

(Voorblad digitale versie)

Een schijnbaar werkelijk zelf

Rollenspel in sociale interactie

Final Paper MA Theatre Studies

Maartje Keijzer 0358789

Docent Maaïke Bleeker

Inhoudsopgave

Voorwoord	p. 2
Inleiding	p. 3
Het leven is/als voorstelling	p. 6
Bestaan door de scripts heen	p. 12
Casestudy: Pickup Artists	p. 16
<i>What's in a name?</i>	p. 16
<i>Schijnbaar werkelijk</i>	p. 17
<i>Het gespeelde zelf</i>	p. 19
Conclusie	p. 22
Discussie	p. 23
Literatuurlijst	p. 24

Voorwoord

Mijn interesse in theater heeft zich tijdens mijn studie langzamerhand verschoven naar het gebied buiten de *black box*. In mijn stageperiode heb ik mij gericht op locatietheater en straattheater en in dit laatste paper richt ik mij op rollenspel in de alledaagse realiteit. Het is het spel dat wij in het alledaagse leven spelen, de rol die wij spelen dat mij interesseert. Mijn rol als student Theaterwetenschap heb ik zo nu en dan met moeite, maar zeker in de Master ook met veel plezier vervuld. Het zijn de docenten geweest, die mij het gevoel gaven niet langer een studentnummer te zijn, maar een persoon met alle daarbij horende valkuilen en kwaliteiten. Ik heb het als zeer prettig ervaren om op persoonlijkere toon contact te kunnen hebben met zowel studenten als docenten. Het mag dan ook geen toeval zijn dat ik mijn studie nu afsluit met een paper over het zelf van een individu. Nu is het niet zo dat mijn interesse in theater gedurende mijn studietijd gesleten is, theater is en blijft mijn passie! Ik heb enkel meerdere van mijn interesses samen willen brengen in dit laatste paper.

In het bijzonder gaat mijn dank uit naar Maaike Bleeker, die niet alleen vakinhoudelijk mij wist te inspireren en motiveren, maar ook wanneer het andere zaken betrof een luisterend oor bood.

Inleiding

“You’ve got natural charm, charisma, and confidence. Something these seduction gurus and method masters know nothing about. They order people to recite scripted lines, rehearse artificial gestures, and follow all sorts of crazy pie charts and bar graphs. You don’t need a script. All you need is you.”¹

Een man wordt aangesproken op het zijn van zichzelf in zijn interactie met een vrouw. Het citaat geeft een boodschap waar wij mensen waarschijnlijk allemaal graag in zouden geloven. Een ieder vraagt zich op enig moment in zijn leven af wie hij nu eigenlijk is en hoe hij dichter bij zichzelf kan komen. De vraag is echter wat er nu werkelijk eigen is aan het zelf. Zijn wij autonoom in wie we zijn of spelen wij eigenlijk ons hele leven lang een rol?

De gedachte dat wij ons leven leiden via bepaalde scripts, ons een rol aanmeten in sociale interacties is geen vernieuwende gedachte. In 1959 al kwam Erving Goffman met het boek “Dramaturgie in het dagelijks leven. Schijn en werkelijkheid in sociale interacties.”. Hij laat het klassieke dramatische theatermodel los op sociale interacties om zo aan te tonen dat wij mensen in het dagelijks leven rollen spelen. Zoals de ondertitel kenbaar maakt spreekt hij over een schijn in sociale interacties. Hij gaat ervan uit dat ook in sociale interactie in het dagelijks leven, net zoals in het theater, achter het personage de acteur schuil gaat. In de theatertheorie zijn de opvatting omtrent deze thematiek inmiddels flink geëvolueerd. Een belangrijke denker is Lehmann die het postdramatisch theatermodel heeft geïntroduceerd. In het model wordt, naast vele andere zaken ook aandacht besteed aan *the real*:

“The postdramatic theatre is the first to turn the level of the real explicitly into a ‘co-player’ – and this on a practical, not just theoretical level. The interruption of the real becomes an object not just of reflection (as in Romanticism) but of the theatrical design itself.”²

Lehmann introduceert verschillende lagen van realiteit in het theater, iets waar Goffman geen rekenschap van geeft. Hij spreekt in zijn vergelijking met het theater enkel over schijn die ontstaat door het rollenspel dat wij spelen in het alledaagse leven. In dit paper vraag ik mij af of we wel van schijn kunnen spreken of dat het zo is dat wij eigenlijk bestaan door de scripts heen. Dat de rollen die wij spelen ons maken tot wat wij werkelijk zijn. De scheiding tussen acteur en personage zou dan niet gemakkelijk getrokken kunnen worden. Daarentegen vloeien zij samen, omdat de acteur niet zou kunnen bestaan zonder het personage en vice versa.

¹ Mystery, *The Pickup Artist. The New and Improved Art of Seduction* (New York: Villard, 2010), xii.

² Hans- Thies Lehmann, *Postdramatic theatre* 2006. (Vertaald door Karen Jurs-Munby. London: Routledge, 2009), 100.

Vanwege de raakvlakken van het onderwerp met de psychologie wordt er in dit onderzoek mede geput uit deze tak van wetenschap. In de psychologie bestaat er een aantal theorieën die uitgaan van het ontstaan van een identiteit, een ‘zelf’ via een script. De transactionele analyse, ontwikkeld door Eric Berne, is een term die zowel gebruikt wordt voor de persoonlijkheidstheorie als de psychotherapeutische behandelmethode. De theorie beschrijft drie verschillende egoposities ofwel rollen die binnen een persoon verenigd kunnen zijn. De verschillende rollen waarvan uit sociale interacties aangegaan kunnen worden, worden vaak op onbewuste wijze ingenomen. De transactionele analyse gaat er echter vanuit dat deze rollen ook bewust kunnen worden aangemeten om zo de transacties te beïnvloeden.

De thematiek van dit paper kan worden omschreven als; schijn en werkelijkheid in rollenspel in de dagelijkse realiteit. Vanwege de beperkte ruimte van dit onderzoek heb ik ervoor gekozen de grote reikwijdte van deze thematiek terug te brengen tot haar spanningsveld in een specifieke casestudy. Hierbij ben ik mij bewust van het feit dat ik in dit zeer specifieke onderzoek enkel specifieke uitspraken kan doen die alleen de gekozen casestudy betreffen. Ik hoop echter dat de gedane onderzoeksresultaten genoeg stof tot denken kunnen bieden ook wanneer het de bredere thematiek betreft. De casestudy in dit onderzoek betreft *pickup artists*. Een pickup artist is iemand die bekwaam is of probeert bekwaam te worden in het ontmoeten, aantrekken en verleiden van vrouwen. Naast de vele boeken die over deze ‘kunst’ geschreven zijn, bestaat er een groot aantal internetsites, workshops en lezingen die allen tot doel hebben mannen te helpen een pickup artist te worden. Twee boeken over het fenomeen dienen als uitgangspunt voor dit onderzoek. Deze boeken zijn beiden geschreven door meesters, mannen die uitblinken in hun bekwaamheid als het gaat over het verleiden van vrouwen. Beide boeken beschrijven de basale training die een man kan maken tot een pickup artist. Het is niet alleen vanwege de term *artist* dat ik gekozen heb voor dit fenomeen als casestudy. Er zijn zoveel aanknopingspunten te vinden in het fenomeen die doen denken aan theater en in het bijzonder aan rollenspel. Zo wordt er vaak gesproken over een script, de teksten en handelingen die een man moet leren om zijn doel te bereiken. Daarnaast heeft elke pickup artist een naam voor zijn zelf gecreëerde alter ego. Deze naam zouden we kunnen beschouwen als de naam van het personage, wanneer we de pickup artist beschouwen als iemand die een rol speelt. De *pickups* kunnen dan beschouwd worden als het theatrale *event*.

