
SAMEN ZWETEN?

Een onderzoek naar uitputting op het toneel

BA Eindwerkstuk – Media & Cultuur – Universiteit Utrecht

Lara van Lookeren Campagne – 4240898

Begeleider: dr. Laura Karreman

Verdiepingspakket: Theater & Dans

Studiejaar: 2017-2018, Blok 4

Datum: 21 juni 2018

Aantal woorden: 7653

Samenvatting

In dit eindwerkstuk onderzoek ik wat uitputting op het toneel met een toeschouwer doet. Ik kijk hiervoor naar de performatieve taal van Jan Fabre en hoe hij uitputting tot stand laat komen in zijn voorstellingen. In zijn werk combineert hij reële met theatrale aspecten. Uitputting, en het zweet wat hierbij komt kijken, is een duidelijk voorbeeld van een reëel aspect. Toch is vaak het onderscheid tussen fictie en werkelijkheid onduidelijk.

Herhaling met als gevolg uitputting maakt deel uit van Fabres werkwijze en dit is meer dan eens in zijn voorstellingen terug te zien. In dit onderzoek zal een scène van *Mount Olympus* (2015) het onderzoeksobject vormen. Hierin zijn de principes herhaling en uitputting helder terug te zien. De totstandkoming van uitputting bij een performer zal in deze scène bestudeerd worden.

Naast dat de performers een transformatie doormaken, vindt er bij de toeschouwer ook een verandering plaats en neemt deze zo deel aan de scène. Hoe ervaart een toeschouwer een scène waarin de spelers zich zichtbaar uitputten? Het concept kinesthesie dat onder andere door Susan Leigh Foster besproken wordt, zal het analyseren van deze toeschouwersbeleving ondersteunen. Dat er een connectie is tussen het gevoel van de performer en van de toeschouwer, zal ik aan de hand van dit concept onderbouwen. De kinesthetische ervaring die er plaatsvindt, treedt in werking doordat de toeschouwer het gevoel van uitputting bij zichzelf herkent en hierdoor kan meevoelen met de performer. De toeschouwer wordt zo deelnemer aan de scène en aan de uitputting.

Inhoudsopgave

Samenvatting	2
1. Inleiding	4
1.1 <i>Introductie van uitputting</i>	4
1.2 <i>Methode</i>	5
2. Theoretisch kader	6
2.1 <i>Herhaling en discipline in het werk van Fabre</i>	6
2.2 <i>Uitputting ervaren</i>	8
3. Fabres performatieve taal in kaart gebracht	10
3.1 <i>Fabre als postdramatisch theater</i>	10
3.2 <i>De taal van Fabre</i>	12
4. Analyse I: <i>Mount Olympus</i>	15
4.1 <i>Een eerste tegenstrijdigheid: van reëel naar theatraal</i>	15
4.2 <i>Een tweede tegenstrijdigheid: van repetitie naar onbeweeglijkheid</i>	16
4.3 <i>Een derde tegenstrijdigheid: verschil in discipline</i>	17
5. Analyse II: Hoe <i>Mount Olympus</i> leidt tot een kinesthetische ervaring	18
5.1 <i>Choreografie van uitputting</i>	18
5.2 <i>Uitputting in beide lichamen</i>	19
5.3 <i>Risico's nemen</i>	20
6. Conclusie	21
Bibliografie	23

1. Inleiding

1.1 Introductie van uitputting

Het opzoeken van de grenzen van het lichaam met als gevolg uitputting is een onderdeel van Jan Fabres taal. Jan Fabre (Antwerpen, 1958) is een Belgisch multidisciplinair kunstenaar en is een van de creatieve geesten van de 'Vlaamse golf', een generatie van choreografen en regisseurs die zich tijdens de jaren tachtig in de podiumkunsten verdiepten en een eigen artistieke taal op het podium ontwikkelden.¹ Naast het regisseren heeft Fabre gewerkt als performancekunstenaar, choreograaf en scenograaf.²

Het fenomeen 'uitputting' vormt nog steeds een belangrijk onderwerp in het huidige theaterlandschap. We zien onder andere in het werk van Jan Martens (*The Dog Days Are Over*, 2014) en Schwalbe (*Spaar ze till we die*, 2015) deze strategie nog terug.³ Ze zijn van recente datum en dus van een andere tijd dan toen Fabre zijn trainingsmethode van herhaling en uitputting ontwikkelde. In *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was* (1982) en in *De Macht der Theaterlijke Dwaasheden* (1984) werden de principes herhaling en uitputting door Fabre helder ingezet.⁴ Dertig jaar later zijn in *Mount Olympus* (2015) deze noties bij hem nog steeds terug te zien. Hoe komt het dat het inzetten van uitputting een terugkerend fenomeen is? Moet dat wat we zien zo echt mogelijk zijn? Met 'echt' bedoel ik dat een menselijk lichaam op het toneel door uitputting of pijn transformeert op een onvoorspelbare manier met als gevolg dat er echt zweet, tranen of bloed geproduceerd wordt. Een toeschouwer heeft wellicht de wens om naar deze onvoorspelbaarheid te kijken. Ik zal daarom bestuderen hoe uitputting tot stand komt en hoe deze de toeschouwer aanspreekt.

In de vierentwintig uur durende voorstelling *Mount Olympus* experimenteert Fabre met uitputting. Deze voorstelling is in elf landen opgevoerd, steeds door zevenentwintig performers.⁵ In dit onderzoek zal ik mij richten op één uitputtingsscène in *Mount Olympus* en deze gebruiken om mijn onderzoeksvraag te beantwoorden. De inspiratiebron voor deze productie is de Griekse mythologie. Tijd speelt in *Mount Olympus* een hoofdrol. De performers slapen en leven op het toneel, de tijd wordt hierbij versneld, stilgezet of uitgerekt. Van deze vierentwintig uur vielen mij de scènes waarin

¹ Nathalie Roussel, Ann Halleman, Jonas Rutgeerts, Jan Gielen, and Luk van den Dries, "Exploring the Biomedical Paradigm in the Work of Jan Fabre," *Performance Research* 19, no. 4 (2014): 45.

² Edith Cassiers, Jonas Rutgeerts, Luk Van den Dries, Charlotte De Somviele, Jan Gielen, Ann Halleman, Annouk Van Moorsel, and Nathalie A. Roussel, "Physiological performing exercises by Jan Fabre: an additional training method for contemporary performers," *Theatre, Dance and Performance Training* 6, no. 3 (2015): 275.

³ "Spaar ze," Schwalbe, geraadpleegd op 19 maart 2018, <http://schwalbe.nu/voorstellingen/3>.

"THE DOG DAYS ARE OVER," GRIP, geraadpleegd op 19 maart 2018, <https://www.grip.house/productie/the-dog-days-are-over-2014>.

⁴ Cassiers et al., "Physiological performing exercises," 286.

⁵ Troubleyn/Jan Fabre, "Mount Olympus: To glorify the cult of tragedy, a 24-hour performance," geraadpleegd op 15 maart 2018, <http://mountolympus.be>.

de lichamen uitgeput werden door het uitrekken van de tijd, het meeste op. De scène waarop ik mij zal concentreren is een scène waarbij de performers touwtjespringen en zwaaien met ijzeren kettingen.⁶ In dit onderzoek noem ik deze scène ‘de kettingscène’. Hun lichamen transformeren naar een uitgeputte staat doordat ze dertig minuten lang deze handeling uitvoeren. De compositie van deze scène zal aan het begin van Analyse I toegelicht worden.

Ik wil meer inzicht krijgen in hoe de toeschouwer reageert op de uitputting van de performers in deze scène. Dit zal worden ondersteund door literatuur over kinesthesie. Mijn onderzoeksvraag luidt daarom als volgt: Hoe kan uitputting, zoals die door Jan Fabre tot stand wordt gebracht, leiden tot een kinesthetische ervaring bij de toeschouwer?

1.2 Methode

Om tot een antwoord te komen op deze hoofdvraag zal in dit onderzoek ten eerste Fabres performatieve taal en werkwijze in kaart gebracht worden, gevolgd door twee analyses van de kettingscène. Deze scène is kenmerkend voor het werk van Fabre: hij toont de werkmethode die vaker door Fabre in zijn voorstellingen wordt toegepast en waar uitputting centraal staat. In deze drie onderdelen zullen een aantal deelvragen beantwoord worden.

