel geen plot, richting of einddoel kent, komt de nadruk te liggen op het zich voltrekkende proces an sich: een continue stroom van verandering die nimmer tot stilstand lijkt te komen: de zo nauwkeurig opgebouwde werelden worden direct afgebouwd. De (kwalitatieve) zintuiglijke ervaring van de materialiteit en temporele dynamiek van de decors en hun bouwproces treden op de voorgrond van de esthetische perceptie. Elk beeld is in beweging en leeft slechts voort in onze herinnering. Dit beklemtoont de vluchtigheid van theater, als metafoor voor de vluchtigheid van het leven en de onmogelijkheid om tijd te fixeren of om te keren.

Doordat de nadruk niet ligt op 'affe' decors, maar op decors die ofwel in staat van wording, ofwel in staat van ontbinding zijn, wordt ons geen gefixeerd begripsmatig beeld gepresenteerd, maar worden we uitgenodigd om in een voortdurende relationele aandacht de voorstelling als een fenomeen in beweging te aanschouwen. De toeschouwer mag hier met een gelaten belangeloosheid naar kijken, terwijl de continue verandering aandacht en nieuwsgierigheid blijft wekken. De gebruikte decors zijn afkomstig van andere, eerder gespeelde voorstellingen. Hierdoor openen ze, wanneer je de bijbehorende voorstelling gezien hebt, een herinnering uit het verleden in het heden. Dit onderstreept Bergsons idee dat het geheugen het heden kleurt en onontbeerlijk is voor een ervaring van tijd als duur. Het einde van de voorstelling wordt ingeluid door het laatste beeld.

De performers wachten in het duren van de tijd, dat zich manifesteert in het opdrogen van de vochtige vloer. In plaats van een duidelijk afgebakend eindpunt, kiest Schwalbe voor een einde dat 'duurt'. Een einde dat in zichzelf geen helder begin of eindpunt heeft, in lijn met de Bergsoniaanse gedachten, dat tijd in zichzelf niet op te delen is in helder te onderscheiden fragmenten. En toch overviel het einde me enigszins. Ik had geen idee hoe lang ik al in de zaal zat: het voelde zowel kort als lang. Ik bevond me nog steeds in dezelfde stoel met dezelfde theaterzaal voor me, die ook het vertrekpunt van de voorstelling was. Toch verschilde dit moment kwalitatief van het begin van de

⁷⁷ Schwalbe speelt een tijd [2016], concept: Christina Flick, Marie Groothof, Floor van Leeuwen, Kimmy Ligtvoet, Ariadna Rubio Lleó. Theater Kikker, Utrecht, 5 maart 2016.

voorstelling: ik was vermoeider, bevond me in een andere concentratie en tijdsbeleving en heb een stroom aan gedachten, beelden en ervaringen door me heen voelen gaan.

Schwalbe speelt een tijd richt zich zowel fenomenologisch als metaforisch op een alternatieve beleving van tijd. Binnen de muren van het theater lijkt de kloktijd met zijn zweep en gefragmenteerde kwantitatieve karakter zijn grip op de toeschouwers wat los te laten en komt er ruimte voor een rustiger en ongedwongen tempo, dat ons de tijd geeft om ons met de continu veranderende wereld te verbinden, in plaats van langs haar toppen te razen. Tijd verandert van een instrument in een ervaring.

De voorstelling bevat een zekere 'stickyness' in de zin van een vraag aan de toeschouwers om zich aan het werk te verbinden en er een diepgravende fenomenologische relatie mee aan te gaan. Dit is onder andere toe te schrijven aan de traagheid, de lange duur en de voortdurende procesmatigheid van de voorstelling. We worden niet overladen door prikkels, maar mogen ons belangeloos verhouden tot het trage voortduren van de tijd. De voorstelling kan het in hoofdstuk 3 besproken gevoel van het samengaan van stilstand en beweging voortbrengen, door de voortdurende voortgang zonder richting of einddoel. Als in een goddelijk perspectief zien we werelden verschijnen en verdwijnen zoals beschavingen of sterrenstelsels ontstaan en ontbinden: als een soort circulaire beweging in een herhaling die nooit een exacte herhaling is.

Het is een perspectief op tijd dat in contrast staat met het lineaire narratief dat Heathfield aan de kapitalistische drang naar versnelling toeschrijft. Daarbij worden de nachtelijke uren, waarin de voorstelling speelt, in mindere mate gedomineerd door de tikkende klok van de economie. Het zijn 'nutteloze' uren waarin het brein naar een soort sluimerstand schakelt. Dat deze slaperige sluimerstand een alternatieve tijdsbeleving kan stimuleren, weet ook Kris Verdonck, die er gebruik van maakte voor zijn voorstelling *Exit*.

Toeschouwers konden vrij in- en uitlopen om in fysieke behoeftes te voorzien en werden zelfs uitgenodigd in slaap te vallen als ze hiertoe de aandrang voelden. In plaats van de standaard voorstellingsduur van grofweg tussen de drie kwartier en tweeënehalf uur, die opgedrongen wordt door consumenten en theaters, duurt de voorstelling ongeveer 6 uur en speelt ze zich midden in de nacht af. *Schwalbe speelt een tijd* zet zich hiermee af tegen de normerende, regulerende dynamiek van de economie van theaterinstituten en dominante normen en codes in het theater.