Waar Goffman het theatermodel projecteert op bestaande sociale interactie in het dagelijks leven lijken de pickup artists het model te gebruiken om een sociale interactie vorm te geven. Betekent dit dan dat zij een schijnwerkelijkheid creëren en hun werkelijke zelf verstoppen achter het masker van hun alter ego of zouden we de pickup artists kunnen bezien als mannen die enkel zichzelf presenteren? Bestaat hun werkelijke zelf bij de gratie van de bewust gekozen middelen om een bepaalde rol te kunnen spelen? Om tot antwoorden te komen op de hierboven gestelde vragen, worden de verschillende gekozen benaderingen beschreven en vervolgens toegepast op de casestudy. Allereerst introduceer ik enkele theaterwetenschappelijke concepten en analytische begrippen van

waaruit het rollenspel in sociale interactie in het dagelijks leven gezien kan worden. Vervolgens worden de uitgangspunten van de transactionele analyse behandeld om zo een theoretisch kader te plaatsen van waaruit de casestudy onderzocht kan worden. In het laatste hoofdstuk wordt dan ook het fenomeen 'pickup artists' geïntroduceerd en behandeld vanuit zowel de theaterwetenschappelijke als de psychologische theorieën.

Het leven is/als voorstelling

Regelmatig wordt de dagelijkse realiteit vergeleken met de theaterwereld. Zo lezen we kopen in kranten als “Rutte verschijnt ten tonele” of spreken we over theatrale personen. Vaak refereren deze uitspraken aan onechtheid en het niet oprecht of authentiek zijn. In het geval van het krantenartikel wordt gesuggereerd dat Rutte zijn publieke optreden vooraf geheel heeft geënceneerd. We gaan er vanuit dat we geen spontane reacties te zien krijgen, maar dat er een schijnwerkelijkheid gepresenteerd wordt. In een artikel over politiek en theater wordt op de volgende wijze een hardnekkig vooroordeel over theater beschreven:

“...this old anti-theatrical prejudice in which theatre is equated with falseness, artificiality, and exaggeration as opposed to something more true, more authentic, and more sincere, something to be taken more seriously precisely because it is not theatre.”³

Heden ten dagen bestaan er vele auteurs die de gelijktrekking van theater met de hierboven genoemde waarde in twijfel trekken, waarvan het nieuwe paradigma van Lehmann het belangrijkste is. Theater draait niet enkel om een doen alsof, maar zou op verschillende andere niveaus ook als authentiek, oprecht of waar kunnen worden beschouwd. Theater vindt altijd plaats in het hier en nu, waarbij de tijd en ruimte als werkelijk kunnen worden beschouwd. In de speelruimte zien we niet enkel het personage, maar ook de acteur en de ervaring van de toeschouwer is een werkelijke, reële ervaring. In de literatuur die handelt over rollenspel in sociale interactie wordt theater echter vaak opgevat op de wat ouderwetse wijze, zo ook in de verhandeling van Goffman die in dit hoofdstuk uitvoerig aan bod zal komen. De performancetheorie daarentegen is, mijns inziens, een mooie ingang om in andere termen te denken over de hierboven beschreven associaties die aan het theater kleven. Zeker wanneer we de vergelijking maken tussen theater en rollenspel in sociale interacties.

Het Engelse werkwoord *to perform*, waar wij in het Nederlands geen dekkende vertaling voor hebben, kan worden gebruikt in zowel de context van het theater als in de context van het dagelijks leven. Door de term *to perform* onder de loep te nemen kan de vergelijking van de dagelijkse sociale realiteit met het theater een andere lading gegeven worden. Performances komen voor in acht soms afzonderlijke en soms overlappende situaties; dagelijks leven, kunst, sport en ander populair entertainment, zaken, technology, sex, rituelen en spel⁴. Iedereen weet het verschil tussen verschillende vormen van performance. Het verschil is gebaseerd op functie, omstandigheden van de gebeurtenis, platform en het verwachte gedrag van spelers en toeschouwers⁵. In dit paper wordt de focus gelegd op performances in het dagelijks leven. In Schechner’s boek *Performance studies: an introduction*” wordt de term als volgt gedefinieerd:

³ Maaïke Bleeker, “Being Angela Merkel” in *The Rhetoric of Sincerity* (red. Alphen, E., et. al. Stanford: Stanford University Press, 2009) 247-262, 251.

⁴ Richard Schechner, *Performance Studies: An Introduction* (Londen/New York: Routledge, 2006), 31.

⁵ Schechner, 33.

“In business, sports and sex, “to perform” is to do something up to a standard – to succeed, to excel. In the arts, “to perform” is to put on a show, a play, a dance, a concert. In everyday life, “to perform” is to show off, to go to extremes, to underline an action for those who are watching.”⁶

In deze definiëring van de term ‘to perform’ in het dagelijks leven wordt er geen verband gelegd met het tonen van een schijnwerkelijkheid. Nu kan niet elke actie die getoond wordt gezien worden als een performance. Wat een performance is of juist niet is hangt niet af van de gebeurtenis zelf, maar van hoe de gebeurtenis wordt ontvangen en geplaatst. Toch beargumenteren performance theoretici dat het gehele dagelijks leven gezien kan worden als een performance. Momenteel bestaat er, volgens hen, nauwelijks een menselijke activiteit die niet een performance is voor iemand ergens⁷. Barbara Kirshenblatt-Gimblett zegt dat to perform is doen, gedragen en weten. Schechner wil verder gaan dan dit standpunt en zegt dat elk gedrag, gebeurtenis, actie of ding bestudeerd kan worden als een performance⁸. Het moge duidelijk zijn dat als we het dagelijks leven vanuit deze benadering bezien we alle sociale interacties zouden kunnen benaderen als een performance.

Goffman schreef in 1959 het boek “De dramaturgie van het dagelijks leven. Schijn en werkelijkheid in sociale interacties”. Hij ziet zijn verhandeling als sociologisch perspectief op het sociale leven. Het model dat hij hanteert is dat van een theatervoorstelling. Daarbij geeft hij aan dat in het theater een schijnwereld op de planken wordt gezet terwijl het volle, ofwel alledaagse, leven geacht wordt een werkelijke wereld te vertegenwoordigen⁹. In zijn betoog zet hij echter vraagtekens bij deze verwachting van het volle leven door ook sociale interacties te bezien als voorstellingen en daarmee als schijnwerkelijkheid die bewust gecreëerd wordt door de betrokken individuen. Het individu zal zich steeds zo gedragen dat het, welbewust dan wel opzettelijk, zich uitdrukt. Anderen op hun beurt zullen een bepaalde indruk van hem krijgen¹⁰. Deze indruk komt dan niet overeen met echte werkelijkheid, maar vertegenwoordigt een bepaalde schijn. Iemand kan onbetrouwbare informatie geven om zo een onware uitdrukking van iets mogelijk te maken, die op zijn beurt weer kan leiden tot een onware indruk bij het publiek. In zijn verhandeling beschrijft Goffman verschillende technieken die een individu kan hanteren om zo, wanneer iemand in de aanwezigheid van anderen verschijnt de indruk die anderen van de situatie krijgen onder controle te krijgen. Deze technieken benoemt hij als de sociale façade, een gestandaardiseerd expressief instrumentarium dat met opzet of onbedoeld door het individu tijdens zijn voorstelling wordt gebruikt¹¹. Standaard onderdelen van deze façade zijn de entourage, uiterlijke verschijning en manier van doen. In de structuur van het door hem gecreëerde

⁶ Ibidem, 28.

⁷ Ibidem, 40.

⁸ Ibidem, 40.

⁹ Erving Goffman, *De Dramaturgie van het Dagelijks Leven: Schijn en Werkelijkheid in Sociale Interacties* 1959. (Vertaald door P. Nijhoff en G.J. Johannes. Utrecht: Bijleveld, z.j.), 7.