In het deel over Fabres taal en werkwijze staan twee deelvragen centraal: ‘Op welke manier valt Fabres wijze van het realiseren van uitputting te herkennen als een element van postdramatisch theater?’ en ‘Hoe is het fysieke en theatrale aspect in zijn werkwijze terug te zien?’ Aan de hand van onder andere Hans-Thies Lehmanns *Postdramatic Theatre* (1999) zal Fabres positionering in het postdramatische veld en werkwijze verduidelijkt worden.⁷

In Analyse I beantwoord ik daarna de derde deelvraag: ‘Hoe komt de uitputting tot stand in de scène van *Mount Olympus*?’ Drie soorten tegenstrijdigheden in Fabres performatieve taal die door Emil Hrvatin in *Herhaling, Waanzin, Discipline* (1994) benoemd worden, zullen deze analyse van de scène structureren.⁸ De focus zal hierbij liggen op de totstandkoming van uitputting in mijn casus en hoe het fysieke en het theatrale aspect hierin terug te zien zijn.

In Analyse II van dit onderzoek zal er via Susan Leigh Fosters *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance* (2011) een antwoord gegeven worden op de vierde en laatste deelvraag: ‘Hoe kan het begrip kinesthesie, dat in Fosters *Choreographing Empathy* toegepast wordt op dans, ook meer inzicht bieden in hoe de uitputting die ontstaat in de scène van *Mount Olympus* door de

⁶ Troubleyn/Jan Fabre, “Mount Olympus: To glorify the cult of tragedy, a 24-hour performance,” juni 2015, registratie verkregen via Floria Lomme, geraadpleegd tussen 28 februari en 2 juni 2018.

⁷ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre* (London and New York: Routledge, 2006).

⁸ Emil Hrvatin, *Herhaling, waanzin, discipline: het theaterwerk van Jan Fabre* (Amsterdam: Uitgeverij IT&FB, 1994).

toeschouwer beleefd wordt?’⁹ Het begrip ‘kinesthesie’, waarvan de betekenis in het theoretisch kader duidelijk zal worden, zal hier gebruikt worden om de toeschouwersbeleving van de scène van *Mount Olympus* te bestuderen.

2. Theoretisch kader

2.1 Herhaling en discipline in het werk van Fabre

In deze paragraaf wordt beknopt de literatuur benoemd die in de derde paragraaf (3.1 en 3.2) van dit onderzoek verder in kaart gebracht zal worden.

Ik begin dit onderzoek met het boek *Postdramatic Theatre* (1999) van Hans-Thies Lehmann. De duur van een scène of voorstelling en het herhalen of verlengen van een beweging zijn genoemde eigenschappen in het postdramatische theater.¹⁰ Over herhaling schrijft Lehmann hoe deze kan bijdragen aan de deconstructie van een verhaal en betekenis.¹¹ Betreffende het lichaam, maakt Lehmann een onderscheid door te zeggen: “The dramatic process occurred *between* the bodies; the postdramatic process occurs *with/on/to* the body.”¹² Dat er iets *met* het lichaam gebeurt is een postdramatische eigenschap, wat aansluit met het onderwerp van dit onderzoek.

Met de artikelen "Jan Fabre and tg STAN", "Exploring the Biomedical Paradigm in the Work of Jan Fabre" en "Physiological performing exercises by Jan Fabre", die specifiek Fabres manier van werken bespreken, kan de rol van het zich uitputtende lichaam van een performer van Fabre en van de compositie van de scène geduid worden.¹³

In *Herhaling, Waanzin, Discipline* beschrijft Emil Hrvatin hoe repetitieve bewegingen in het theater van Fabre ingeruild kunnen worden voor onbeweeglijkheid: “Onbeweeglijkheid is het lichamelijke hoogtepunt van de samengebalde herhaling van beweging [...] Fabre heeft aangetoond dat fictie hier werkelijkheid geworden is: de herhaling van eenvoudige bewegingen an sich sloop het lichaam en dat is wat op de scène voorgesteld wordt”.¹⁴ Hier verwijst Hrvatin naar een scène van *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was*. Dit is een voorbeeld van een tegenstrijdigheid waar Fabre vaker mee speelt.

⁹ Susan Leigh Foster, *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance* (London and New York: Routledge, 2011).

¹⁰ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 156.

¹¹ Ibid.

¹² Ibid., 163.

¹³ Van den Dries, Luk, and Thomas Crombez, "Jan Fabre and tg STAN: Two Models of Postdramatic Theatre in the Avant-Garde Tradition," *Contemporary Theatre Review* 20, no. 4 (2010): 421-31.

Roussel et al., "Exploring the Biomedical Paradigm," 45-53.

Cassiers et al., "Physiological performing exercises," 273-90.

¹⁴ Hrvatin, *Herhaling, waanzin, discipline*, 34-35.

Een ander voorbeeld van een tegenstrijdigheid is dat Fabres performers getraind worden om om te gaan met uitputting, maar op het toneel toch laten zien wanneer ze niet meer verder kunnen. Dit in tegenstelling tot wat je ziet bij ballet, zoals Hrvatin een aantal keer noemt, waar de vermoeidheid juist verborgen moet worden gehouden. In beide gevallen gaat het echter wel om discipline. Volgens André Levinson is discipline een “middel om schoonheid te produceren”.¹⁵ In *Danssecties*, een balletvoorstelling van Fabre, laat deze de ‘waarheid’ van het klassieke ballet zien en toont hij de discipline waarop het ballet rust.¹⁶ Dit doet hij juist door de discipline te laten zien die in ballet verborgen zit. De ballerina’s in *Danssecties* herhalen balletoefeningen om hun lichaam te disciplineren.¹⁷ Ook is discipline te herkennen bij de performers van Fabre wanneer bijvoorbeeld een bewegingssequentie herhaald wordt en deze zo goed mogelijk uitgevoerd moet worden. Deze beweging kan echter transformeren, niet omdat het een keuze is, maar omdat het lichaam het fysiek niet meer aankan om hem precies zo uit te voeren zoals de beweging eruitzag toen hij ingezet werd. Hrvatin beschrijft dit als een “fysieke reactie op een bepaalde vorm die het lichaam zou moeten aannemen op een toestand waarin het zich zou moeten bevinden.”¹⁸ Waar in het ballet de herhalende bewegingen onveranderlijk zullen blijven en het lichaam niet lijken aan te tasten, vindt er in de kettingscène een transformatie plaats en wordt er getoond hoe door de herhaling uitputting ontstaat.

Een volgende tegenstrijdigheid die vaker in Fabres voorstellingen plaatsvindt en die relevant is voor dit onderzoek, is het spel tussen het reële en het theatrale. Dit wordt ook uitgebreid door Hrvatin besproken. Hij schrijft: “Net als in de echte wereld kan er op elk moment iets onverwachts gebeuren en het getheatraliseerde evenement een andere wending geven”.¹⁹ Hrvatin bespreekt hoe performance een gebeuren op zich en uniek is, en hoe daar tegenover het theatrale een simulatie is van een andere gebeurtenis. In performance wordt er gewerkt met het toevallige en het reële. Om hiermee te kunnen spelen moet performance de aandacht op het lichaam richten.²⁰ In Fabres werk is het spel tussen het reële en het theatrale vaak terug te zien. Hrvatin benoemt verschillende strategieën om met deze grens te spelen. Een eerste strategie die voor dit onderzoek interessant is om te benoemen, is die van de expositie van het lichaam.²¹ Hij gebruikt hier onder andere de voorstelling *Theater geschreven met een K is een Kater* (1980) als voorbeeld. De acteurs doen elkaar pijn door elkaar te slaan en aan te randen en deze pijn overstijgt het personage waardoor de acteur

¹⁵ Hrvatin, *Herhaling, waanzin, discipline*, 87.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid., 89

¹⁹ Ibid., 77

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid., 78.

zelf zichtbaar wordt.²² Hrvatin zegt hierover: “Personage en acteur mogen dan wel gescheiden zijn, lichaam en pijn zijn dat niet.”²³ Een andere strategie die hij noemt is ‘de duur’. Herhalingen matten het lichaam af en vervormen tegelijk de handeling, en hierdoor wordt het theatrale gebeuren werkelijkheid.²⁴ Dit sluit aan bij de casus van mijn onderzoek en zal in mijn analyse verder verduidelijkt worden.