A Two Dogs Company/ Kris Verdonck: *Exit*

De voorstelling *Exit* begint met de vertoning van een youtube filmpje waarin een professor vertelt over de belangrijke rol die slaap speelt in de werking van het geheugen. Volgens de man verwerk je in je slaap ervaringen op een manier waartoe je niet in staat bent in wakkere toestand. Na afloop van het filmpje kondigt danseres Alix Eynaudi aan dat ze een uur lang een dansfrase zal herhalen. De zaal is gehuld in een blauwige schemer en de gebruikelijke theateropstelling is ingewisseld voor een opstelling met wat meer comfort voor het publiek. Het is geen probleem, vermeldt ze erbij, als je wat in slaap dommelt.⁷⁸

De eerste maal dat Eynaudi de dansfrase uitvoert, legt ze met bedaard stemgeluid haar bewegingen uit (dan buig ik hier voorover en adem ik uit etc.). Het is een kalme en heldere dansfrase, inclusief een rustmoment waarin ze op de grond gaat liggen. Er klinkt een kalmerende elektronische soundtrack en nadat Eynaudi de dansfrase enkele keren heeft herhaald, begin ik wat te gapen. Even later val ik inderdaad een beetje in slaap. Gedurende de voorstelling laveer ik tussen slapen en waken en bevind ik me regelmatig in een fase tussen de twee polen in. Terwijl ik in deze toestand verkeer, treden er verschillen op in de kleur en intensiteit van het licht en geluid, in het kostuum van de danseres en in de bewegingsfrase en dynamiek. Richting het einde van de voorstelling is het pikdonker en hoor je alleen de bewegingen en adem van de danseres. De laatste minuten van de voorstelling neemt de intensiteit van het licht en geluid snel toe, evenals de intensiteit van de bewegingsdynamiek van Eynaudi. Ze eindigt in energieke, snelle en plotse bewegingen, waarbij ze regelmatig mensen uit het publiek direct aankijkt. Ze draagt een gouden glitterjurkje.

De voorstelling *Exit* creëert geen illusoire werkelijkheid buiten de realiteit van de voorstelling, maar richt zich op het vormgeven van de zintuiglijke waarneming van toeschouwers. *Verdonck* zet theatrale middelen in zoals suggestie, licht, geluid, kostuum en bewegingsdynamiek, maar ook herhaling en duur, om een slaperige staat van zijn uit te lokken bij toeschouwers. Ik verloor bij het ervaren van de voorstelling de volgorde van de verschillende kleuren en bewegingen niet alleen uit het oog, ik leek ze als het ware door elkaar te ervaren. De droomachtige toestand die deze voorstelling ontlokte past, zo beweert ook Bergson, goed bij de ervaring van tijd als duur: "These conditions are realized when we dream; for sleep, by relaxing the play of the organic functions, alters the communicating surface between the ego and external objects. Here we no longer measure duration, but we feel it [...]."⁷⁹ In mijn ervaring leek op de voorgrond te treden wat Bergson het 'interpenetreren'

⁷⁸ Exit [2011], concept: Kris Verdonck en Alix Eynaudi. Festival de keuze, Rotterdamse schouwburg, Rotterdam, 4 december 2015.

⁷⁹ Bergson, *key works*, 87.

van gedachten, gevoelens en staten van zijn noemt, dat zich af zou spelen in het diepe zelf. Verleden en heden leken zich te mengen tot een heterogeen fenomeen. Op deze manier werd mijn alledaagse ervaring van lineaire kloktijd verstoord en opende zich een mentale ruimte waarin mijn aandacht werd gericht op de kwalitatieve aspecten van het voortduren van de tijd. De dromerige staat van zijn ondermijnt het sturende begrippenapparaat van de analytische waarneming, waardoor je overgeleverd wordt aan een stuurloze kwalitatieve waarneming en ervaring. In de ascetische esthetiek van *Exit* draaide het niet zozeer om wat je ervan kon begrijpen, maar juist om de ervaring als ervaring.

Eynaudi kondigde voorafgaande aan het uitvoeren van de bewegingssequentie aan dat deze een uur lang herhaald zou worden. Hierdoor werd de verwachting gewekt dat er geen absolute ontwikkeling plaats zou vinden. Herhaling in de duur is echter nooit pure herhaling, beweerde Bergson (zie hoofdstuk 2). De kwalitatieve ervaring verandert immers continu, ook als de oorzaak van de ervaring zich in de ruimte herhaalt. Juist in de herhaling komt tot uiting dat absolute herhaling niet bestaat. Uiteindelijk bleek de bewering van Eynaudi, dat de sequentie een uur lang herhaald zou worden, zich ook nog eens niet in werkelijkheid om te zetten. Hoewel elementen uit de sequentie zich herhaalden en veranderingen geleidelijk optraden, was het kwalitatieve affect van de sequentie aan continue verandering onderhevig.