¹⁰ Goffman, 10.

¹¹ Ibidem, 27.

model legt hij een duidelijke link met theater, waar de elementen vaak benoemd worden als decor, kostuums, gestiek en mimiek.

De vergelijking levert interessante gedachten op, maar gaat uit van een fundamentele beperkende gedachte; namelijk die van de onechtheid of schijnwerkelijkheid van het theater. Door aan te nemen dat theater geheel bestaat uit elementen die bijdragen aan het doen alsof wordt de werkelijkheid van realiteit in theater ondermijnt. In de vergelijking wordt daarmee ook de sociale interactie in het dagelijks leven weggezet als schijn. Door de term façade te gebruiken voor het instrumentarium onderstreept Goffman zijn aanname dat het theater niet gezien kan worden als waar, echt of werkelijk. Zoals hij terecht aangeeft denken wij bij de term façade aan een discrepantie tussen enerzijds uiterlijke verschijningen en anderzijds de realiteit¹².

Mijn inziens is het waardevol de verschillende realiteitswaarden in het theater te onderscheiden. Zo wordt er in veel voorstellingen vaak gedaan alsof, er wordt een mogelijke wereld gesuggereerd die buiten de tastbare ruimte en tijd van het moment ligt. Daarnaast vindt theater echter ook altijd plaats in het hier en nu en zien we niet alleen een personage leven, maar ook een acteur die ervaringen mogelijk kan maken bij het publiek die toch werkelijk realiteit en werkelijkheid zijn. In onze huidige tijd kennen we inmiddels vele vormen van theater die, in de tijd toen Goffman zijn verhandeling schreef, nog maar net in opkomst waren. Deze gaan op een geheel andere wijze om met de thema's realiteit en werkelijkheid. Zo is daar de performance art waar de nadruk wordt gelegd op de presentatie van de artiest in plaats van de representatie. Ook is de spreekwoordelijke vierde wand in vele voorstellingen afgebroken waardoor er een andersoortige interactie tussen acteur en publiek mogelijk is.

Volgend uit de hierboven beschreven tweedeling, in schijn en werkelijkheid van de realiteit in sociale interactie, maakt Goffman ook een scheiding tussen acteur en personage in het individu dat de voorstelling opvoert.

“Het is waarschijnlijk geen historische toevalligheid dat de grondbetekenis van het woord persoon ‘masker’ is. We zien er wel degelijk een verwijzing in naar het feit dat iedereen overal en altijd min of meer bewust een rol speelt...”¹³

De scheiding in een individu tussen acteur en personage ligt impliciet in bovenstaand citaat verborgen. De tweedeling wordt echter expliciet wanneer hij spreekt over de interactie die plaats vindt in een individu; namelijk tussen diegene die de voorstelling geeft en zichzelf¹⁴. In zijn bespreking van gedrag dat vertoond wordt tijdens het geven van een voorstelling, behandelt hij ook de communicatie die niet bij de rol past. Nervositeit is een van die gedragingen die in de meeste gevallen onmiskenbaar passen

¹² Ibidem, 59.

¹³ Ibidem, 25.

¹⁴ Ibidem, 174.

bij het individu dat een personage speelt en niet bij het personage zelf. Het publiek zou hierdoor geconfronteerd worden met het beeld van de man achter het masker¹⁵. Op de aanname dat er een acteur ofwel een zelf bestaat die losstaat van het personage dat gespeeld wordt, wordt verderop in dit betoog ingegaan.

Naar aanleiding van de wijze waarop Goffman sociale interactie interpreteert middels een theatermodel heb ik de strikte scheiding tussen werkelijkheid en schijn, en acteur en personage bespreekbaar willen maken. In dit kader is het interessant om ook de wijze waarop de gedragingen in sociale interactie tot stand komen onder de loep te nemen. In hoeverre worden deze gedragingen gerepeteerd of zijn zij een directe respons op de situatie? Schechner geeft aan dat performances of, om in de termen van Goffman te spreken, voorstellingen beschouwd kunnen worden als ‘restored behaviors’; twee keer gedragen gedragingen¹⁶. We zouden alle activiteiten waar mensen voor kunnen trainen en repeteren op deze wijze kunnen benaderen. Net als in de kunst is immers ook in het dagelijks leven training en oefening nodig. De inhoud van deze training is sociaal, cultureel en politiek gebonden. Hoewel dit per persoon kan verschillen bestaan er ook bepaalde waarden die voor een groep individuen kunnen gelden. Zo leren wij bijvoorbeeld in onze westerse christelijke maatschappij te rouwen in stilte. De activiteiten van het publieke leven kunnen dus worden opgevat als collectieve performances¹⁷. Een benaderingswijze die ook Goffman niet vreemd is. In zijn verhandeling besteedt hij relatief veel aandacht aan de door hem zogenoemde teams. Deze teams werken samen in de door hen gegeven voorstelling en houden op deze wijze een collectieve façade in stand. Het tekendragend instrumentarium om deze collectieve voorstellingen tot stand te brengen is door ieder individu eigen gemaakt. Het kan worden ingezet bij verschillende sociale façades en wordt nooit exclusief gebruikt¹⁸. De betekenissen van de afzonderlijke collectieve voorstellingen kunnen echter wel verschillen. Elke performance is uniek omdat hij opgebouwd is uit kleine deeltjes ‘restored behavior’¹⁹.

Schechner geeft aan dat ‘restored behavior’ het sleutelproces is in elk soort performance, dus ook in het dagelijks leven. Hij gaat er daarbij vanuit dat het gedrag buiten het ik of zelf staat.

“Het is alsof ik me gedraag als iemand anders of zoals me vertelt is me te gedragen of zoals ik dat geleerd is. Zelfs als ik me geheel mezelf voel in mijn gedragingen, het gedrag is niet uitgevonden door mij.”²⁰

Wanneer we aannemen dat gedrag op deze wijze buiten het zelf staat, betekent het niet noodzakelijkerwijs dat er een schijnwerkelijkheid ontstaat bij het gedragen van het gedrag. Het spelen van professionele rollen, het vertonen van genderspecifiek gedrag, het vervullen van rassenrollen en

¹⁵ Ibidem, 196.

¹⁶ Schechner, 28.

¹⁷ Ibidem, 29.

¹⁸ Goffman, 34.

¹⁹ Schechner, 30.

²⁰ Ibidem, 35.

het vormen van een identiteit draaien immers niet om het doen alsof²¹. Wanneer een individu zich bezighoudt met een van deze acties kan het zelf geheel geloven in de realiteit hiervan. Daarnaast kan ook een ontvanger het gedrag als werkelijk of echt ervaren. Een passende benadering is dat de performances van het dagelijks leven de sociale realiteiten creëren die ze uitvoeren. Goffman omschrijft dit mechanisme als anticiperende socialisering; het reeds geschoold zijn in een realiteit die pas op het moment van uitvoeren reëel voor ons wordt²². Gedragingen die gerepeteerd dienen te worden en niet vanuit het zelf spontaan ontstaan kunnen dus in de uitvoering werkelijkheid creëren.