Hoewel *Herhaling, Waanzin, Discipline* in 1994 geschreven is, en de oudere werken van Fabre bespreekt, is dit boek hier relevant wegens de gelijkenissen die in de scène van *Mount Olympus* terug te zien zijn. Hrvatin geeft aan de begrippen ‘herhaling’ en ‘discipline’ verschillende betekenissen door ze op meerdere situaties en voorstellingen van Fabre toe te passen. Het onderwerp van dit onderzoek ‘uitputting’ vormt een vervolg op deze concepten; na gedisciplineerd herhalen van bewegingen is er sprake van uitputting.

2.2 Uitputting ervaren

Om te kijken naar hoe de toeschouwer deze uitputting ervaart, zet ik het concept kinesthesie in. In de artikelen die Fabres performatieve taal bespreken wordt het proces genoemd dat in het lichaam van de performer plaatsvindt, maar er wordt niets gezegd over hoe zich dat verhoudt tot het lichaam van een toeschouwer. Met het concept kinesthesie kunnen we deze verhouding bespreken. In *Choreographing Empathy* van Foster wordt, gebaseerd op verschillende theorieën over het contact tussen danser en toeschouwer, een antwoord gegeven op de vraag: Wat voelen we als we naar dans kijken en hoe ervaren we dat?²⁵ Foster kijkt eerst naar de betekenis van ‘choreografie’ vooraleer ze het onderwerp kinesthesie in haar boek bespreekt.

Foster beschrijft choreografie als het structureren van beweging: acties die uitgevoerd worden waarbij zowel de volgorde als de progressie ervan van belang zijn.²⁶ Anderzijds kan choreografie ook geïnterpreteerd worden als een set van regels waarbinnen improvisatie mogelijk is.²⁷ Choreografie kan volgens Foster dus variëren in hoe gedetailleerd en specifiek het plan van bewegen is.²⁸ Foster beargumenteert dat elke notie van choreografie kinesthesie bevat. Zij definieert kinesthesie als: “[...] a designated way of experiencing physicality and movement that, in turn, summons other bodies into a

²² Hrvatin, *Herhaling, waanzin, discipline*, 78.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid.

²⁵ Foster, *Choreographing Empathy*, 1.

²⁶ Ibid., 2.

²⁷ Ibid., 3.

²⁸ Ibid., 2.

specific way of feeling towards it.”²⁹ Bij dans kan je je volgens Foster inleven in de beweging die je ziet. Kan dit bij het kijken naar uitputting ook het geval zijn?

Doordat er in de scène van *Mount Olympus* een patroon zichtbaar is, verwacht ik dat je als toeschouwer mee gaat met het ritme van de bewegingssequentie die de performers van Fabre uitvoeren. Er kan dus mogelijk kinesthesie plaatsvinden met de beweging en de uitputting. Hoe adresseert deze scène, met de uitgeputte lichamen van de performers, de toeschouwer?

Naast Foster bespreekt ook Maaïke Bleeker in haar artikel “Martin, Massumi, and The Matrix” en haar boek *Visuality in the Theatre* de verhouding tussen danser en toeschouwer.³⁰ Beide benoemen ze danstheoreticus John Martin als de persoon die de nauwe verbinding tussen beweging en emotie onderzocht heeft.³¹ Kinesthesie wordt door hem beschreven als een bepaald gevoel in de spieren. Ingebed in het weefsel van de spieren en in de gewrichten zijn er tastorganen die op beweging reageren, net zoals onze ogen op licht reageren.³²

When we see a human body moving, we see movement which is potentially produced by any human body, and therefore by our own [...] through kinesthetic sympathy we actually reproduce it vicariously in our present muscular experience and awaken such associational connotations as might have been ours if the original movement had been of our own making.³³

Martin stelt dat een toeschouwer deel is van dezelfde kinesthetische ervaring als die van de danser naar wie hij kijkt.³⁴ Het meevoelen met de emoties en bewegingen van een danser noemt Martin ‘kinesthetische sympathie’.³⁵ Hij bespreekt hoe kinesthesie in werking treedt door het herkennen en het overnemen van de emotionele staat van een ander, omdat we de emotie zelf al eens meegemaakt hebben.³⁶ Hij beschrijft dit als een reservoir van ervaring, opgebouwd uit allerlei fysieke handelingen en interacties en opgeslagen in kinesthetisch geheugen.³⁷ De veranderingen die in het lichaam plaatsvinden als reactie op de situatie waar de toeschouwer naar kijkt, treden in werking door ‘motor responses’.³⁸ “These motor responses connect what is seen to previous experiences and thus awaken

²⁹ Foster, *Choreographing Empathy*, 2.

³⁰ Maaïke Bleeker, “Martin, Massumi and the Matrix,” in *Anatomy Live. Performance and the Operating Theatre*, ed. Maaïke Bleeker (Amsterdam: University Press, 2008), 151-64.

³¹ Ibid.

Foster, *Choreographing Empathy*, 112.

³² John Joseph Martin, *Introduction to the Dance* (New York: W.W. Norton, 1939), 49.

³³ John Joseph Martin, *America Dancing: The Background and Personalities of the Modern Dance* (New York: Dodge Publishing, 1936), 117.

³⁴ Foster, *Choreographing Empathy*, 7.

³⁵ Ibid., 113.

³⁶ Ibid.

³⁷ Ibid.

³⁸ Bleeker, “Martin, Massumi and the Matrix,” 158.

earlier sense perceptions and the feelings, emotions, expectations, etc. related to current events.”³⁹ Oftewel, door ‘motor responses’ wordt wat je ziet verbonden met wat je al eerder hebt gezien. Martin beargumenteert dat onze spieren, zelfs als we stil zitten in onze stoel, als het ware meedansen zonder dat dit vanaf de buitenkant te zien is.⁴⁰ Binnenin het lichaam van de toeschouwer kan er een verandering plaatsvinden die niet voor een ander zichtbaar is. Deze verandering ontstaat doordat de toeschouwer, volgens Martin, dezelfde fysieke ervaring en emotie heeft als de danser.⁴¹ Elke lichamelijke beweging van een danser wekt, door kinesthesie, een empathische reactie op in de geest van de toeschouwer en zo wordt deze een deelnemer van de beweging.⁴²

Martins theorie wordt ondersteund door recente neurofysiologische onderzoeken. Foster beschrijft dat zich in verschillende delen van de cortex, de hersenschors, spiegelneuronen bevinden.⁴³ Deze neuronen schieten af wanneer iemand een actie uitvoert, maar ook wanneer iemand naar een actie kijkt die uitgevoerd wordt. Wanneer we naar iemand kijken die beweegt, worden motorische gebieden in de hersenen geactiveerd die niet noodzakelijk resulteren in een zichtbare beweging, maar deze beweging toch meemaken.⁴⁴ Neurofysiologische onderzoek stelt dus ook vast dat de beweging door het lichaam geregistreerd kan worden zonder dat het lichaam ook werkelijk beweegt.

Foster benoemt hiernaast dat we als mens, als we naar pijn, vreugde of iets risicovols kijken, de capaciteit hebben om dit zelf ook te voelen, hoewel dit in zwakkere mate zal zijn aangezien het brein er een kopie van maakt. Het voorbeeld dat hiervoor gebruikt wordt is het kijken naar een koorddanser. Als we een gevaarlijke situatie zien, reageert het lichaam daar automatisch op.⁴⁵

De visie en verwoordingen van Martin en Foster zullen in dit onderzoek gebruikt worden om de waarneming van beweging door toeschouwer en hoe hij dit ervaart, te bestuderen. De notie van kinesthesie waarvan ik denk dat die het beste aansluit bij het onderzoeken van deze beleving is in deze analyse daarom ‘kinesthetische ervaring’.

3. Fabres performatieve taal in kaart gebracht

3.1 Fabre als postdramatisch theater

Dit hoofdstuk dient ter verdieping van het eerste deel van mijn theoretisch kader. Het positioneren van Fabre in het postdramatische veld en het bespreken van zijn werkwijze ondersteunt Analyse I die

³⁹ Bleeker, “Martin, Massumi and the Matrix,” 158.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Foster, *Choreographing Empathy*, 123.

⁴² Martin, *Introduction to the Dance*, 53.