Verdonck lijkt met *Exit* een artistiek onderzoek te doen in het verlengde van de stelling dat tijd een relationeel en intersubjectief fenomeen is. De relationele dynamiek van tijd die hij in zijn voorstelling heeft vormgegeven, staat in uiterst contrast met de tijd die vorm krijgt in bijvoorbeeld de gehaaste hectiek van de openbare ruimte in hyperkapitalistische metropolen. In zijn traagheid en herhaling en in de verhevigde ervaring van tijd als duur, kan *Exit* gezien worden als een poging tot het openbreken van de alledaagse, cultureel dominante ervaring van tijd en als een streving naar het openbaren van een alternatieve tijdservaring.

De voorstelling kent zowel een fenomenologische als een discursieve relatie tot tijd. Waar de belangrijkste inzet van de entertainmentindustrie spektakel is, vraagt Verdonck zijn toeschouwers in slaap te vallen tijdens zijn voorstelling. Slaap als gebaar staat in zekere zin symbool voor luiheid en nutteloosheid. Het is een passieve activiteit die in eerste instantie geen direct (economisch) doel lijkt te dienen. Verdonck draait deze logica om, door juist het nut van slaap te benadrukken en de esthetiek te onderzoeken die tot stand komt in een droomachtige staat van zijn. Op deze wijze breekt hij een lans voor luiheid, inactiviteit en de specifieke esthetische ervaring waarvoor een dromerige concentratie onontbeerlijk is.

Schweigman & Erf

Voor de voorstelling van Boukje Schweigman moest een stukje gereisd worden. Vanaf het station werden toeschouwers met de bus opgehaald en naar het Kathedralenbos in Almeerderhout gebracht. Nadat al het publiek zich daar verzameld had, begaven we ons gezamenlijk over houten planken die langs opkomende kroppen bloemkool waren gelegd, naar een tribune. De tribune keek uit over een groot grasveld (een erf), omcirkeld door bos.

Uit de duisternis van het bos kwam een persoon tevoorschijn, die in een lange lijn richting het publiek liep. Zo verschenen er meerdere personen, die over denkbeeldige, parallel lopende, lijnen richting het publiek liepen. Ze liepen door uitsparingen in de tribune of langs de tribune heen om achter de tribune te verdwijnen, uit het zicht van de toeschouwers. Dit was de beweging die de hele voorstelling werd voortgezet. Er verschenen allerlei verschillende figuren, jong en oud, snel en traag, dik en dun, aan de rand van het bos, om na een lange looplijn achter het publiek te verdwijnen. De tribune bevond zich als het ware middenin een dynamisch stromende rivier aan personen en beelden. Twee terugkerende beelden waren personen die juten zakken in ondefinieerbare vormen als last met zich meedroegen en personen in lange jassen met hoge schouders die hun nek deden verdwijnen.

De voorstelling maakte gebruik van een soundscape met zware elektronische bastonen uit verborgen speakers, de soundscape werd een aantal keer aangevuld door de klassieke zang van zangeres Nora Fischer, zingend in een onverstaanbare exotisch klinkende taal. Na verloop van tijd ging de avondschemer over in duisternis. Een groot vuur verlichtte tijdelijk het erf. Nadat dit vuur langzaam doofde, werden langslopende figuren gevolgd en/of geflankeerd door personen in zwarte 'morphsuits'. Door de tijdelijke verblinding van het felle licht van het vuur waren de morphsuits lastig van de duisternis te scheiden. De personen die ze droegen, bevonden zich als schimmen in een staat tussen zichtbaar en onzichtbaar in. Na een vloeiende beweging van bijna twee uur is de voorstelling afgelopen en worden de toeschouwers door een haag van performers met kaarsjes, vergezeld door de vervreemdende geluiden van fluitende rondzwaaiende kunststof slangen en stemklanken, terug naar de verzamelplaats bij de bus begeleid.⁸⁰

Net als de voorstellingen van Schwalbe en Kris Verdonck, bestaat *Erf* uit één doorgaande beweging met elementen van herhaling. De looplijn van het bos naar de tribune wordt schijnbaar eindeloos herhaald, zonder een moment stil te vallen. Aanvankelijk kan de voorstelling een gevoel van weerstand opwekken, door haar traagheid en herhaling. Voorbij deze weerstand, kan zich bij

⁸⁰ Erf [2015], concept en regie: Boukje Schweigman. Op locatie, het Kathedralenbos, Almeerderhout, 18 september 2015.

toeschouwers een zintuiglijke aandachtigheid ontwikkelen waardoor alles wat van de herhaling afwijkt direct opvalt. De niet aflatende stroom van personen en beelden kan uiteindelijk, in samenwerking met de soundscape, de afgelegen plek en het nachtelijke uur een immersieve, bijna meditatieve ervaring teweegbrengen. In deze voortgang zonder vooruitgang schuilt een alternatieve beleving van tijd. Door de continue stroom is het onmogelijk om tijd in stukjes op te delen en komen zijn kwalitatieve affecten op de voorgrond van de ervaring te staan.