Dit constaterende, blijven dan alleen nog de vragen omtrent de scheiding tussen personage en acteur bestaan. De uitspraak “Zelfs als ik me geheel mijzelf voel in mijn gedragingen, het gedrag is niet uitgevonden door mij” impliceert dat gedrag ingegeven wordt in de vorm van een vooraf geschreven script. Het blijft dan de vraag of we het individu dat het gedrag vertoont zouden moeten bezien als een acteur en personage in een, waarbij de acteur gelijk staat aan het zelf. Het gedrag dat aangeleerd is zou ook deel uit kunnen maken van deelpersonen in het individu. Schechner zegt hierover dat de manier waarop iemand zichzelf performd, gelinkt is aan de manier waarop mensen personages spelen in drama, dans en rituelen²³. De ervaring van het spelen van een personage maakt in zekere zin dan het individu. Zelfs Goffman geeft enige stof tot denken in zijn conclusies van zijn verhandeling wanneer hij aangeeft dat een individu in hoge mate zijn ego betreft bij zijn identificatie met een bepaalde rol. Het zijn de visies op zichzelf waar hij zijn persoonlijkheid op heeft gebouwd²⁴. Deze toevoeging van zijn kant laat echter zijn benadering van een onderliggend zelf, de man achter het masker, intact. In het volgende hoofdstuk zal dieper worden ingegaan op de gedachte dat dit zelf niet bestaat als een kern onder een hoop lagen personage, maar eerder bestaat bij de gratie van de personages die ten tonele gebracht worden.

In dit hoofdstuk hebben een aantal zeer veelomvattende thema's de revue gepasseerd. Wat is nu eigenlijk echt of onecht, werkelijkheid of schijn? Goffman zegt hierover dat men er over het algemeen vanuit gaat dat de meest reële en solide dingen in het leven zaken zijn die meerdere individuen los van elkaar op dezelfde wijze beschrijven²⁵. Vanwege de grootsheid van deze begrippen wil ik ze hier enkel definiëren als twee vormen van realiteit waarbij de intentie van de zender en/of de betekenis die de ontvanger eraan geeft van elkaar verschillen. Het gaat er dan alleen om of de zender en ontvanger iets als echt of onecht en werkelijkheid of schijn beschouwen. Iets wat werkelijk is wordt dan beschouwd als iets wat wezenlijk bestaat of plaatsvindt. Schijn daarentegen wordt beschouwd als iets wat niet werkelijk is. Het lijkt iets te zijn, maar is in werkelijkheid iets anders. Deze definiëring van de begrippen geeft aan dat de twee als opponenten kunnen worden gezien, die beide aan een van de uiterste van het spectrum liggen. In het kader van sociale interactie in het dagelijks leven wil ik de

²¹ Ibidem, 43.

²² Goffman, 71.

²³ Schechner, 35.

²⁴ Goffman, 224.

²⁵ Ibidem, 84.

twee echter bij elkaar brengen. Door bewust ingezette middelen die neigen naar schijn, geen spontane en directe reactie op de situatie, kan werkelijkheid ontstaan.

Niet heel de wereld is een schouwtoneel, maar het valt lastig te zeggen op welke punten zij dit niet is²⁶. Waar Goffman ervan uitgaat dat alle sociale interactie een voorstelling is, zou ik sociale interactie liever als voorstelling benaderen. Sociale interactie wordt dan niet gelijkgesteld aan theater, maar middels een theatermodel geïnterpreteerd. De schijnwerkelijkheid van de mogelijke wereld in theater is hierin geen waarde die overgenomen wordt als we spreken over sociale interactie. Op deze wijze wil ik beargumenteren dat in sociale interacties wellicht dezelfde principes van rollenspel, zoals we die kennen uit het theater, aan het werk zijn, maar daarmee een zelf gecreëerd wordt dat beschouwd kan worden als werkelijk en reëel. Zowel voor de ontvanger als voor het individu dat zichzelf voorstelt. Daarbij bestaat er dan ook geen scheiding tussen acteur en personage, maar bestaat de acteur bij de gratie van het personage. De acteur is middels het personage.

²⁶ Ibidem, 70.

Bestaan door de scripts heen

De keuze om een psychologische benadering te kiezen als deel van het theoretisch kader van dit onderzoek is wellicht geen vanzelfsprekende binnen de Master Theatre Studies. Vanwege de focus op rollenspel in de dagelijkse realiteit is het mijn inziens daarentegen wel een logische stap. Hoewel rollenspel in eerste instantie gerelateerd en geassocieerd wordt met het theater, wordt de term ook veelvuldig gebruikt in de psychologie. In dit onderzoek staat niet het theater, maar de sociale realiteit centraal en is het daarom van belang mede een psychologische benadering te betrekken in dit onderzoek om zo een zo volledig mogelijk betoog te kunnen opbouwen. In de wetenschap van de psychologie bestaan zeer veel verschillende theorieën die handelen over het zelf en sociale interactie. In dit onderzoek heb ik ervoor gekozen enkel de transactionele analyse te behandelen zowel vanwege de aansluiting met het hier besproken onderwerp als de internationale erkenning die de theorie heeft verworven binnen de psychologie. In dit hoofdstuk zal de theorie kort worden besproken, waarbij de aandacht uitgaat naar die punten die belangrijk zijn wanneer we spreken over rollenspel in sociale interactie.

Eric Berne (1910-1970), de grondlegger van de transactionele analyse, was een innovatieve en creatieve denker die psychoanalytisch geschoold was. Beïnvloed door de humanistische beweging en gebruikmakend van vele effectieve psychotherapeutische- en begeleidingsmodellen, ontwikkelde hij een nieuwe theorie met een zeer praktische benadering. De transactionele analyse is een levende theorie gebleken die zich door inzicht en ervaring van vele professionals voortdurend verder ontwikkelt. Communicatie tussen mensen en de daaronder liggende dynamische drijfveren en patronen staan centraal in de theorie. Daarbij richt de transactionele analyse zich op de onderlinge samenhang van intra- en interpersoonlijke processen en van groepsprocessen, ingebed in een groter geheel. De communicatie wordt inzichtelijk gemaakt met behulp van de analyse van transacties en psychologische Spelen. De onderliggende drijfveren en patronen worden zichtbaar gemaakt door middel van analyse van: psychologische behoeften (Hongers), de verschillende zijswijzen (Egostoestanden) en het onbewuste Levensplan (Script). Door specifieke methoden en technieken zou een individu bewust kunnen worden van zijn egotoestanden en levensplan ofwel script om daarna beide te kunnen beïnvloeden. Hieronder zullen de specifiek gebruikte termen hongers, egotoestanden en script worden toegelicht.

De transactionele analyse is gebaseerd op het idee dat een mens in contact moet staan met anderen om zijn stimulus-honger te stillen. Het tekortkomen van sociaal en fysiek contact bij kinderen over een lange periode zal leiden tot een onomkeerbare achteruitgang van hun ontwikkeling²⁷. Emotioneel tekortkomen kan een fatale uitkomst hebben. Biologisch gezien is het zelfs aannemelijk te stellen dat emotionele en zintuiglijke tekortkomingen leiden tot organische veranderingen. Als het

²⁷ Eric Berne, *Games People Play: the Psychology of Human Relationships* 1964. (London: Penguin Books, 2010), 13.

brein niet voldoende wordt gestimuleerd kunnen er nadelige veranderingen ontstaan in zenuwcellen²⁸. Het gros van de kinderen ervaart een intieme periode met zijn moeder en zal na deze periode dan ook opzoek gaan naar deze intimiteit en voornamelijk naar erkenning. Die zoektocht naar erkenning wordt met het ouder worden complexer waardoor elk persoon steeds individueler zal worden in zijn queeste. Het zijn deze differenties die leiden tot variëteit in sociale interactie en het levenslot van het individu bepalen²⁹. Na stimulus-honger en de zoektocht naar erkenning volgt structuur- honger. Berne gaat ervan uit dat de functie van het gehele sociale leven is om wederzijdse assistentie te geven bij het structureren van de uren dat wij mensen wakker zijn³⁰. Het operationele aspect in het structureren van tijd wordt programmeren genoemd. Deze programmering kan worden onderverdeeld in drie aspecten; materieel, sociaal en individueel. Werken is een methode om tijd te structuren die zich richt op de materiële en externe realiteit. Sociaal programmeren vindt plaats aan de hand van wat wij kennen als “goede manieren”. Wanneer men meer en meer kennis opdoet van zowel het materieel en sociaal programmeren zal er steeds meer ruimte ontstaan voor individueel programmeren³¹.