John Joseph Martin, *The Modern Dance* (New York: A. S. Barnes, 1933), 85.

⁴³ Foster, *Choreographing Empathy*, 123.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Ibid.

op zijn beurt weer Analyse II faciliteert.

Ik begin bij Lehmanns *Postdramatic Theatre* omdat hij Fabre benoemt als speler in dit postdramatische veld en stelt dat hij, naast enkele andere Vlaamse theatermakers, een ijkpunt vormde tijdens de veranderingen in het Vlaamse theater in de jaren 80.⁴⁶ In dit boek wordt verduidelijkt wat het postdramatische theater inhoudt. Lehmann bespreekt hoe het postdramatische theater verwijst naar 'het theater na het drama' waarvan het gemeenschappelijke kenmerk is dat de focus niet meer op de dramatische tekst ligt.⁴⁷ Lehmann beschrijft eerst hoe het dramatische theater een illusie, een eigen wereld, op het toneel creëert. Deze illusie hoeft geen perfecte representatie van de wereld te zijn, maar wat we zien in het theater moet wel refereren naar iets wat we kennen van de wereld.⁴⁸ Het dramatische theater eindigt volgens Lehmann als de elementen illusie en representatie van een wereld niet meer de hoofdrol spelen.⁴⁹ Hij beschrijft het postdramatische theater als een poging tot het conceptualiseren van kunst door geen representatie van iets te laten zien, maar door een ervaring te creëren die zich in het hier en nu afspeelt.⁵⁰

Lehmann beschrijft het werk van Fabre als een performatieve impuls die wordt vastgelegd in een theatrale vorm.⁵¹ Wat deze performatieve impuls van Fabre inhoudt, wordt in het vervolg van dit onderzoek duidelijk gemaakt. Ik zie in het werk van Fabre dat hij een combinatie neerzet van de dramatische illusie en het postdramatische aspect van 'hier en nu'. Hij zet alleen de illusie op een andere manier in, want hij refereert naar de echte wereld door juist het 'echte' van de mens te laten zien via uitputting en pijn. In mijn ogen mondt deze combinatie uit in een strijd tussen performatieve impulsen en theatrale aspecten waarbij er één steeds sterker dan de ander is. Hoe dit gebeurt zal uitgelegd worden in Analyse I.

Volgens Van den Dries en Crombez in het artikel "Jan Fabre and tg STAN" maakt Fabre vooral gebruik van het fysieke en visuele aspect van het postdramatisch theater.⁵² In dit artikel wordt Fabre tegenover toneelgezelschap tg STAN gepositioneerd, waar volgens de schrijvers de focus meer ligt bij het tekstuele gedeelte van het postdramatisch veld. Zowel tg STAN als Fabre behoren volgens dit artikel tot het postdramatische veld door hun werkwijzen en de politieke, historische en hedendaagse kwesties die hun performances oproepen.⁵³ Er wordt ook vermeld hoe in het werk van Fabre een obsessie schuilt met, in Lehmanns woorden, de pijngrens: "Postdramatic theatre again and again

⁴⁶ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 23.

⁴⁷ Lehmann, "Postdramatic Theatre," in *Postdramatic Theatre*.

⁴⁸ Ibid., 22.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Ibid., 134.

⁵¹ Ibid., 110.

⁵² Van den Dries and Crombez, "Jan Fabre and tg STAN," 431.

⁵³ Ibid.

transgresses the pain threshold in order to revoke the separation of the body from language".⁵⁴ Het experimenteren met fysieke omstandigheden zoals uitputting zorgt ervoor, volgens Fabre, dat het lichaam in extase gebracht kan worden. Fabre wenst dat zijn performers zich in extase kunnen bevinden en zich tegelijkertijd bewust kunnen zijn van hun lichaam, om zo de grenzen ervan te kunnen onderzoeken.⁵⁵ Extase is voor hem geen doel op zich, maar een manier om het fysieke bewustzijn en uithoudingsvermogen te versterken. Om jezelf niet te verliezen in deze extase leer je als performer om te gaan met onder andere duizeligheid en uitputting.⁵⁶

Mijn eerste deelvraag luidde: 'Op welke manier valt Fabres wijze van het realiseren van uitputting te herkennen als een element van postdramatisch theater?' In Fabres werk zijn zowel het aspect van het 'hier en nu' als het opzoeken van de pijngrens terug te zien en beide zijn elementen van het postdramatisch theater. Dit combineert Fabre met dramatische elementen, door via het echte zweet te refereren naar de echte wereld.

3.2 De taal van Fabre

Maar hoe zoekt Fabre het 'hier en nu' en de pijngrens op? In deze paragraaf zal Fabres performatieve taal en werkwijze in kaart gebracht worden om vervolgens de scène van *Mount Olympus* in *Analyse I* te kunnen bespreken.

Hrvatín beschrijft hoe er in Fabres voorstellingen een spel tussen het reële en theatrale kan plaatsvinden. Zoals recent onderzoek aan de Universiteit Antwerpen in het artikel "Physiological performing exercises" laat zien, bestaat Fabres performatieve taal uit de transitie tussen acties uitvoeren en acteren, tussen het fysieke en het theatrale. In het artikel wordt dit onderscheid gemaakt via de woorden 'act' en 'acting'. Het eerste begrip, 'act', verwijst volgens het artikel naar Fabres reconceptualisering van bepaalde theatrale conventies door het gebruik van performancekunst.⁵⁷ De nadruk wordt gelegd op het principe van 'real time/real action'.⁵⁸ Hiermee wordt bedoeld dat een performer niet een rol speelt, maar in plaats daarvan bepaalde handelingen achter elkaar uitvoert.⁵⁹ In "Physiological performing exercises" wordt het principe van 'real time/real action' aan de hand van Hrvatín's opvatting verduidelijkt: "The actors, rather than playing characters, carried out instructions and neutral tasks such as dressing and undressing, running in place, jumping and falling down."⁶⁰ Door vervolgens de tijdsperiode uit te breiden, door bijvoorbeeld herhalingen, versnellingen of slow motion,

⁵⁴ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 96.

⁵⁵ Cassiers et al., "Physiological performing exercises," 279.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Ibid., 275.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Roussel et al., "Exploring the Biomedical Paradigm," 45.

⁶⁰ Cassiers et al., "Physiological performing exercises," 275.

zullen de handelingen een fysieke impact op de performer hebben.⁶¹ Dit kan leiden tot bijvoorbeeld uitputting, zweten of een emotionele reactie.⁶² Dit performatieve aspect is duidelijk terug te zien in mijn casus. De performers voeren dertig minuten intensieve handelingen uit en dit resulteert in uitputting.

‘Acting’ verwijst naar de illusionaire kant, de theatraliteit, van het theater.⁶³ In het artikel “Exploring the Biomedical Paradigm” wordt door Roussel et al. uitgelegd hoe de neutrale handelingen door Fabres performers niet alleen een ‘act’ maar ook ‘acting’ zijn, aangezien ze zich op het toneel afspelen en dus geënceneerd zijn.⁶⁴ Hiernaast is de fysieke aanwezigheid van een performer, volgens hen, ook een theatrale aanwezigheid. De performatieve actie wordt in een bepaalde esthetische en semiotische context geplaatst.⁶⁵ ‘Act’ en ‘acting’ zijn beide duidelijk te herkennen in de scène van *Mount Olympus*. De performers spelen bewust met de dualiteit tussen performance en theatraliteit wanneer ze ‘act’ en ‘acting’, illusie en ‘real time/real action’ afwisselen.