In de voorstelling wordt meerdere malen het grijze gebied tussen aanwezigheid en afwezigheid opgezocht. Zowel bij de verschijning van de personen vanuit het bos als bijvoorbeeld bij de performers in morphsuits. Dit grijze gebied speelt een vreemd spel met het waarnemingsvermogen en het begrippenkader. Het ondermijnt het reflexieve begrippenkader dat naarstig poogt de schimmige fenomenen te duiden en in te delen in aanwezig en niet aanwezig en als object of persoon te categoriseren. Op deze manier boort de voorstelling niet enkel een ander perspectief op tijd aan, maar richt ze zich ook op een ambigue waarneming van de werkelijkheid. De bijna mystieke ervaring, waarin verwondering en ambiguïteit op de voorgrond treden, wijkt sterk af van de Westerse alledaagse logica waarin meetbaarheid, instrumentaliteit en helder omkaderde begrippen domineren.

De performers dragen kostuums en voeren handelingen uit, maar ze nemen geen personages aan en er ontstaat geen illusoïr narratief. De voorstelling lijkt zich hierdoor in het midden tussen realiteit en illusie te begeven, als een ritueel dat geen werkelijkheid representeert, maar zich werkelijk afspeelt terwijl het je in een andere staat van zijn brengt. De performers negeren het publiek in dit bezwerende ritueel. Dit heeft niet zozeer een vierde wand tot gevolg die een illusoïre werkelijkheid scheidt van die van het publiek, maar kan ervoor zorgen dat toeschouwers zich vrij voelen om het geheel vanuit een ontspannen gelatenheid te bezien en ervaren.

In een lezing in het kader van *studium generale* van kunstenhogeschool ArtEZ vertelt Schweigman over de tweeledige betekenis van het woord 'erf', de titel van de voorstelling.⁸¹ Enerzijds verwijst het naar het ontvangen van eigendommen en eigenschappen van eerdere generaties, anderzijds verwijst het naar de grond rondom een boerderij. Tijdens de voorstelling zien we verschillende generaties voorbijkomen. Fysieke erfelijke eigenschappen, zoals de hoge schouders, kwamen herhaaldelijk terug, werden uitvergroot en verdwenen weer. De verschillende generaties die zich gelijktijdig op dit boerenland vertoonden, en die sjouwden met jute zakken, kunnen worden gezien als een verwijzing naar de verhouding die generaties boeren, met name in vroegere tijden, met hun land hadden. Het erf werd van generatie op generatie doorgegeven en de seizoenen speelden een

⁸¹ Boukje Schweigman, lezing over de voorstelling *Erf*, "De grote geheugen show", ArtEZ stadium generale, 13 februari 2015, https://www.youtube.com/watch?v=A3e8v_wl45s. (geraadpleegd op 3 december 2016).

veel grotere rol in het perspectief op tijd dat hierbij hoort. De levensloop van de mens wordt korter en nietiger als we hem meten langs de levensloop van het erf. De herhaling in het rouwen van de generaties en de herhaling van het zaaien en oogsten van gewassen met de seizoenen, boort een perspectief op tijd aan dat zich directer tot de natuur verhoudt. Het is de zon die tijdens de voorstelling ondergaat, die ons eraan herinnert dat we deel uitmaken van een groter geheel.

Wild Vlees: *When Everything is Human, the Human Becomes an Entirely Different Thing*

De toeschouwers werden de industriële loods in geleid, waar de performance van Wild Vlees plaats zou vinden. In de loods bevonden zich de twee naakte performers Tamar Blom en Francesca Lazzeri. Ze smeerden zichzelf en elkaars lichamen grondig in met iets wat op vaseline leek. Door een aantal andere personen werden grote bakken met gips gemengd met water. Er vond een lichtwissel plaats, van het werklicht van tl-buizen naar theaterlicht dat een zeil in het midden van de ruimte uitlichtte. Blom en Lazzeri verzamelden het gips op het zeil en verspreidden het zo egaal mogelijk. Ze gingen tegenover elkaar zitten, om elkaar met veel zorg en aandacht onder het gips te bedekken. Geleidelijk vormden hun lichamen één geheel, als een innige omhelzing met elkaar, met het gips, met de vloer en de rest van de ruimte. Zo bleven ze gedurende een lange tijd stilliggen. Na verloop van tijd begonnen de toeschouwers, die na de lichtwissel in een cirkel om de performers heen waren gaan staan, zich vrijelijker door de ruimte te bewegen om het tafereel vanuit verschillende invalshoeken te bekijken, als een sculptuur in een museum. Na een tijdspanne die voor mijn gevoel vrij lang duurde, ging de deur van de loods open en bewoog een groep toeschouwers zich naar de uitgang. Een aantal minuten later werden ook de laatste toeschouwers gevraagd om zich naar de uitgang te begeven.⁸²