In de transactionele analyse wordt uitgegaan van het bestaan van grofweg drie egotoestanden; die van de Ouder, de Volwassene en het Kind. Het idee voor het bestaan van deze egotoestanden komt voort uit de observatie dat alle mensen aanwijsbare veranderingen laten zien in hun gedrag. Deze egotoestanden zijn dan ook allen verenigd in ieder individu. Een egotoestand kan worden omschreven als een systeem van gevoelens dat gepaard gaat met daaraan gerelateerde gedragspatronen³². Berne beschrijft de drie egotoestanden die gezien kunnen worden als psychologische realiteiten als volgt:

“This repertoire can be sorted into the following categories: (1) ego states which resemble those of parental figures; (2) ego states which are autonomously directed towards objective appraisal of reality and (3) those which represent archaic relics, still-active ego states which were fixated in early childhood. Technically these are called, respectively, extero-psychic, neopsychic, and archaeopsychic ego states. Colloquially their exhibitions are called Parent, Adult and Child, and these simple terms serve for all but the most formal discussions.”³³

Binnen de egotoestand van de Ouder wordt onderscheid gemaakt in de ‘kritische ouder’ en de ‘zorgende ouder’ en binnen de egotoestand van het Kind in het ‘aangepaste kind’ en het ‘vrije kind’. Wanneer twee individuen elkaar ontmoeten zal een van de twee gaan praten of op een andere wijze de aanwezigheid van de ander erkennen. Dit wordt de transactionele stimulus genoemd. Wanneer de ander dan iets zegt of doet in reactie daarop wordt dat aangeduid als de transactionele respons³⁴. In de

²⁸ Berne, 13.

²⁹ Ibidem, 14.

³⁰ Ibidem, 15.

³¹ Ibidem, 16.

³² Ibidem, 23.

³³ Ibidem, 23.

³⁴ Ibidem, 28.

transactionele analyse gaat het erom te diagnosticeren welke egotoestand geïmplementeerd is in de transactionele stimulus en welke in de transactionele respons.

Naast hongers en egotoestanden wordt er ook gesproken over een levensscript of kortweg script. Er worden drie soorten scripts onderscheiden, die van de winnaar, de verliezer en de niet-winnaar. In het script van de winnaar leeft een mens min of meer het leven dat hij wilt. Daarbij gaat het niet om geld of succes, maar om het hebben van een doel en dat kunnen doen waar de persoon zich prettig bij voelt. Het script van de verliezer draait om verlies draaien en ongelukkig zijn en in het script van de niet-winnaar voelt een mens zich de ene keer ongelukkig en de andere keer gelukkig. Een individu leeft niet perse binnen een script, de drie typen scripts kunnen zich afspelen binnen één en dezelfde persoon op verschillende vlakken. Een script kan worden omschreven als een specifiek plan voor het leven. De scripts worden volgens de transactionele analyse ontwikkeld in de kinderjaren door een individu zelf. Dit impliceert dat het 'verhaal' gebaseerd is op onrealistische en emotionele beslissingen. Het kinderlijke levensplan kan de rest van het leven bepalen. In de adolescentie heeft men echter de kans het verhaal te herzien. In de transactionele analyse wordt ervan uit gegaan dat een individu door bewustwording zijn eigen script(s) als het ware zou kunnen herschrijven. De behandelmethoden zijn er dan ook op gericht de scripts te analyseren en door gedragsveranderingen te proberen het script om te buigen.

De hierboven besproken begrippen impliceren dat er geen sprake is van een zelf dat als een man achter een masker bestaat. Een individu manifesteert zich in zijn gedrag op verschillende niveaus vanuit verschillende egoposities. Deze posities kunnen in sociale interactie specifiek geanalyseerd worden middels de transactionele analyse. Ieder individu is in het bezit van de drie egoposities en kent in die zin dus geen kern die hij achter zijn uitingsvormen in sociale interactie verschuilt. De verschillende posities die ingenomen worden maken het individu en daarmee het zelf. Hoewel de egoposities binnen de transactionele analyse niet beschouwd worden als rollen, wordt er wel gesproken over het programmeren. Dit programmeren tezamen met het innemen van een bepaalde egopositie leidt ertoe dat een individu zich op een bepaalde wijze voorstelt. Mijns inziens is het dan ook nuttig de notie van het personage en de acteur ook in dit licht te bezien. Een personage refereert aan een geheel opgelegde rol. Uit de sociale en materiële programmering ontstaat gedrag dat we kunnen zien als gedrag van een personage. In de transactionele analyse wordt echter ook gesproken van individuele programmering. In de hier gemaakte vergelijking met personage en acteur zouden we kunnen stellen dat deze programmering plaatsvindt door de acteur zelf. De verschillende soorten programmering zorgen samen voor de manier waarop een individu zich voorstelt in sociale interactie. Een individu wordt in zijn gedrag dus niet alleen bepaald door zaken van buitenaf, maar ook door eigen gemaakte keuzes of ideeën. De scheiding tussen personage en acteur wordt met deze zienswijze belemmerend en onnuttig gemaakt. De begrippen vloeien samen en kunnen niet langer als opponenten worden beschouwd.

De vergelijking met het theatermodel gaat verder dan deze bespreking van acteur en personage. In de transactionele analyse wordt uitgegaan van scripts die bepalend kunnen blijven voor het leven van een individu zolang hij zich er niet bewust van is. Een script kan dan wel onbewust een leidraad zijn voor het leven van een individu, tegelijkertijd wordt er vanuit gegaan dat het script door het individu zelf gecreëerd is en ook weer in het bewuste kan worden gebracht. Het gedragen volgens een script houdt dan wel in dat er een lijn uitgezet wordt die eerder al bestond, daarmee hoeft het uiteindelijk gedrag echter niet weggezet te worden als schijn. De voorstelling wordt werkelijkheid op het moment dat het script om wordt gezet in gedrag. De wijze waarop een voorstelling van het zelf in sociale interacties plaatsvindt is in dat licht bezien dan niet altijd een spontane directe reactie op de situatie, maar wel altijd realiteit. Berne geeft aan dat realiteit twee aspecten heeft; het statische aspect en het dynamische aspect. Statische realiteit bestaat uit alle mogelijke overeenstemmingen over materie in het heelal. Dynamische realiteit kan worden gedefinieerd als alle potentiële voor interactie van alle energiesystemen in het heelal³⁵. Realiteit kan dus in zekere zin gelijkgesteld worden aan de werkelijkheid, sinds deze verschillende verschijningsvormen kan hebben en per persoon kan verschillen. Waar Goffman uitgaat van een bepaald script dat wordt opgevat als van buitenaf opgelegd, ontstaat het script, zoals dit uitgelegd wordt in de transactionele analyse, van binnenuit. Het script zou in die zin nooit van het individu kunnen worden afgetrokken, enkel herschreven. Wij bestaan dus niet met en zonder een script, maar eerder door het script heen.

³⁵ Berne, 33.

Casestudy: Pickup artists

Vanuit het hierboven beschreven theoretisch kader wordt in dit hoofdstuk een zeer specifiek fenomeen besproken.

What's in a name?