Fabre slaat een brug tussen performance en theatraliteit door de nadruk te leggen op het lichaam. Dit vormt tevens de kern van Fabres methode: een actie komt voort uit een fysieke impuls en is gebaseerd op en gemotiveerd door een fysieke noodzaak of oorzaak en niet uit emotie.⁶⁶ Door Fabres trainingmethode worden de performers getraind in hoe ze met deze impulsen om moeten gaan; hoe ze te herkennen en te begrijpen. Door hun fysieke en mentale concentratie uit te dagen en de grenzen van uitputting, pijn en duizeligheid op te zoeken, leren de performers van Fabre hoe ze met deze lichamelijke veranderingen op het toneel moeten spelen.⁶⁷ Zo wordt de fysieke staat van de performer gebruikt als een creatieve insteek voor de voorstelling en wordt de grens tussen ‘act’ en ‘acting’ vervaagd. De nadruk op de lichamelijke processen die op het toneel ontstaan zijn, volgens Roussel et al., Fabres manier om de toeschouwer te raken.⁶⁸ Hij wil via die lichamelijke veranderingen de toeschouwers bereiken en hun de uitputting van de performer laten voelen.⁶⁹ Om dit te bereiken hecht Fabre veel belang aan de training van de performer om hem bewust van zijn lichaam en beweging te maken.⁷⁰ Dit bewustzijn wordt hierin beschreven als ‘physiological awareness’.⁷¹ Om deze ‘awareness’ te bereiken, creëerde Fabre een set van oefeningen om zijn performers fysiek en mentaal voor te bereiden voor op het toneel. Eén van Fabres oefening is een duidelijk voorbeeld van waar het

⁶¹ Cassiers et al., “Physiological performing exercises,” 275.

⁶² Ibid.

⁶³ Roussel et al., “Exploring the Biomedical Paradigm,” 45.

⁶⁴ Roussel et al., “Exploring the Biomedical Paradigm,” 45.

⁶⁵ Cassiers et al., “Physiological performing exercises,” 276.

⁶⁶ Ibid., 277

⁶⁷ Ibid., 278.

⁶⁸ Roussel et al., “Exploring the Biomedical Paradigm,” 47.

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Ibid.

fysieke en het theatrale aspect elkaar beïnvloeden: ‘The dying princess’. Deze bewegingssequentie is voor het eerst te zien in *De Macht der Theaterlijke Dwaasheden*.

Five heroes stand in a row; five princesses leap into their arms and die. The heroes stride forward, carefully carrying the princesses to the front of the stage. As they walk back to the rear of the stage the princesses return to life and again jump into the arms of their heroes. The cycle then commences again [...] As the sequence continues, the performers’ fatigue becomes increasingly intense. The women turn into millstones around the necks of their heroes, whose proud and elegant robustness slowly deteriorates into a wearying action of dragging and pulling. The princesses are no longer carefully placed upon the ground; they are simply dropped.⁷²

Fabre introduceert hierin het principe van herhaling en uitputting. De beschrijving van deze scène laat zien hoe de fysieke impact, in dit geval de uitputting, de theatrale inhoud herschrijft.⁷³ Het theatrale verhaal krijgt door de vermoeidheid van de performers een andere betekenis. De rol van de prinses ten opzichte van haar held verandert doordat de vermoeidheid ervoor zorgt dat de helden niet meer voorzichtig met de prinsessen omgaan. Zoals “Physiological performing exercises” beschrijft, is Fabre geïnteresseerd in hoe de duur van een fysieke actie invloed heeft op hoe de actie uitgevoerd wordt en in de kwaliteit van *realness* (‘echtheid’) die hieruit voortvloeit.⁷⁴ Deze echtheid zien we terug op enkele momenten in *Mount Olympus*, waar door de duur van de fysieke actie het lichaam van de performer vermoeid raakt en gaat zweten. De lichamen transformeren door de uitputting op een onvoorspelbare wijze doordat we niet kunnen weten op welke wijze en wanneer de uitputting zich zal openbaren. De vraag over wat er met een lichaam gebeurt dat een uiterste punt van uitputting bereikt, staat aan het begin van de scène nog open.

Ik kom hier terug op mijn tweede deelvraag ‘Hoe is het fysieke en theatrale aspect in zijn werkwijze terug te zien?’ Het spel tussen theatrale en fysieke elementen is wat zijn taal kenmerkt. Het principe van ‘real time/real action’ wordt afgewisseld met illusionaire elementen. Een brug hiertussen wordt geslagen door de focus op het lichaam te leggen. Door met fysieke impulsen te werken en hiermee leren om te gaan, kan het fysieke aspect bijdragen aan het theatrale aspect op het toneel. In de hier volgende Analyse I zal ik verbanden leggen tussen Fabres taal en de kettingscène van *Mount Olympus*. Dit zal gedaan worden aan de hand van drie soorten tegenstrijdigheden die Hrvatin in *Herhaling, Waanzin en Discipline* noemt en die in het theoretisch kader besproken werden.

⁷² Cassiers et al., “Physiological performing exercises,” 286.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Ibid.

4. Analyse I: *Mount Olympus*

4.1 Een eerste tegenstrijdigheid: van reëel naar teatraal

De bovenstaande uitleg over Fabres performatieve taal en de afwisseling tussen reëel en teatraal zal nu gekoppeld worden aan mijn casus. In de nu volgende analyse zal er een antwoord gezocht worden op de derde deelvraag, namelijk: 'Hoe komt de uitputting tot stand in de scène van *Mount Olympus*?'

Het contrast tussen 'act' en 'acting' is in de kettingscène van *Mount Olympus* duidelijk te zien. In het begin van de scène is de 'act' helder te herkennen. Er worden namelijk handelingen achter elkaar uitgevoerd. Dit is enerzijds het springen met de kettingen en anderzijds het zwaaien van de kettingen. De performers herhalen deze handelingen gedurende dertig minuten. Deze herhaling zorgt voor een fysieke impact op de performer.

De scène ziet er als volgt uit: negen performers, mannen en vrouwen, staan verspreid over de vloer met witte doeken om hun lichamen gedrapeerd. De ijzeren kettingen gebruiken ze om touwtje mee te springen en om ermee voor zich uit te zwaaien terwijl ze kreten roepen. Deze kreten lijken op een soldatenlied, ze worden ingezet door de voorste van de negen performers en vervolgens maken de andere acht de zinnen af. De theatrale kenmerken in *Mount Olympus*, zoals onder andere de witte doeken, het witte stof op de vloer, de ijzeren kettingen en de resten rood vlees op de vloer contrasteren met het reële van de fysieke aspecten zoals het springen. Het publiek ziet twee werelden: enerzijds een wereld met Grieken, misschien wel sporters, die op de berg Olympus in hun witte toga's met de kettingen aan het trainen zijn, anderzijds een wereld met performers die het touwtjespringen zo lang mogelijk proberen vol te houden. Omdat deze scène van *Mount Olympus* het fenomeen uitputting met theatrale elementen combineert, wil ik de performance van uitputting hierin en hoe we als toeschouwer hiernaar kijken bestuderen.

De performers zijn na vijf minuten al zichtbaar uitgeput, hun monden beginnen open te hangen. Na zes minuten zijn de eerste zweetdruppels op de voorhoofden te zien. De theatrale kenmerken dragen bij aan de illusie van de oude Griekse wereld, maar de fysieke en repetitieve bewegingen overheersen in het begin nog. De neutraal uitgevoerde handelingen transformeren door deze uitputting en ik zie hierna een omslag van 'act' naar 'acting'. De theatraliteit wordt namelijk versterkt op het moment dat de uitputting zijn intrede doet. Na zeven minuten zijn de eerste zuchten en gillets van de performers hoorbaar. Een van de vrouwelijke performers stopt even, buigt voorover en kijkt vervolgens het publiek hulpeloos en vermoeid aan. Je kan je als toeschouwer afvragen of deze emotie in haar gezicht veroorzaakt is door de uitputting of dat dit gespeeld is. Het spelen van deze emotie zou dan bijdragen aan haar Griekse personage. De performers beginnen vanaf dit moment in de scène vaker te struikelen over hun ketting of ze verstappen zich omdat ze duizelig worden. Hier is opnieuw een vervaging van het onderscheid tussen fictie en werkelijkheid te zien.

Komt het struikelen door de vermoeidheid of is het in scène is gezet en wil de performer aan het publiek alleen duidelijk maken dat hij het zwaar heeft. Na tien minuten, op het moment dat de make-up van de vrouwen uitloopt door het zweten, zijn de fysieke elementen beter zichtbaar. De zweetdruppels zijn nu op elk lichaam terug te zien en de ijzeren kettingen slaan steeds vaker tegen de enkels aan. De huid van de enkels wordt steeds kwetsbaarder en de performer steeds vermoeider. Het vervagen van de grens tussen reëel en theateraal kan ervoor zorgen dat toeschouwers continu hun gedachten herschikken doordat zij niet weten wat echt is en wat gespeeld.