De performance van Wild Vlees toont het mixen van het gips, het zeil en de zich 'voorbereidende' performers in tl-licht. Hiermee wordt benadrukt dat de performance zich in de werkelijkheid van het hier en nu afspeelt en geen hermetisch afgesloten illusoire werkelijkheid representeert. De toeschouwers staan voor een lange tijd naar een stilstaand beeld te kijken, en toch is het voelbaar dat er zich een proces in de tijd voltrekt: niet alleen een metaforische transformatie, maar ook letterlijk, het stollen van het gips. De lange duur en ascetische esthetiek van de performance maken ruimte voor een zintuiglijke aandachtigheid die de ervaring van het verstrijken van de tijd intensiveert. De tijdspanne heeft daarnaast de potentie om de contemplatieve aandacht te laten groeien, die de fantasie en het intellect stimuleren om vrijelijk te associëren. Na verloop van tijd begon

⁸² *When Everything is Human the Human Becomes an Entirely Different Thing* [2016], concept: Tamar Blom en Francesca Lazzeri. Festival Cement, op locatie, 's Hertogenbosch, 24 maart 2016.

mijn aandacht zich te bewegen tussen de in gips verstenende performers en andere toeschouwers, die ook in het licht stonden. Op deze manier confronteerde de performance ons met ons eigen toeschouwerschap, we worden ook bekeken. Zijn we te ongeduldig, om ons voor zo'n lange tijd bezig te houden met een stilstaand beeld? Hoe verhoudt de hedendaagse kijkcultuur in musea zich tot de duur dat we gevraagd worden om naar dit beeld te kijken?

When Everything is Human, the Human Becomes an Entirely Different Thing, lijkt een alternatieve ervaring van tijd te mengen met een alternatief perspectief op de werkelijkheid. Tijd als duur verwijst naar een perspectief op tijd als een ondeelbaar, vloeiend fenomeen. De performance van Wild Vlees verwijst naar een perspectief waarin niet alleen de tijdsdimensie, maar ook ruimte zich ontdoet van zijn representatieve, kwantificeerbare aard. Blom en Lazzeri lijken een poging te doen om het mentale onderscheid tussen het zelf en de wereld op te heffen. Bergsons "sympathie waardoor men zich verplaatst in het innerlijk van een voorwerp om samen te vallen met wat het aan unieks en dus onuitdrukbaars bezit"⁸³, lijkt in het werk van Wild Vlees een vrij letterlijke vertaling te vinden, waarbij het voorwerp op zijn beurt weer samenvalt met het al. De mens wordt tot materie en materie wordt tot een verlengde van het menszijn.

Conclusie en observaties

De postdramatische voorstellingen die ik analyseerde, plaatsen tijd, als een intersubjectief en relationeel fenomeen dat zich voltrekt in het hier en nu, op de voorgrond. Theater als medium leent zich hierbij voor een esthetische, belangeloze en gelaten ervaring van tijd die zich afzet tegen de dagdagelijkse instrumentele verhouding tot tijd. Beelden en metaforen, zoals het construeren en deconstrueren van decors, de circulaire tijd van het platteland, of het proces waarin de performers van Wild Vlees een poging doen één te worden met hun omgeving, kunnen verwijzen naar alternatieve perspectieven op tijd. De voorstellingen vormen eilanden van vertraging, die inzetten op een verhevigde ervaring van tijd als duur. Strategieën als vertraging, herhaling, een lange duur en het tonen van een continu proces in tijd dat geen doel buiten zichzelf kent, worden hiertoe ingezet. Tijd is in deze processen een kwalitatief, belichaamd en relationeel fenomeen dat niet te fixeren, fragmenteren of om te keren is. Geestelijke pogingen die het alledaagse begrippenapparaat hiertoe doet, worden ondermijnd door het ontbreken van meetbaarheid, van een causaal en lineair narratief, door de continue beweging of onduidelijkheid van fenomenen of vermoeidheid van de toeschouwers. De structuur van de voorstelling, maar ook theatrale middelen als decor, kostuums, muziek,

⁸³ Bergson, *Inleiding tot de metafysica*, 51.

handeling/beweging, et cetera, worden ingezet om bij toeschouwers een alternatief ervaringsregister, of zelfs een alternatieve staat van zijn te ontlokken.

Een dromerige, of zelfs bijna meditatieve staat van zijn van toeschouwers, kan bijdragen aan een verhevigde ervaring van tijd als duur. Door met de bovengenoemde strategieën het alledaagse begrippenkader te ondermijnen, wordt de aandacht van toeschouwers verlegd naar de directe zintuiglijke waarneming in het duren van de tijd. Het dynamische, kwalitatieve duren van tijd wordt naar de voorgrond van de esthetische ervaring geplaatst. In deze directe ervaring van tijd als duur, kunnen we Bergsons metafoer van de muziek herkennen (zie hoofdstuk 3). In de lange duur van voorstellingen met een duratieve esthetiek is het niet zozeer de kwantiteit als kwantiteit die in de beleving naar de voorgrond treedt, maar de kwantiteit als kwaliteit. Op deze manier wakkeren de voorstellingen alternatieve percepties van tijd aan. Perspectieven die zich primair richten op kwalitatieve eigenschappen van tijd en die zich verzetten tegen een gehaaste, instrumentele, kwantitatieve omgang met tijd en het lineaire perspectief dat hierbij hoort.