Zoals eerder aangegeven heb ik ervoor gekozen voor het fenomeen *pickup artists* te gebruiken als casestudy in dit onderzoek naar rollenspel in sociale interactie. Een pickup artist is iemand die bekwaam is of probeert bekwaam te zijn in het ontmoeten, aantrekken en verleiden van vrouwen. Het fenomeen is wijd verspreid en kent een geheel eigen wereld van theorieën, boeken, internetsites, workshops en meer. Een pickup artist ben je niet, maar kun je worden, door je kennis over de kunst te blijven vergroten en je in de praktijk te blijven trainen om zo de vaardigheden te vergaren die nodig zijn. Het zijn dan ook voornamelijk de mannen die zich ongemakkelijk voelen in het bijzijn van vrouwen die zich toeleggen op de training van *pickups*. Zoals de naam al aangeeft draait alles om het doen van de zogenaamde pickups. Deze term doelt op het oppikken van vrouwen in voornamelijk clubs en bars, waarna overgegaan kan worden op seksuele handelingen. Hiervoor zijn niet enkel vele theorieën ontwikkeld, maar ook methoden en technieken. Al deze kennis wordt door middel van workshops, internetsites en boeken verspreid. Voor dit onderzoek zijn twee van deze boeken; "The Game" en "The Pickup Artist" van respectievelijk Neill Strauss en Mystery als uitgangspunt genomen. In de wereld van de pickup artists worden zij beide beschouwd als grootmeesters. Neill Strauss was niet betrokken bij de allereerste ontwikkelingen, maar heeft zich later pas geïnteresseerd in de wereld van de pickup artists. De grondigheid waarmee de mannen te werk gaan en de effectiviteit van de trainingen heeft hem ertoe bewogen een van hen te worden.

"These guys are like social scientists. They read a lot of books about evolution because they want to tap into the primal brain. They field-test their techniques hundreds and thousands of times. They've really figured out what you won't find in psychology research papers or books."³⁶

Waarom is nu juist dit fenomeen interessant in het licht van de eerder uiteengezette theorieën? Het is een fenomeen waarin vele overeenkomsten met theater te benoemen zijn. Zo werken de mannen met een script. Openingszinnen worden aangeleerd, er wordt gewerkt met bepaalde routines en er is sprake van een memorabel einde. Dit alles moet een pickup artist, net als in het theater, als nieuw voor het daglicht brengen³⁷. Elke man kiest zijn eigen naam voor zijn alter ego. Daarnaast wordt er gelet op kleding, gestiek en mimiek. Al deze facetten worden tot in de precisie uitgewerkt in de twee door mij bestudeerde boeken. De pickups moeten altijd voldoen aan het *basic format*, ookwel aangeduid als

³⁶ Lianne George, "Lady Killers" *Maclean's* 36 (2005): 38-40, 38.

³⁷ Neill Strauss, *The Game* (Edinburgh: Canongate, 2005), 70.

FMAC; find, meet, attract, close³⁸. Ondanks de vele mogelijke vergelijkingen met het theater, kunnen de activiteiten van de pickup artists niet als theater beschouwd worden. Er is geen sprake van een theatrale situatie waarin de toeschouwers een kaartje kopen om voor een bepaalde tijd, in een bepaalde ruimte te kijken naar anderen die zich voor hen insceneren. De gebeurtenis vindt plaats in het dagelijks leven. De pickups worden als een reële sociale gebeurtenis beschouwd door zowel zender als ontvanger. Het fenomeen vindt plaats in de dagelijkse werkelijkheid. Het gaat er in dit onderzoek dus niet om de pickup artists gelijk te stellen aan theater. Wat het fenomeen mijns inziens werkelijkheid interessant maakt als casestudy in dit onderzoek is de mate waarin pickup artists zich in hun zelf gecreëerde alter ego zichzelf voelen. In de inleiding van “The Pickup Artist” wordt de lezer aangesproken met de volgende cynisch bedoelde woorden:

“You’ve got natural charm, charisma, and confidence. Something these seduction gurus and method masters know nothing about. They order people to recite scripted lines, rehearse artificial gestures, and follow all sorts of crazy pie charts and bar graphs. . . . You don’t need a script. All you need is you.”³⁹

Uit vele opmerkingen blijkt later echter dat de pickup artist zich geheel zichzelf kan voelen in zijn zelf gecreëerde rol. Daarbij kan die rol ook door de vrouwen waarmee zij in contact komen als werkelijk wordt ervaren. In dit hoofdstuk zal uitgebreid in worden gegaan op deze thematiek. Waarbij eerst schijn en werkelijk aan bod komen, om vervolgens dieper in te gaan op de rol en het zelf.

Schijnbaar werkelijk

In deze paragraaf wil ik ingaan op de vraag of de pickups die gedaan worden door de pickup artists gezien moeten worden als werkelijkheid of schijn. Dat de gebeurtenis in vele aspecten gelijkenissen vertoont met een theatervoorstelling is eerder al beschreven. Dat de realiteit van het theater op verschillende wijze gezien kan worden is ook al eerder aan bod gekomen. De onechtheid die het theater met zich meedraagt, maakt echter een groot deel van deze realiteit uit. Zoals Tronstad terecht aangeeft is het theater universum normaal gesproken gebaseerd op fictie terwijl de wereld functioneert in overeenstemming met natuurlijke en andere wetten⁴⁰. Dit doen alsof aspect van het theater is ook waar Goffman over spreekt wanneer hij de sociale interacties vergelijkt met theatervoorstellingen. In de termen van Goffman creëren de pickup artists een sociale façade door middel van hun expressief instrumentarium. Dit instrumentarium bestaat uit de entourage, uiterlijke verschijning en manier van doen. Op vele verschillende wijzen wordt invulling gegeven aan de sociale façade. De pickup artist zal zich altijd stijlvol kleden waarbij hij geholpen wordt door, wat Goffman noemt, zijn team. Daarbij

³⁸ Strauss, 23.

³⁹ Mystery, xii.

⁴⁰ Ragnhild Tronstad, “Could the World become a Stage? Theatricality and Metaphorical Structures” *SubStance* 31 (2002): 216-224, 218.

draagt hij een *prop bag* bij zich met daarin alle benodigde rekwisieten voor de voorstelling die hij gaat geven⁴¹. Pickup artists spreken over het openen van een *set*. Hiermee wordt bedoeld dat er gezocht wordt naar een groep mensen, bij voorkeur in een bar of club, waarna overgegaan kan worden tot actie. In “The Game” zijn tekeningen te vinden van een mogelijke *mise-en-scène*, waarin precies wordt aangegeven hoe de groep benaderd moet worden. Zo mag de vrouw bijvoorbeeld nooit van achteren benaderd worden, maar altijd vanuit een zijwaartse hoek⁴². Vervolgens zal hij zichzelf eerst richten op alle mensen in de benaderde groep, met uitzondering van de vrouw die gezien wordt als het doel. Wanneer de man zich populair heeft weten te maken bij de groep geeft hij de vrouw een zogenoemde *neg*. Een opmerking die zowel iets licht beledigends als iets vleijends over zich heeft. Hieronder volgt een voorbeeld van een *neg*:

“Beauty is common. There are models all over South Beach. Personally, I prefer a woman with more flaws, more character. That’s what I like about you. There’s beauty in imperfection.”⁴³

Wanneer de aandacht dan eindelijk gericht kan worden op de vrouw kan er over worden gegaan op verschillende handelingen en gedragingen. Deze worden tot in het detail beschreven met veel aandacht voor tekst en gestiek.