Een element van de scène dat nog niet benoemd is, is het tekstuele gedeelte ervan, de kreten die de performers roepen. Een onderdeel van Fabres trainingsmethode dat in “Physiological performing exercises” benoemd wordt, is het voordragen van tekst tijdens het uitvoeren van repetitieve fysieke acties. “Fabre emphasises the use of the voice in each exercise [...] Fabre lets his performers speak out a text while undressing, running or throwing cups towards each other they have to catch. The physical impulses that infect the movement also have an effect on the voice that can be played out.”⁷⁵ De tekst wordt aangetast door de veranderende fysieke toestand. Wat er daadwerkelijk gezegd wordt is ondergeschikt aan de fysieke staat van het lichaam.⁷⁶ In de scène dragen de kreten bij aan de uitputting doordat ze geschreeuwd worden. De vermoeidheid bij sommige performers zorgt ervoor dat ze de tekst niet meer compleet uitspreken. De kreten zelf zijn zinnen zoals: “What is the pain that hurts the most. The blade of a sword or the words of a ghost.”⁷⁷ Het spel tussen het reële en theatrale vindt al plaats in de tekst zelf. De inhoud hiervan zou namelijk kunnen aansluiten bij de Griekse theatrale setting aangezien de kreten de Griekse sporters kunnen helpen om door te zetten. De manier waarop de kreten uitgesproken worden, doordat de uitputting deze beïnvloedt, draagt juist bij aan het reële aspect. De tekst wordt herhaald net zoals dit bij de bewegingen gebeurt en beiden transformeren door deze herhaling en uitputting. Waar tekst en beweging in het begin van de scène nog parallel naast elkaar staan, gaan ze elkaar steeds meer beïnvloeden. Het schreeuwen van de zinnen put de performers uit en de bewegingen tasten het uitspreken van de zin aan.

4.2 Een tweede tegenstrijdigheid: van repetitie naar onbeweeglijkheid

Na 18 minuten stoppen de performers met hun handelingen. Ze gaan op de grond zitten of liggen en proberen weer op adem te komen. Twee vrouwen in lange witte gewaden komen het toneel op met dienbladen met waterijsjes die ze uitdelen aan de performers. Deze worden slurpend, likkend en enigszins sensueel door hen opgegeten. We zien hier nog een tegenstrijdigheid die Hrvatin noemt: de

⁷⁵ Cassiers et al., “Physiological performing exercises,” 288.

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ Troubleyn/Jan Fabre, “Mount Olympus: To glorify the cult of tragedy, a 24-hour performance,” juni 2015, registratie verkregen via Floria Lomme, geraadpleegd tussen 28 februari en 2 juni 2018.

repetitieve bewegingen worden ingeruild voor onbeweeglijkheid. Na het uitputtende springen en zwaaien met de kettingen ontstaat er plots een moment van rust en genot. Op dit punt in de scène ontstaat er voor mij verwarring met betrekking tot Fabres kenmerkende performatieve taal omdat het niet duidelijk is of er sprake is van ‘real time/real action’ of van een illusie. Enerzijds is hier geen sprake van een neutraal uitgevoerde handeling, het ijsje wordt met overdreven emotie en genot opgegeten waarvan men zou kunnen zeggen dat dit geacteerd is. Anderzijds draagt dit moderne ijsje ook niet bij aan de illusie van een Griekse wereld op het toneel, aangezien dit toen nog niet bestond.

Een illusie of een fysieke actie is hier niet duidelijk te onderscheiden. Onbeweeglijkheid is niet helemaal aan de orde hier, want de ijsjes worden sensueel opgelikt, maar toch vormt dit moment een contrast met het springen van ervoor. De hoeveelheid aan tekens, waaronder de anachronistische ijsjes, de Griekse theatrale setting en het echte zweet, die op dit moment op de vloer aanwezig zijn zorgen voor een piek in de scène.⁷⁸

4.3 Een derde tegenstrijdigheid: verschil in discipline

Een derde tegenstrijdigheid die Hrvatin noemt, is het tonen van vermoeidheid tegenover het verbergen ervan, zoals bij ballet. De discipline in ballet verschilt met de discipline in de kettingscène. Fabres werkwijze met fysieke impulsen verschilt volgens “Physiological performing exercises” met dat wat ingezet wordt in ballet: “The most important difference with classical but also contemporary ballet is the fact that ballet dancers need to maintain control of the form (be it virtuous, or improvised movements), regardless of the physical difficulties that come into play.”⁷⁹ De fysieke staat van de danser zou niet moeten doorschemeren in de uitvoering van de dans. Bij Fabre wordt er, in tegenstelling tot bij ballet, juist aan de performer gevraagd om zijn beweging te laten beïnvloeden door zijn fysieke staat.⁸⁰

Het artikel “Exploring the Biomedical Paradigm” benoemt hoe in de jaren 60 de krachten die het lichaam van een balletdanser opgelegd kreeg, onderzocht werden. De sterk gecoördineerde bewegingen van de ledematen van balletdansers werden met biomechanische principes en technieken gemeten.⁸¹ Hetzelfde geldt voor de ‘The dying princess’-oefening, het dragen en het positioneren van de prinsessen vereist sterk gecoördineerde bewegingen van de performers.⁸² Ook in de kettingscène is deze discipline op meerdere momenten te herkennen. Om te beginnen ziet de houding van de performers er gedisciplineerd uit. Wanneer ze opkomen en op hun plek gaan staan,

⁷⁸ Een anachronisme is iets wat niet helemaal in zijn tijd past. Of, preciezer geformuleerd: een al dan niet gewilde inbreuk op of breuk in de chronologische samenhang van toestanden of gebeurtenissen. (Wikipedia)

⁷⁹ Cassiers et al., “Physiological performing exercises,” 278.

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Roussel et al., “Exploring the Biomedical Paradigm,” 48.

⁸² Ibid.

plaatsen ze allen hun voeten naast elkaar, hun handen naast het lichaam en zijn ze allemaal richting het publiek gedraaid. Door deze positionering van het lichaam kan je als toeschouwer het idee krijgen dat er iets van start zal gaan. Ten tweede vereist het gelijktijdig uitvoeren van de handelingen discipline en repetitie. Om op hetzelfde tempo te kunnen springen en gelijktijdig een overgang te kunnen maken naar het zwaaien met de kettingen, moet dit door een groep samen gerepeteerd en herhaald worden. Ten derde is het doel om met elkaar de bewegingssequentie vol te houden ook een vorm van discipline.

Naarmate de scène vordert, verschuift de discipline en gelijktijdigheid van de performers naar een meer individuele uitvoering van de handelingen. Er wordt op verschillende tempo's gesprongen en de wil om dit gelijktijdig te doen lijkt er niet meer te zijn. Zoals ik in het theoretisch kader al de vergelijking maakte, het hoorbare zuchten en de uitgeputte blikken van de performers verschillen met de schijn die balletdansers ophouden. De transformaties die de lichamen hier doormaken zijn juist onderdeel van de scène, terwijl deze in het ballet zo goed mogelijk verborgen moeten worden gehouden. De uitputting wordt niet onderdrukt en is juist het onderwerp van de scène. Fabres performers worden dan wel getraind om om te gaan met uitputting, maar eenmaal op het toneel laten ze juist zien dat ze uitgeput zijn. Als toeschouwer kijk je hier naar de discipline, maar ook naar het onvoorspelbare van de scène, want je weet van tevoren niet waarin de uitputting zal resulteren. Een toeschouwer bij ballet zal ook de discipline erin terugzien, maar zonder het onvoorspelbare aspect, want dat wordt onderdrukt doordat het einde van de beweging of dans al vastgelegd is.

5. Analyse II: Hoe *Mount Olympus* leidt tot een kinesthetische ervaring

5.1 *Choreografie van uitputting*

In de vorige analyse is naar voren gekomen hoe de uitputting tot stand komt, in deze tweede analyse wordt nu gekeken of dit onder het begrip choreografie valt en of er een kinesthetische ervaring plaatsvindt. De vierde deelvraag: 'Hoe kan het begrip kinesthesie, dat in Fosters *Choreographing Empathy* toegepast wordt op dans, ook meer inzicht bieden in hoe de uitputting die ontstaat in de scène van *Mount Olympus* door de toeschouwer beleefd wordt?', wordt hier beantwoord. Hoe spreekt de uitputting in de scène de toeschouwer aan? Kan het langer laten duren van een handeling op het toneel de afstand tussen performer en toeschouwer verkleinen, omdat je genoeg tijd krijgt om je te verliezen in wat je ziet?