5. Conclusie: Esthetica van de duur als weerstand tegen versnelling

'There is more to life than simply increasing its speed.'

(Mahatma Gandhi)

Dit onderzoek vertrok vanuit de vraag hoe theater weerstand kan bieden tegen versnelling. In hoofdstuk 1 betogen verschillende denkers dat de maatschappelijke versnelling niet alleen voor velen onaangenaam is, maar dat zij zelfs onze menselijkheid zou kunnen bedreigen en ons zou kunnen vervreemden van de wereld om ons heen. Tijd functioneert hierin als een transparant attribuut van de werkelijkheid, geïnstrumentaliseerd en gedepolitiseerd als denkinstrument en structureringsprincipe. Globalisering werkt als een katalysator van de versnelling, maar wijst ons ook op de mogelijkheid van het bestaan van verschillende heterogene tijdswerelden waartussen bewogen kan worden. Binnen de context van versnelling kan theater een eigen tijdswereld, een eiland van vertraging bieden. Om weerstand te kunnen bieden tegen het regime van versnelling, dient de speelruimte (en tijd) van theater -als kunstdiscipline die bij uitstek verweven is met tijd- dan wel verdedigd te worden.

De tijd als duur die in hoofdstuk 2 wordt behandeld, wijst op een beleving van tijd die haaks staat op de dominante, kwantitatieve tijdsconstructie en biedt hiermee tegenwicht tegen de kloktijd als (zelf)regulerend instrument van het prestatiesubject. Bergson benadrukt het kwalitatieve, dynamische en voort vliedende karakter van tijd, in zijn poging om tijd op een menselijkere manier te benaderen.

Bergsons tijdsconcept ligt aan de basis van de esthetica van de duur die in hoofdstuk 3 als interpretatiekader uiteengezet wordt. Hierin wordt duidelijk dat het singulaire duren van tijd, en hoe die vormgegeven wordt, een belangrijke rol spelen in esthetica van de duur. Tijd moet hierbij benaderd worden als een relationeel en intersubjectief fenomeen. De alledaagse representatieve sensatie van tijd wordt door esthetica van de duur ondermijnd, om de ervaring in de richting van een verheving van tijd als duur te sturen. De esthetica van de duur ondergraaft de gejaagde lineaire -aan economie, functionaliteit en versnelling gerelateerde- tijdsconstructie om plaats te maken voor een gelaten, kwalitatieve tijdssensatie.

In hoofdstuk 4 zagen we hoe de voorstellingen van Schwalbe, Kris Verdonck, Boukje Schweigman en Wild Vlees zich op verschillende manieren afzetten tegen een dagdagelijkse

tijdservaring, om in te zetten op een alternatief ervaringsregister waarin de ervaring van tijd als kwaliteit op de voorgrond van de esthetische perceptie treedt. De ervaringen die beschreven zijn in hoofdstuk 4 hebben de potentie om de vervreemding die veroorzaakt wordt door versnelling en kloktijd (tijdelijk) op te heffen, door ruimte en tijd te bieden aan een directe, trage, kwalitatieve, zintuiglijke verbinding tussen het zelf en de wereld. Esthetica van de duur biedt de rust en contemplatieve aandacht die nodig zijn voor het opdoen van ervaringen, in plaats van oppervlakkigere belevenissen. Hier is het niet nodig dat het rationele ik de wereld categoriseert en fixeert. Er is juist ruimte en tijd waarin het diepe zelf een toegankelijkheid kan ontwikkelen voor de wereld, om te kunnen synchroniseren met zijn temporele, vloeiende karakter.

De esthetica van de duur plaatst de ervaring van tijd als duur op de voorgrond van de esthetische perceptie. Ze biedt ervaringen die in het dagelijkse leven in een versnellende maatschappij het risico lopen om in de verdrukking te geraken. Zonder de voordelen van de versnelling en instrumentalisering van tijd te ontkennen, wordt de grip van de neoliberale versnellingsideologie en haar kwantitatief gestructureerde en structurerende tijd wat losser gewrikt, om ruimte te maken voor andere tijdspercepties. Zo kan tijd op andere manier ervaren, maar ook gedacht worden, met meer oog voor kwaliteit, menselijkheid en creativiteit. Op deze manier kan theater een eiland van weerstand zijn, een platform voor die bijzondere ervaringen van tijd, die ons erop wijzen dat tijd een menselijke en innerlijke component heeft, dat het muziek kan zijn. Een melodie waaraan we ons over kunnen geven in plaats van dat we er achteraanhollen. Zo lang wij maar bereid zijn om naar de kwantiteit als kwaliteit te luisteren. Of we daarmee een nieuw evenwicht kunnen vinden tussen de versnellende tendens die aangedreven wordt door kloktijd en “de innerlijke tijd van reflectie, creativiteit en menselijkheid”, zoals Hermsen dat hoopt, blijft de vraag.⁸⁴