Het concept van de sociale façade is zeer goed terug te vinden in de werkwijze van de pickup artists. Tot zo ver valt er dan ook niets aan te merken op de theorie van Goffman. Waar het echter gaat wringen is wanneer we de discrepantie tussen uiterlijke verschijning en de realiteit onder de loep nemen. Dat de sociale façade bewust ingezet wordt hoeft niet automatisch in te houden dat deze niet als realiteit kan worden ervaren. Dit geldt dan zowel voor de zender als voor de ontvanger. Of iets ervaren wordt als schijn of werkelijkheid heeft wellicht meer van doen met het frame waarin het plaatsvindt, ook wanneer we spreken over theater. Een theatrale performance is tegelijkertijd zowel echt als fictief, maar om de performance te zien als theater zal de toeschouwer het theatrale frame moeten identificeren⁴⁴. Wellicht zouden ook in het geval van de pickups de vrouwen zich bewust moeten zijn van het artificiële aspect om deze als schijn te ervaren. Dat de vrouwen, die in de vergelijking met theater als toeschouwers kunnen worden geduid, de pickups als realiteit ervaren blijkt uit de mate waarin de pickups hun doel bereiken. Veel van de benaderde vrouwen gaan ook daadwerkelijk met de mannen in zee. Zij geven blijk van interesse in de mannen en verrichten seksuele handelingen met hen. Het is de vraag of zij dit ook zouden doen wanneer ze de gebeurtenissen met de man niet als reëel of werkelijk zouden beschouwen.

De vrouwen die te maken krijgen met de pickup artists zien de ontmoeting met hen dan wellicht niet in een theatraal frame, de mannen zelf zijn zich weldegelijk bewust van het script. Dit

⁴¹ Strauss, 86.

⁴² Strauss, 95.

⁴³ Mystery, 9.

⁴⁴ Tronstad, 219.

zou kunnen betekenen dat zij de sociale interactie die zij aangaan als schijn ervaren. Het is nuttig om hier de transactionele analyse te betrekken in het geheel. Het script dat wordt nageleefd in de pickups zou het levensscript van de mannen kunnen beïnvloeden. Waar zij eerder, op het gebied van liefde en seks, doordrongen waren van het script van de verliezer, zouden de opgedane ervaringen als pickup artist ervoor kunnen zorgen dat zij hun script herschrijven naar dat van de winnaar. Om verwarring te voorkomen wil ik benadrukken dat het script en het levensscript in deze context niet gelijk getrokken worden. Met het inzetten van de sociale façade wordt er geen spontane directe reactie op de situatie gegeven, maar kan de sociale interactie wel als werkelijk ervaren worden door de pickup artist zelf. Als het gevolg van de vastomlijnde gedragingen is dat het levensscript verandert kan de man gaan geloven in de realiteit die met de sociale interactie werkelijk wordt.

Het gespeelde zelf

In het eerder beschreven theoretisch kader is niet alleen gesproken over de wijze waarop werkelijkheid en schijn zich tot elkaar verhouden, maar ook over de begrippen personage en acteur. Goffman geeft in zijn betoog aan een duidelijke scheidslijn te zien tussen personage en acteur in sociale interacties. In de zogenaamde voorstelling die een individu geeft zou een rol aangemeten worden, terwijl de werkelijke man zich achter zijn masker verschuilt. In deze paragraaf onderzoek ik of we de pickup artists ook op deze manier zouden kunnen beschouwen.

Mannen die zich toeleggen op het worden van een pickup artist lijken in vele opzichten een personage tot leven te brengen. Zij nemen een andere naam aan en trainen zich in bepaalde routines. Waar zij in eerste instantie nooit op een vrouw zouden afstappen leren zij dit middels een zeer specifieke methode wel te doen. De verandering van gedrag beperkt zich echter niet alleen tot de momenten van interactie met de gewenste vrouw. Het vocabulaire en de dagelijkse rituelen van de mannen veranderen vanaf het moment dat zij zich gaan begeven in de wereld van de pickup artists⁴⁵. Het personage wordt dus niet enkel gespeeld op afgebakende momenten, maar gaat langzaam een steeds grotere rol spelen in het gehele leven van de man. Uit de volgend citaten wordt duidelijk in welke mate het personage het zelf van de mannen kan gaan beïnvloeden:

“I completely changed my personality. I invented Style, my alter ego. And in the course of two years Style became more popular than I ever was.”⁴⁶

“I’ve been tricking this for so long that I’m starting to think that maybe I am a man of quality.”⁴⁷

Het lijkt er dus op dat de mannen zelf niet zo zeer ervaren dat zij iemand spelen die zij eigenlijk niet zijn, maar dat zij bewust zichzelf veranderen.

⁴⁵ Strauss, 13.

⁴⁶ Ibidem, 8.

⁴⁷ Mystery, 59.

Een interessante vraag om te stellen is in hoeverre het spelen van een personage en het uiten van een persoonlijkheid van elkaar verschillen. Volgens Thomas Hobbes is het niet meer dan een illusie te geloven dat er een verschil is tussen beide⁴⁸. Deze zienswijze verschilt niet veel van die van Schechner, wanneer hij spreekt over *restored behavior*; twee keer gedragen gedragingen. Duidelijk moge zijn dat het gedrag van de pickup artists met zekerheid benaderd kan worden als *restored behavior*, gedrag waarvoor getraind is. Schechner ziet dit gedrag als gedrag dat buiten het zelf staat. De wijze waarop de pickup artists zich gedragen is in eerste instantie geen spontane en directe reactie op de situatie, maar kan dit na verloop van tijd wellicht wel worden. Uit het volgende citaat blijkt hoe iemand het spelen van een personage en het uiten van een persoonlijkheid als twee verschillende dingen kan ervaren:

“Wat als je langer om gaat met een meisje die je ontmoet hebt? Elke keer speel je weer die neppersoon en voel je je niet jezelf. Je hebt alleen wel die meid, ook al voelt het niet goed. Misschien herken je dit.

Ik heb dit zelf ook gehad in het begin. Ik was Patrick, de lieve jongen, en als ik ging stappen was ik ineens iemand anders. Gevolg: Ik was nog steeds onzeker, ik voelde me nog steeds kut, ik voelde me nog steeds een sukkel. Alleen had wel meer tijdelijke succesjes als ik in de kroeg weer een meid wist te zoenen, wat mijn tweede persoon de versierder (en dus niet mijn ware ik) tijdelijk meer zelfvertrouwen gaf.

Wordt een nieuwe versie van jezelf.

Wat ik uiteindelijk wilde en wat me ook gelukt is, is om geen neppersoon te spelen maar mezelf langzaam aan te veranderen in een nieuw persoon met nieuwe kwaliteiten. Door realisaties en door mezelf voor het blok zetten en ja ook door de bekende boeken te lezen, heb ik stukje voor stukje mezelf veranderd tot een nieuwe en verbeterde versie van mezelf. Een versie die werkelijk zelfvertrouwen heeft en beter met vrouwen om kan gaan.”⁴⁹

Patrick spreekt over het bewust veranderen van jezelf, tot het punt dat je er werkelijk in kan geloven. In de termen van de transactionele analyse heeft hij zich individueel geprogrammeerd. Een individu zal altijd materieel en sociaal geprogrammeerd worden, maar kan op een zeker moment ook zelf aan de knoppen draaien. De keuze om de training te ondergaan, ofwel de stukjes *restored behavior* te leren die bij een pickup artist horen is een individuele en zelfstandige keuze te noemen. Wij zouden deze verandering in uitingwijze ook kunnen beschouwen als het bewust aanspreken van bepaalde egoposities van een individu in zichzelf. Waar een man, voordat hij tot pickup artist is geworden op het relationele/seksuele vlak bijvoorbeeld leeft vanuit het ‘miskende kind’, zal hij als pickup artist waarschijnlijk de egopositie van de Volwassene aannemen. Op deze wijze is hij in staat zich aan een vrouw gelijk te stellen. De transactionele stimulus van de Volwassene zal altijd zorgen voor een

⁴⁸ Tronstad, 216.

⁴⁹ www.puanederland.nl

transactionele respons van de Volwassene. Ik wil hier geen harde uitspraken doen over de precieze egoposities waarin pickup artists zich voor en na hun transformatie bevinden vanwege de mogelijke verschillen per individu. Het gaat hier enkel om de constatering dat een pickup artist zich bewust vanuit een andere egopositie kan voorstellen en daarmee niet zichzelf verliest in de voorstelling die hij van zichzelf maakt.