In *Choreographing Empathy* wordt er bekeken hoe de toeschouwer choreografie beleeft. Foster noemt in haar boek verschillende noties van choreografie. Eén opvatting van Foster over

choreografie is dat het een set van regels is waaruit improvisatie kan volgen.⁸³ Dit sluit het beste aan bij mijn casus. Foster benoemt hoe ze choreografie ziet als een hypothetische uiteenzetting van wat het lichaam is en kan zijn, gebaseerd op de keuzes die gemaakt worden tijdens de repetities en de uitvoering zelf.⁸⁴ Een choreografie kan dus gezien worden als product van deze keuzes. De beslissingen die hieruit volgen en samen, alleen of spontaan gemaakt worden, kunnen helpen met het analyseren van choreografie.⁸⁵ In de scène van *Mount Olympus* zijn de regels die de performers hebben niet altijd duidelijk zichtbaar. Het is ook lastig om hier als toeschouwer je vinger op te leggen aangezien je niet weet hoe het in het script genoteerd staat. Je ziet dat er bepaalde keuzes gemaakt zijn, want de performers moeten op een bepaalde manier met elkaar communiceren wanneer ze bijvoorbeeld beginnen met springen en wanneer ze overgaan naar het zwaaien met de kettingen. Je ziet ze ook daadwerkelijk communiceren via de blikken die ze elkaar geven. Een regel die wellicht in de registratie is te herkennen, is dat de performers vijftig keer springen voordat ze overgaan naar de kreten en het zwaaien.⁸⁶ Een andere regel is misschien, tijdens het waterijsmoment, dat ze pas als het ijsje op is klaar mogen gaan staan om door te gaan met springen. De regels zorgen er ook voor dat er in de momenten ertussen, nadat een regel is ingezet, ruimte is om te improviseren: de performers zijn vrij in onder andere hoe hoog ze springen, hoe snel ze springen, hoe hard ze praten of wanneer ze luid en duidelijk zuchten.

De vermoeidheid slaat bij elke performer op een ander moment toe en zal voor de performer zelf ook niet tijdens elke repetitie of uitvoering op precies hetzelfde moment gebeuren. De choreografie van uitputting bestaat uit regels. Als je de handelingen, springen en zwaaien, achter elkaar uitvoert, zal je als performer uitgeput worden. De choreografie wordt echter gedwarsboomd doordat het niet te voorspellen is wanneer een performer uitgeput raakt. Het reële element, wat Hrvatin bespreekt, neemt dan de overhand.⁸⁷

5.2 Uitputting in beide lichamen

Zoals ik eerder in theoretisch kader noemde, stelt Foster dat elke notie van choreografie kinesthesie bevat. Hiermee wordt bedoeld dat de beweging van de een, een ander kan aanzetten om iets ten opzichte hiervan te voelen.⁸⁸ Hoe ook het lichaam van de toeschouwer de uitputting kan voelen die bij de performer zelf in de kettingscène ontstaat, zal ik hier bespreken.

⁸³ Foster, *Choreographing Empathy*, 3.

⁸⁴ Ibid., 4.

⁸⁵ Ibid.

⁸⁶ Troubleyn/Jan Fabre, "Mount Olympus: To glorify the cult of tragedy, a 24-hour performance," juni 2015, registratie verkregen via Floria Lomme, geraadpleegd tussen 28 februari en 2 juni 2018.

⁸⁷ Hrvatin, *Herhaling, waanzin, discipline*, 77.

⁸⁸ Foster, *Choreographing Empathy*, 2.

In deze scène is de emotie duidelijk van de gezichten van de performers af te lezen. De focus van Martin op de connectie tussen de emotie van de danser en van de toeschouwer is hier daarom relevant. Uitputting is een gevoel dat iedereen al eens meegemaakt heeft. Het gevoel maakt deel uit van het 'reservoir van ervaring', zoals Martin beschrijft.⁸⁹ Doordat je als toeschouwer weet hoe het voelt om uitgeput te zijn, zal je je kunnen inleven in de uitputting van de performer. De 'motor responses' verbinden de uitputting die je voor je op het toneel ziet met eerdere uitputtende ervaringen. Volgens Martin zouden er dan, en dit wordt bevestigd door neurofysiologische onderzoeken, in het lichaam van een toeschouwer van de kettingscène een verandering plaatsvinden. De springende, herhalende en uitputtende bewegingen kunnen, door kinesthesie, de toeschouwers eenzelfde fysieke ervaring geven en een empathische reactie bij hen opwekken. Doordat deze ervaring in het begin van de scène nog niet aanwezig is, aangezien de uitputting langzamerhand ontstaat, beredeneer ik dat de door Martin zo genoemde kinesthetische sympathie, naarmate de scène vordert geleidelijk aan tot stand komt. Een toeschouwer kan eerst nog meeleven met de performer die voor hem staat voordat er zelf in zijn lichaam een verandering plaatsvindt. Wanneer eenmaal de uitputting duidelijk te zien is, door bijvoorbeeld het zweet, kan er een kinesthetische ervaring ontstaan doordat je als toeschouwer dit koppelt aan een eigen ervaring ermee.

De vervaging van het onderscheid tussen fictie en werkelijkheid, die ik eerder vermeldde, speelt hier een rol. Moet je de uitputting geloven, zoals het hijgen wat zowel echt als gespeeld kan zijn, voordat er een kinesthetische ervaring kan plaatsvinden? Voor eenieder zal er een moment zijn in de scène dat de uitputting wordt overgedragen van performer naar toeschouwer, maar wanneer dit gebeurt kan verschillen. De performers in deze scène van *Mount Olympus* laten het publiek daarmee geleidelijk aan deelnemer worden aan de bewegingen en aan de scène.

5.3 Risico's nemen

In de vorige paragraaf keek ik naar de toeschouwersbeleving bij het kijken naar herhaling en uitputting. Hiernaast, zoals ik in het theoretisch kader volgens Foster al aanhaalde, reageert ons lichaam ook als we naar iets kijken wat een risico met zich meebrengt. Je trekt bijvoorbeeld je arm weg wanneer je een arm van iemand anders in gevaar ziet. Een voorbeeld dat Foster hiervoor gebruikt is de toeschouwer van een koorddanser. Deze zal namelijk van nature zijn eigen lichaam balanceren wanneer hij hiernaar kijkt, alsof hij zelf op het koord staat.⁹⁰ Dit gebeurt doordat er een mentale kopie gemaakt wordt van de situatie. De toeschouwer reageert op de relatie die de koorddanser heeft met zwaartekracht, maar dan in zwakkere mate, doordat hij een kopie in zijn hoofd maakt en met zijn

⁸⁹ Foster, *Choreographing Empathy*, 113.

⁹⁰ *Ibid.*, 140.

lichaam deze ingebeelde kopie betreedt.⁹¹ In het artikel “Physiological performing exercises” wordt naast het performatieve aspect ‘real time/real action’ een ander aspect vanuit de performance kunst benoemd dat door Fabre gebruikt wordt.⁹² Dit gaat over het nemen van risico’s waar bijvoorbeeld een actie die een performer onderneemt in echte pijn kan resulteren.⁹³

Het voorbeeld van de koorddanser komt overeen met de kettingscène. Het springen met ijzeren kettingen brengt risico’s met zich mee. Hoe vermoeider de performers worden, hoe vaker de kettingen tegen hun enkels aankomen. Er is nu niet alleen sprake van uitputting, maar ook van pijn. Dit komt doordat de ijzeren kettingen tegen de kwetsbare blote huid van de enkels aan slaan. Een toeschouwer in de zaal kan hierdoor empathisch meevoelen met de pijn van de performer. Er hoeft geen sprake te zijn van een eerdere ervaring van pijn van de tegen enkels aanslaande kettingen, om ook deze pijn als toeschouwer te voelen. Hiertegenover staat dat het moment met de waterijsjes juist als een verlichting van de pijn kan werken, zowel voor de performer als voor de toeschouwer. Wanneer je als toeschouwer een kopie maakt in je hoofd van deze beide situaties, is er een mogelijkheid dat je de pijn, of verlichting ervan, van de performer in zwakkere mate meevoelt.