Om een speelveld te blijven genereren voor esthetica van de duur, zijn wel theatermakers nodig die de ballen hebben om weerstand te bieden tegen spectaculariteit en de verleidingen van de belevenis-economie. Makers die zich verzetten tegen de hyperaandacht en zich durven te verzoenen met ‘het naakte leven’ (hoofdstuk 1). Maar ook toeschouwers die de moeite nemen om “het oog [te] trainen in rust, geduld, de dingen op-je-af-laten-komen”.⁸⁵ Die zich laten verleiden door makers die ‘nee durven te zeggen’ tegen snelheid, veelheid en fragmentatie. Er zijn makers nodig die een gevoeligheid hebben ontwikkeld voor de kwalitatieve aspecten van tijd. Die de principes van esthetica van de duur weten in te zetten om een verhevigde ervaring van tijd als duur te ontlocken.

⁸⁴ Hermsen, *Stil de tijd*, 26.

⁸⁵ Han, *De vermoeide samenleving*, 32.

Makers die theater maken dat op hyperaandacht reageert met een ascetische esthetiek, op utiliteitsdrift met ontwapening en op versnelling met vertraging.

Hoopvolle noot

Dit onderzoek kan worden gezien als een pleidooi voor selectieve vertraging dat aansluit bij een breder discours over weerstand tegen maatschappelijke versnelling. Ik ben me daarbij bewust van het risico dat mijn pleidooi weggezet kan worden als enigszins naïef. Ten eerste bereikt het theater dat ik in mijn onderzoek behandel een selectief groepje mensen. Ten tweede kan tegen de cultuurkritische toon van dit onderzoek worden ingebracht dat de behandelde voorstellingen rust, nietsdoen en maatschappelijk verzet tegen versnelling commodificeren en verpakken in een vorm die maatschappelijk geaccepteerd wordt. Symboolpolitiek dus, die zich binnen de regels van de gevestigde orde afspeelt. Een weerloos en stil gebaar dat overstemd wordt door het lawaai van de motor van de maatschappelijke versnelling. Hoewel hier inderdaad wat voor te zeggen is, kies ik liever voor het perspectief van de hoop. In *Stil de tijd* behandelt Hermsen het denken van Ernst Bloch:

‘Tijd als hoop betekent voor hem zoveel als de actualisering van het nog onvoltooide, ofwel het scheppen van ruimte voor nieuwe mogelijkheden.’⁸⁶ ‘Hoop is volgens Bloch het meest wezenlijke aspect van de mens, omdat de hoop inspireert om de gebaande paden te verlaten, op onderzoek uit te gaan, en zichzelf en de samenleving verder te ontwikkelen.’⁸⁷ ‘Het idee van onderdrukking kan bijvoorbeeld pas ontstaan als er een ander toekomstperspectief geboden wordt. Wat eerst als een doffe vanzelsprekendheid werd ondergaan, verandert in het utopische licht in onrechtvaardige onderdrukking.’⁸⁸

Zonder te vervallen in een lineair progressief narratief met een blauwdruk voor een utopie, grijp ik graag hoop aan als drijfveer voor betekenisvol academisch onderzoek. Door de schemer van een (wellicht utopisch) toekomstbeeld het heden te laten beschijnen, hoop ik nieuwe mogelijke paden bloot te leggen die het heden betekenis en richting kunnen geven. Op deze wijze kan dit onderzoek een waardevolle toevoeging zijn aan het bestaande discoursen over maatschappelijke versnelling en esthetica van de duur, waarin verschillende actoren elkaar en het debat kunnen versterken en bevragen.

⁸⁶ Hermsen, *Stil de tijd*, 153.

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Ibid., 152.

Vragen en vervolgonderzoek

In de onderzoeksopzet heb ik me gericht op de manier waarop esthetica van de duur weerstand kan bieden tegen versnelling. Een tweede stap zou kunnen zijn om te onderzoeken hoe theatermakers niet alleen in hun eindproduct, maar ook in hun maakproces en praktijk weerstand kunnen bieden tegen de eisen die versnelling hen stelt. Hoe organiseren theatermakers zich op een manier die weerstand biedt tegen de vraag steeds sneller, meer en goedkoper te produceren en kortere periodes van artistiek onderzoek te plannen? Welke mogelijkheden liggen er op dit gebied? En hoe kan het concept van tijd als duur hieraan bijdragen? Daarbij zou ook de rol van de curator, als facilitator van tijd en ruimte voor artistiek onderzoek onder de loep genomen kunnen worden.

Om de reikwijdte en voeding van dit onderzoek een bredere basis te geven, zou ook vervolgonderzoek kunnen worden gedaan vanuit antropologisch perspectief. Dit onderzoek zou zich kunnen richten op de culturele specificiteit van tijdservaringen. Verschillende culturen zouden hierbij vergeleken kunnen worden, met een bijzondere aandacht voor het evenwicht tussen kloktijd en innerlijke tijd. Hierbij kan je bijvoorbeeld denken aan de vergelijking van het dominante Westerse tijdsperspectief met Oosterse perspectieven, zoals de tijdsbeleving van Hindoes, waarbij circulariteit een belangrijk temporeel structureringsprincipe is.

Daarbij kan het, in het verlengde van de dramaturgische analyses in dit onderzoek, ook interessant zijn om naar tijdsbeleving in (religieuze) rituele ervaringen te kijken. Ook bij rituelen kan het gaan om een relationele en intersubjectieve ervaringen van tijd, waarbij het zwaartepunt wordt verlegd van een alledaagse, kwantitatieve naar een kwalitatieve tijdservaring. Het zou het waardevol kunnen zijn om esthetica van de duur in te zetten als interpretatiekader om te zoeken naar parallellen tussen dramaturgische structuren van duratieve rituelen en theater met een duratieve esthetiek. Hierbij kan bijvoorbeeld gedacht worden aan factoren die een rol kunnen spelen in tijdservaring zoals lichamelijke en dramaturgische structuren als duur en herhaling.

Bibliografie

Literatuur

Achterhuis, Hans. *Werelden van tijd*. z.pl.: Stichting Maand van de filosofie, 2003.

Bergson, Henri. *Inleiding tot de metafysica*, vertaling door Eric de Marez Oyens. Amsterdam: Boom, 1989.

Bergson, Henri. "The Creative Mind," in *Key Writings*, redactie door Keith Ansell Pearson en John Ó Maoilearca, vertaling door Melissa McMahon, 269-348. Londen: Bloomsbury, 2014.

Bergson, Henri. "Time and Free Will," in *Key Writings*, redactie door Keith Ansell Pearson en John Ó Maoilearca, vertaling door Melissa McMahon, 57-94. Londen: Bloomsbury, 2014.

Han, Byung-Chul. "De vermoeide samenleving," in *De vermoeide samenleving; De transparante samenleving; De terugkeer van Eros*, vertaling door Frank Schuitemaker, 7-48. Amsterdam: Van Gennep, 2014.

Heathfield, Adrian. "Durational Aesthetics," in *Cultures of the Curatorial: Timing : on the Temporal Dimension of Exhibiting*, redactie door Beatrice von Bismarck, Rike Frank, Benjamin Meyer-Krahmer, Jörn Schafaff en Thomas Weski, 135-149. Berlijn: Sternberg Press, 2014.

Heathfield, Adrien en Tehching Hsieh. "Thought of Duration" in *Out of Now: The Lifeworks of Tehching Hsieh*. Cambridge: The MIT Press, 2008.

Hermsen, Joke J. *Stil de tijd*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 2009.

Hijden, Patrick van der. "Knock-out midden in de arena: vier burn-out-verhalen uit de podiumkunsten." in *Theatermaker*. jaargang 137, nummer 2, 2016.

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*, vert. Karen Jürs-Munby. Londen: Routledge, 2006.

Rootselaar, Florentijn van. "De tijd versnelt en put ons uit" in *Trouw*, 20 juli 2014, <http://www.trouw.nl/tr/nl/5116/Filosofie/article/detail/3692193/2014/07/20/De-tijd-versnelt-en-put-ons-uit.dhtml>. (geraadpleegd op 3 december 2016).

Rosa, Hartmut en Trejo-Mathys, Jonathan. *Social Acceleration : A New Theory of Modernity*. New York: Columbia University Press, 2013. <http://uunl.ebib.com/patron/FullRecord.aspx?p=1103424> (geraadpleegd op 3 december 2016).

Verhoog, Aukje. "In de tussentijd: Een esthetiek van duration in performance." master thesis, Universiteit Utrecht, 2011. <http://dspace.library.uu.nl/handle/1874/202708>. (geraadpleegd op 3 december 2016).

Virilio, Paul. *Speed and Politics*, vertaling door Marc Polizzotti. Los Angeles: Semiotext(e), 2007.

Voorstellingen

Erf [2015], concept en regie: Boukje Scheigman. Op locatie, het Kathedralenbos, Almeerderhout, 18 september 2015.

Exit [2011], concept: Kris Verdonck en Alix Eynaudi. Festival de keuze, Rotterdamse schouwburg, Rotterdam, 4 december 2015.

Schwalbe speelt een tijd [2016], concept: Christina Flick, Marie Groothof, Floor van Leeuwen, Kimmy Ligtvoet, Ariadna Rubio Lleó. Theater Kikker, Utrecht, 5 maart 2016.

When Everything is Human the Human Becomes an Entirely Different Thing [2016], concept: Tamar Blom en Francesca Lazzeri. Festival Cement, op locatie, 's Hertogenbosch, 24 maart 2016.

Lezing

Schweigman, Boukje. Lezing over de voorstelling *Erf*, "De grote geheugen show", ArtEZ stadium generale, 13 februari 2015. https://www.youtube.com/watch?v=A3e8v_wl45s. (geraadpleegd op 3 december 2016).