Hoewel restored behavior van buiten opgelegd gedrag is, hoeft dit mijns inziens niet te betekenen dat een individu daarmee voorbij gaat aan het zelf. Een pickup artist kiest zelfstandig voor de training die hij ondergaat. Invloeden van buiten die zijn keuze beïnvloeden daargelaten. Hoe langer hij dit gedrag vertoont, hoe meer hij zichzelf voelt in het bewust gekozen gedrag. In het geval van de pickup artists valt dus te concluderen dat het personage het individu maakt. Goffman onderstreept deze benadering wanneer hij zegt dat een individu zijn ego in hoge mate betreft bij zijn identificatie met een bepaalde rol. Ik wil zelfs verder gaan dan deze identificatie van het ego met de rol, door te beweren dat in het geval van de pickup artists de rol het zelf maakt. Het zelf van de pickup artists ontstaat in de manifestatie van de bewust ingenomen egopositie die past bij de rol. Personage en acteur zijn in dit fenomeen dan ook niet te bezien als twee losstaande elementen. Zij vloeien samen doordat het bewust gekozen en voorgestelde personage de acteur maakt.

Conclusie

In een reactie op Goffman is rollenspel in sociale interactie nader onderzocht. Daarbij is de focus gelegd op het fenomeen pickup artists. Goffman legt een klassiek theatermodel bovenop sociale interactie in het dagelijks leven. Hij gaat er daarbij vanuit dat het theater draait om doen alsof. Dat in het theater acteurs personages spelen en daarmee een mogelijke wereld, ofwel schijnwerkelijkheid wordt gepresenteerd. In zijn model brengt hij zowel een scheiding aan tussen werkelijkheid en schijn als tussen acteur en personage. De performancetheorie daarentegen legt zijn accent op de presentatie van een acteur en breekt de theatrale situatie open. Deze benadering maakt dat we met een andere bril kunnen kijken naar realiteit in het theater, maar ook naar de dagelijkse realiteit. De door Goffman aangehouden scheidingen worden in de performancetheorie onbelangrijk gemaakt. Mede door de uitleg van restored behavior, dat zowel in performances in het theater als in performances in het dagelijks leven in werking is.

Een groot deel van het theoretisch kader van dit onderzoek wordt gevormd door de transactionele analyse. Een theorie die uitgaat van verschillende egoposities binnen een individu en het leven volgens een levensscript. De transactionele analyse gaat ervan uit dat het mogelijk is bewust te worden van zowel de ingenomen egoposities als het levensscript. Een individu wordt op geprogrammeerd op materieel, sociaal en individueel vlak en is deels in staat zichzelf te herprogrammeren. Door de theorie te koppelen aan het theatermodel wordt uitgelegd hoe het personage en de acteur samenvloeien tot een geheel.

In dit paper is beargumenteerd dat schijn en werkelijkheid in sociale interacties twee waarden zijn die niet tegen elkaar afgezet hoeven te worden. Door de schijnwerkelijkheid in het aannemen van een bewust gekozen rol kan een werkelijke identiteit ontstaan die zowel door de ontvanger als door de zender als werkelijk kan worden ervaren. Door de casestudy te behandelen vanuit zowel theaterwetenschappelijke als psychologische benaderingen is, wordt beargumenteerd dat het zelf van de pickup artist ontstaat door de bewust gekozen rol. Oftewel, wanneer we de situatie vertalen naar een theatermodel, dat de acteur bestaat bij de gratie van en middels het personage.

Discussie

De reikwijdte van het onderwerp maakt dat er in deze verhandeling een aantal punten onderbelicht zijn gebleven. In de gemaakte conclusies zijn de thema's authenticiteit en oprechtheid niet aan bod gekomen. Beiden zijn termen die vaak terug te vinden zijn in het discours over theater. Theater zou niet authentiek of oprecht zijn door zijn onechtheid en artificiële karakter. Wanneer we deze vooroordelen betrekken op sociale interactie zou dit betekenen dat ook het spelen van een rol in het dagelijks leven niet als authentiek of oprecht zou kunnen worden opgevat. Als we uitgaan van de acteur die bestaat bij de gratie van het personage kunnen authenticiteit en oprechtheid echter ook opgevat worden als waarden die verborgen ligt in de keuze voor het personage, ofwel de rol die gespeeld wordt. Een individu kiest voor een bepaalde rol en daarbij horende middelen die deze rol dienen. In het maken van deze keuze zou zijn authenticiteit en oprechtheid een rol kunnen spelen. Het zou interessant kunnen zijn hier een vervolgonderzoek naar te doen.

Naast de onderbelichte thema's authenticiteit en oprechtheid wil ik hier graag een terugkoppeling maken naar het theater. De, in dit onderzoek, gemaakte conclusies kunnen mijns inziens nieuwe ingangen bieden op theaterwetenschappelijk vlak. Wanneer de bewust ingezette middelen die neigen naar schijn een werkelijkheid kunnen creëren in een sociaal fenomeen zoals de pickups, wat zegt dat dan over theater? En waarom komt de thematiek echt/onecht nu eigenlijk steeds naar boven wanneer we het hebben over theater? Magnet zegt hierover dat Europese culturele representaties van de performer nog steeds doordrongen zijn met een antieke conceptie van leven gebaseerd op een dialectiek tussen heilig en ontheiligend. In onze wetenschappelijke en technologisch ontwikkelde maatschappij vertaalt dit zich in een dichotomie tussen wat waar is en wat onwaar is.⁵⁰ In het geval van de pickups maken onwaarheden waarheden. Schijn zorgt voor het ontstaan van werkelijkheid. Wellicht zouden we in het discours rondom theater de eerder genoemde dichotomie los kunnen laten. De bedoeling van theater niet langer zien als het creëren van leugens, maar eerder als een manier van leven en cognitie.⁵¹ Het samengaan van schijn en werkelijkheid in de pickups geeft wellicht wel te denken over onze benaderingswijze van theater. In het theaterwetenschappelijk discours zouden we onze focus definitief kunnen verschuiven:

“Theatre is not a matter of spectacle, exaggeration, or make-believe, but a matter of becoming aware of how we are implicated within what we see and how we see it, and how this in its turn is implicated in the performance of others addressing us.”⁵²

⁵⁰ Virginie Magnet, “Theatricality from the Performative Perspective” *SubStance* 31 (2002): 147-166, 148.

⁵¹ Magnet, 157.

⁵² Bleeker, 259.

Literatuurlijst

- Berne, Eric. *Games People Play: the Psychology of Human Relationships*. 1964. London: Penguin Books, 2010.
- Bleeker, Maaïke. "Being Angela Merkel" In *The Rhetoric of Sincerity*, geredigeerd door Alphen, E., et. al. (Stanford: Stanford University Press, 2009): 247-262.
- George, Lianne. "Lady Killers" *Maclean's* 36 (2005): 38-40.
- Goffman, Erving. *De Dramaturgie van het Dagelijks Leven: Schijn en Werkelijkheid in Sociale Interacties*. 1959. Vertaald door P. Nijhoff en G.J. Johannes. Utrecht: Bijleveld, z.j.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic theatre*. 2006. Vertaald door Karen Jurs-Munby. London: Routledge, 2009.
- Magnet, Virginie. "Theatricality from the Performative Perspective" *SubStance* 31 (2002): 147-166.
- Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. Londen/New York: Routledge, 2006.
- Tronstad, Ragnhild. "Could the World become a Stage? Theatricality and Metaphorical Structures" *SubStance* 31 (2002): 216-224.

Niet wetenschappelijke literatuur

- Mystery. *The Pickup Artist. The New and Improved Art of Seduction*. New York: Villard, 2010.
- Strauss, Neill. *The Game*. Edinburgh: Canongate, 2005.

Websites

- www.puanederland.nl