6. Conclusie

In dit onderzoek heb ik bestudeerd hoe uitputting gechoreografeerd is in de kettingscène van *Mount Olympus* en wat deze uitputting met de toeschouwer doet. Mijn onderzoeksvraag luidt: Hoe kan uitputting, zoals die door Jan Fabre tot stand wordt gebracht, leiden tot een kinesthetische ervaring bij de toeschouwer? Om deze onderzoeksvraag te beantwoorden heb ik Fabres werkwijze in kaart gebracht en vervolgens twee analyses uitgevoerd, waarbij ik zowel op de uitputting zelf als op de toeschouwer heb gefocust.

Door eerst het postdramatische veld en Fabres taal en werkwijze in kaart te hebben gebracht, kon ik in mijn casus de totstandkoming van uitputting bestuderen. Het analyseren van de casus werd gedaan aan de hand van drie tegenstrijdigheden die Hrvatin benoemt in *Herhaling, waanzin, discipline*. Fabres taal, waarin er gespeeld wordt met reële en theatrale elementen, kan voor verwarring zorgen. Er zijn meerdere aspecten op het toneel die de uitputting laten zien, maar welke hiervan zijn reëel en welke zijn in scène gezet of overdreven? Er hoeft niet getwijfeld te worden aan de ‘echtheid’ van het zweet van een performer, terwijl hijgen en emoties juist niet duidelijk laten zien of het in scène gezet is of dat het lichaam het fysiek niet meer aankan.

⁹¹ Foster, *Choreographing Empathy*, 140.

⁹² Cassiers et al., “Physiological performing exercises,” 279

⁹³ *Ibid.*, 275.

Het transformeren van de bewegingen, van gedisciplineerd en gelijktijdig uitvoeren naar een meer individuele uitvoering ervan, kan vragen oproepen over in hoeverre dit daadwerkelijk door de uitputting komt. Zorgt de uitputting ervoor dat het gelijktijdig springen en de discipline van de performers verdwijnt? Of het moment wanneer een performer stopt met springen om even uit te blazen pure noodzaak is of dat dit in het script staat, is voor een toeschouwer niet te duiden. Dit is tevens een voorbeeld van een vervaging van de grens tussen het reële en het theatrale. De schakeling tussen deze twee eigenschappen van Fabres performatieve taal deelt de totstandkoming van uitputting in twee werelden. Enerzijds is dit de wereld van de performer die een bewegingssequentie uitvoert die steeds uitputtender wordt, anderzijds is dit de wereld van Griekse mannen en vrouwen op de berg Olympus.

Met het inzetten van *Choreographing Empathy* van Foster is de focus van het tweede deel van het onderzoek verschoven naar de toeschouwer. De performers hebben een set van regels om met elkaar te kunnen communiceren, hierdoor weten ze wanneer ze van de ene beweging overgaan naar de andere. Hoe langer je als toeschouwer naar de bewegingssequentie op het toneel kijkt, hoe meer je het reële aspect van de scène gaat zien doordat je de regels langzamerhand gaat begrijpen. De regels zijn hier van de performers en niet van de Griekse mannen en vrouwen. Naarmate de scène vordert komt dus het reële aspect van Fabres performatieve taal meer naar de voorgrond. De uitputting die ontstaat door deze regels, kan voor een reactie zorgen bij de toeschouwer. Afgeleid van Martins theorie en neurofysiologische onderzoeken, kan een toeschouwer de uitputting voelen doordat hij deze al eerder ervaren heeft.

Terwijl het reële aspect van Fabres performatieve taal gedurende de scène groeit, verdwijnt het theatrale steeds meer naar de achtergrond. Enerzijds gebeurt dit door de totstandkoming van uitputting en anderzijds doordat de scène ervoor zorgt dat je als toeschouwer meebeweegt. Het zien van reële uitputting op het toneel wordt door kinesthesie gekoppeld aan je eigen gevoel van uitputting. De vermoeidheid van de performers zet de toeschouwer aan om zich ook uitgeteld te voelen. En misschien wel om samen, zonder dat dat aan de buitenkant te zien is, te zweten?

Bibliografie

Bleeker, Maaïke. "Martin, Massumi and the Matrix." In *Anatomy Live. Performance and the Operating Theatre*, edited by Maaïke Bleeker, 151-64. Amsterdam: University Press, 2008.

Cassiers, Edith, Jonas Rutgeerts, Luk Van den Dries, Charlotte De Somviele, Jan Gielen, Ann Halleman, Annouk Van Moorsel, and Nathalie A. Roussel. "Physiological performing exercises by Jan Fabre: an additional training method for contemporary performers." *Theatre, Dance and Performance Training* 6, no. 3 (2015): 273-90.

Foster, Susan Leigh. *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*. London and New York: Routledge, 2011.

GRIP. "THE DOG DAYS ARE OVER." Geraadpleegd op 19 maart 2018.
<https://www.grip.house/productie/the-dog-days-are-over-2014>.

Hrvatín, Emil. *Herhaling, waanzin, discipline: het theaterwerk van Jan Fabre*. Amsterdam: Uitgeverij IT&FB, 1994.

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. London and New York: Routledge, 2006.

Martin, John Joseph. *America Dancing: The Background and Personalities of the Modern Dance*. New York: Dodge Publishing, 1936.

Martin, John Joseph. *Introduction to the Dance*. New York: W.W. Norton, 1939.

Martin, John Joseph. *The Modern Dance*. New York: A. S. Barnes, 1933.

Roussel, Nathalie, Ann Halleman, Jonas Rutgeerts, Jan Gielen, and Luk van den Dries. "Exploring the Biomedical Paradigm in the Work of Jan Fabre." *Performance Research* 19, no. 4 (2014): 45-53.

Schwalbe. "Spaar ze." Geraadpleegd op 19 maart 2018. <http://schwalbe.nu/voorstellingen/3>.

Troubleyn/Jan Fabre. "Mount Olympus: To glorify the cult of tragedy, a 24-hour performance." Geraadpleegd op 15 maart 2018. <http://mountolympus.be>.

Troubleyn/Jan Fabre. "Mount Olympus: To glorify the cult of tragedy, a 24-hour performance." Juni 2015. Registratie verkregen via Floria Lomme. Geraadpleegd tussen 28 februari en 2 juni 2018.

Van den Dries, Luk, and Thomas Crombez. "Jan Fabre and tg STAN: Two Models of Postdramatic Theatre in the Avant-Garde Tradition." *Contemporary Theatre Review* 20, no. 4 (2010): 421-31.

Verklaring Intellectueel Eigendom

De Universiteit Utrecht definieert plagiaat als volgt:

Plagiaat is het overnemen van stukken, gedachten, redeneringen van anderen en deze laten doorgaan voor eigen werk.

De volgende zaken worden in elk geval als plagiaat aangemerkt:

- het knippen en plakken van tekst van digitale bronnen zoals encyclopedieën of digitale tijdschriften zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het knippen en plakken van teksten van het internet zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het overnemen van gedrukt materiaal zoals boeken, tijdschriften of encyclopedieën zonder aanhalingstekens of verwijzing;
- het opnemen van een vertaling van teksten van anderen zonder aanhalingstekens en verwijzing (zogenaamd "vertaalplagiaat");
- het parafaseren van teksten van anderen zonder verwijzing. Een parafrase mag nooit bestaan uit louter vervangen van enkele woorden door synoniemen;
- het overnemen van beeld-, geluids- of testmateriaal van anderen zonder verwijzing en zodoende laten doorgaan voor eigen werk;
- het overnemen van werk van andere studenten en dit laten doorgaan voor eigen werk. Indien dit gebeurt met toestemming van de andere student is de laatste medeplichtig aan plagiaat;
- het indienen van werkstukken die verworven zijn van een commerciële instelling (zoals een internetsite met uittreksels of papers) of die al dan niet tegen betaling door iemand anders zijn geschreven.

Ik heb bovenstaande definitie van plagiaat zorgvuldig gelezen en verklaar hierbij dat ik mij in het aangehechte BA-eindwerkstuk niet schuldig gemaakt heb aan plagiaat.

Tevens verklaar ik dat dit werkstuk niet ingeleverd is/zal worden voor een andere cursus, in de huidige of in aangepaste vorm.

Naam: **Lara van Lookeren Campagne**

Studentnummer: **4240898**

Plaats: **Utrecht**

Datum: **21-06-2018**

Handtekening:

