

stront fuck kut naakt dood godverdomme reet vulva abces smegma gal aids vingersen verslaving poep seks onaneren
genocide religie narcisme smegma kots porno zelfmoord moedermelk aambeï scrotum haar tumor menstruatïe
pedofïlie urine druiper drol oorsmeer homo wond verkrachting kanker snot pies voorbips blaar geloof geweld zak
masturberen nazi gif kak anaal fallus vagina schurft gezwel tepelhof kwifje vervuiling bloed aars zaad oester fetis
oorsmeer toompje excrement vet tiet pus oraal piemel tarrel drugs voedsel doos zeik keutel rukken necrofilie traan
lijk plas beffen shit euthanasie lul gleuf pijpen klit stront fuck kut naakt dood godverdomme reet vulva abces sm
gal aids vingersen verslaving poep seks onaneren genocide religie narcisme smegma kots porno zelfmoord moede
aambeï scrotum haar tumor menstruatïebloed pedofïlie urine druiper drol oorsmeer homo wond verkrachting
kanker snot pies voorbips blaar geloof geweld zak masturberen nazi gif kak anaal fallus vagina schurft gezwel t
kwifje vervuiling bloed aars zaad oester fetisj oorsmeer toompje excrement vet tiet pus oraal piemel tarrel drug
voedsel doos zeik keutel rukken necrofilie traan lijk plas beffen shit euthanasie lul gleuf pijpen klit stront fuck k
naakt dood godverdomme reet vulva abces smegma gal aids vingersen verslaving poep seks onaneren genocide re
narcisme smegma kots porno zelfmoord moedermelk aambeï scrotum haar tumor menstruatïebloed pedofïlie u
drol oorsmeer homo wond verkrachting kanker snot pies voorbips blaar geloof geweld zak masturberen nazi gif
kak anaal fallus vagina schurft gezwel tepelhof kwifje vervuiling bloed aars zaad oester fetisj oorsmeer toompje
excrement vet tiet pus oraal piemel tarrel drugs voedsel doos zeik keutel rukken necrofilie traan lijk plas beffen
euthanasie lul gleuf pijpen klit stront fuck kut naakt dood godverdomme reet vulva abces smegma gal aids ving
verslaving poep seks onaneren genocide religie narcisme smegma kots porno zelfmoord moedermelk aambeï sc
haar tumor menstruatïebloed pedofïlie urine druiper drol oorsmeer homo wond verkrachting kanker snot pies
voorbips blaar geloof geweld zak masturberen nazi gif kak anaal fallus vagina schurft gezwel tepelhof vervuiling
bloed aars zaad oesterfetisj oorsmeer toompje excrement vet tiet pus oraal piemel tarrel drugs voedsel doos zeik
keutel rukken necrofilie traan lijk plas beffen shit euthanasie lul gleuf pijpen klit stront fuck kut naakt dood go
reet vulva abces smegma gal aids vingersen verslaving poep seks onaneren genocide religie narcisme smegma kot
porno zelfmoord moedermelk aambeï scrotum haar tumor menstruatïebloed pedofïlie urine druiper drol oorsm
homo wond verkrachting kanker snot pies voorbips blaar geloof geweld zak masturberen nazi gif kak anaal fallu
vagina schurft gezwel tepelhof kwifje vervuiling bloed aars zaad oester fetisj oorsmeer toompje excrement vet tie
pus oraal piemel tarrel drugs voedsel doos zeik keutel rukken necrofilie traan lijk plas beffen shit euthanasie lul
gleuf pijpen klit stront fuck kut naakt dood godverdomme reet vulva abces smegma gal aids vingersen verslaving
poep seks onaneren genocide religie narcisme smegma kots porno zelfmoord moedermelk aambeï scrotum haar
tumor menstruatïebloed pedofïlie urine druiper drol oorsmeer homo wond verkrachting kanker snot pies voorl
blaar geloof geweld zak masturberen nazi gif kak anaal fallus vagina schurft gezwel tepelhof kwifje vervuiling bl
aars zaad oester fetisj oorsmeer toompje excrement vet tiet pus oraal piemel tarrel drugs voedsel doos zeik keute
rukken necrofilie traan lijk plas beffen shit euthanasie lul gleuf pijpen klit stront fuck kut naakt dood godverdo
reet vulva abces smegma gal aids vingersen verslaving poep seks onaneren genocide religie narcisme smegma kot

Hoezo vies?!

Een onderzoek naar de verbeeldingsprincipes van abject theater

Pim Kouwenberg

Hoezo vies?!

Een onderzoek naar de verbeeldingsprincipes van abject theater

Masterscriptie
Theaterwetenschap
Universiteit Utrecht
27 april 2011

Begeleiding
Chiel Kattenbelt

Tweede lezer
Bart Dieho

Auteur
Pim Kouwenberg
0406260

Voorwoord

Al weken ben ik aan het bedenken wat de eerste woorden moeten zijn die de lezer onder ogen krijgt bij het openslaan van deze scriptie. Zou ik beginnen met de eerste woorden van Koning Ubu, of de vertaling ervan die mijn begeleider tijdens een van onze gesprekken prachtig reciteerde? Of iets zijn in de trant van “De keutel is gelegd”? De verwijzing zou in ieder geval moeten zijn naar iets abjects, maar tegelijk mijn uitbundige euforie voor het voltooiën van mijn scriptie moeten tonen. Het zou aantrekken en afstoten, maar de sfeer zou gezet zijn.

Over aantrekken en afstoten wil ik hier graag uitweiden, omdat het onlosmakelijk verbonden is met elk aspect van dit onderzoek. Aantrekken en afstoten zijn allereerst hele belangrijke eigenschappen van het abjecte; zo zijn uitwerpselen vies, maar bijna iedereen kijkt en ruikt toch even voordat ‘ie doortrekt. De voorstellingen van het Mechelse gezelschap Abattoir Fermé - in mijn ogen de profeet van het hedendaagse abjecte theater - zijn een bijna wurgende omhelzing. Ik wilde weten wat het was dat mij zo aantrok en afstootte, hoe zij mij zo konden fascineren en tegelijkertijd afschuwelijke dingen konden laten ervaren. Abattoir Fermé was de grootste inspiratiebron om over het abjecte te schrijven, maar is helaas ook een van de afgestoten darlings.

Aantrekkelijk was het om ‘s nachts, in de kroeg, met vrienden te filosoferen over vieze dingen, maar op familiefeestjes leidde de vraag “is je scriptie al bijna af?” eerder tot het afstoten van iedereen. Toch was het juist het uitleggen van de stof aan mijn ouders (zodat zij op hun beurt aan vrienden en collega's konden uitleggen waar ik nu precies over schreef) waardoor ik beseftte dat ik daadwerkelijk wist waarover ik schreef. De nachtelijke gesprekken met mijn vriendinnetje zorgden ervoor dat ik alles op een rijtje kon zetten, het mezelf niet te moeilijk maakte en ruimte nam om ook andere dingen te doen.

Misschien is dit ook de juiste plek om bij voorbaat mijn excuses aan te bieden aan mijn acteurs, met wie ik op dit moment aan een voorstelling werk waarin de theorie uit dit onderzoek zeker verwerkt wordt. Dankbaar ben ik voor het geduld van mijn begeleider, Chiel Kattenbelt, met wie ik met heel veel plezier sprak over het abjecte, maar ook over hele andere dingen, waardoor onze sessies altijd langer duurden dan gepland, en voor de ruimte en vertrouwen die de tweede lezer, Bart Dieho, mij eerder al tijdens mijn studie gaf om mijn gevoelsmatige interesse voor het abjecte op de toneelvloer tot uiting te laten komen. Dank, dank allen. Dank voor jullie geduld, motiverende woorden, interesse, kritische reflectie en dat ik jullie mocht aantrekken en afstoten als ik dat wilde. Maar vanaf nu niets meer van dat; de keutel is gelegd.

Pim Kouwenberg

27 april 2011

Inhoudsopgave		pagina
Voorwoord		1
I	Inleiding	4
	I.I Introductie	4
	I.II Doel en afbakening van het onderzoek	4
	I.III Relevantie van het onderzoek	5
	I.IV Opzet van het onderzoek	6
Deel 1	Theoretisch kader	7
	Hoofdstuk 1. Abject en abjectie	8
	1.1 Inleiding	8
	1.2 Kristeva's abjectie	8
	1.3 Drie vormen van abjectie	11
	1.4 Samenvatting	13
	Hoofdstuk 2. Abjecte kunst en abject theater	14
	2.1 Inleiding	14
	2.2 Betekenen en betekenden in abjecte kunst	14
	2.3 De performativiteit van het abjecte	17
	2.4 Werkdefinitie abject theater	19
	2.5 Verbeeldingsprincipes theater	20
	2.6 Postdramatisch theater	21
	2.7 Samenvatting	23
Deel 2	Abject theater in de twintigste eeuw	25
	Inleiding deel 2	26
	Verantwoording keuze voorstellingen	27
	Hoofdstuk 3. Theatre de la Cruauté	28
	3.1 Context	28
	3.2. Ideeën Artaud	29
	3.3 Les Cenci	30
	3.3.1 Synopsis	30
	3.3.2 Publieksreacties	30
	3.4 Waarom de voorstelling abject is	31

Hoofdstuk 4 Orgien Mysterien Theater	34
4.1 Context	34
4.2 Ideeën Nitsch	34
4.3 Het Sechstagespiel	36
4.3.1 Synopsis	37
4.3.2 Publieksreacties	38
4.4 Waarom de voorstelling abject is	38
Hoofdstuk 5 In-er-face Theatre	40
5.1 Context	40
5.2 Blasted	41
5.2.1 Synopsis	41
5.2.2 Publieksreacties	41
5.3 Waarom de voorstelling abject is	42
Vergelijking voorstellingen deel 2	44
Samenvatting deel 2	45
Deel 3 Verbeeldingsprincipes abject theater	47
Hoofdstuk 6 Verbeeldingsprincipes abject theater	48
6.1 Inleiding	48
6.2 Hier en nu	48
6.3 Eenheid van plaats en tijd	49
6.4 Publiekservaring	50
6.5 Samenvatting	50
Hoofdstuk 7 Conclusie	52
7.1 Overzicht conclusies	52
7.2 Aanzet tot vervolgonderzoek	54
Geraadpleegde bronnen	55

I Inleiding

I.I Introductie

Tijdens zowel mijn Bachelor Theater-, Film- en Televisiewetenschap, als de Master Theaterwetenschap, die ik met deze scriptie afrond, ben ik als wetenschapper en als (amateur) theatermaker anders naar het fenomeen theater gaan kijken, dan ik aanvankelijk deed. Tijdens mijn studie heb ik me nooit echt verdiept in Shakespeare, Ibsen of Strindberg, maar was ik meer geïnteresseerd in de theorieën van Antonin Artaud, en toneelteksten van Werner Schwab, Martin McDonagh en, bijna vanzelfsprekend voor een theaterstudent van mijn generatie, Sarah Kane, over wie ik mijn bachelorscriptie schreef, en wiens *Blasted* ik gelijktijdig in het Universiteitstheater regisseerde. In het theater was het *Abattoir Fermé*, die mij zo ontzettende raakte en verwarde, waardoor ik, na geapplaudisseerd te hebben voor hun voorstelling, weer plaatsnam op de tribune om alles tien minuten lang nog even te verwerken. Lang geleden genoot ik van de repertoireteksten die gespeeld werden door de grote Nederlandse gezelschappen, maar hoe meer mijn kennis over theater groeide, hoe meer ik me aan deze voorstellingen ging ergeren; ik wilde eigentijds theater zien, zonder dat een Johan Doesburg of een Ivo van Hove een oeroude tekst een beetje actueel gaat zitten maken. Ik houd van rauw, kil, smerig, eigentijds, hard, pessimistisch, uitdagend en confronterend theater, en ik vind dat theater dit moet zijn om anno 2011 nog iets te kunnen betekenen.

Dit onderzoek verbindt alle onderwerpen die ik als student beschreven heb, mijn smaak als theaterliefhebber en mijn artistieke visie. Pas tijdens de laatste cursus die ik voor mijn Master volgde, maakte ik kennis met het begrip dat mijn voorgaande onderzoeken, smaak en artistieke visie overkoepelde: Het abjecte. Abjecte betekent, vrij vertaald, het “verwerpelijke”, of het “vieze”. Abjecte kunst is kunst die het verwerpelijke of vieze toont, wat meestal met de nodige controversie gepaard gaat. Onnodig, omdat hierdoor de aandacht van de betekenis van het werk wordt verlegd naar de vorm ervan.

I.II Doel en afbakening van het onderzoek

Het doel van dit onderzoek is het definiëren van abject theater en de verbeeldingsprincipes ervan uiteen te zetten. Door inzicht te krijgen in de redenen en doelen van makers die in het verleden het abjecte in hun voorstellingen hebben gebruikt, wordt gepoogd de vorm en de

inhoud van de verschillende voorstellingen diffuus te maken om zo op metaniveau over de vorm en inhoud van abject theater in het algemeen te kunnen spreken.

In dit onderzoek worden de abjecte elementen in drie voorstellingen geanalyseerd; *Les Cenci* van Antonin Artaud, *Das Sechstagespiel* van Hermann Nitsch en *Blasted* van Sarah Kane. De voorstellingen werden met tussenperioden van ongeveer dertig jaar na elkaar gemaakt en speelden in verschillende Europese landen. Omdat het abjecte betekenis krijgt vanuit zijn context, is besloten de analyse te maken op basis van de context waarin de voorstellingen voor het eerst opgevoerd werden. Doordat de context van de voorstellingen zo uiteenloopt, wordt aangenomen dat, door het vergelijken van de abjecte elementen in de voorstellingen juist de contemporele eigenschappen van het abjecte theater vastgelegd kunnen worden. De overeenkomsten tussen de abjecte elementen in deze voorstellingen zullen de basis vormen voor de verbeeldingsprincipes van abject theater.

De hoofdvraag voor dit onderzoek luidt dan ook:

Wat zijn de verbeeldingsprincipes van abject (postdramatisch) theater?

Om deze vraag te kunnen beantwoorden zijn er verschillende deelvragen opgesteld. De eerste vragen zijn gericht op de definitie van abjectie, het abjecte en hoe abjecte kunst en abject theater gedefinieerd kunnen worden. Vervolgens zijn er per voorstelling vragen gericht op de context, inhoud en het abjecte in de voorstelling. Tenslotte is er een vraag opgesteld waarmee wordt nagegaan wat de overeenkomsten in vorm en inhoud van de drie voorstellingen zijn.

Er is bewust voor gekozen om in dit onderzoek niet de overeenkomsten en verschillen tussen abjecte kunst en abject theater te bespreken, maar het fenomeen abject theater juist van binnenuit te bespreken. Daarnaast moet onderstreept worden dat deze tekst geschreven is vanuit een theaterwetenschappelijke achtergrond, niet vanuit de psychoanalytische. In deze tekst zal daarom enkel voor de beschrijving van de oorsprong van het abjecte, de achterliggende mechanismen die tot het ervaren van abjectie leiden vanuit de psychoanalyse besproken worden.

I.III Relevantie van het onderzoek

Het begrip abject is tot op heden voornamelijk ingezet voor de analyse van beeldende kunst en literatuur. Hoewel theater beeldende kunst en literatuur in zich kan opnemen, is de theorie over abjecte kunst nooit op theater toegepast. In dit onderzoek wordt de theorie over abjecte kunst voor het eerst omgevormd en vertaald naar theater.

Sinds de 20^{ste} eeuw een verandering gaande in het theater. Voorheen was theater de plek waar verhalen verteld werden maar in de 20^{ste} eeuw veranderde het theater aanzienlijk. Het theater werd beeldender, er ontstond een tendens waardoor het verhaal niet meer centraal stond in een voorstelling en door verschillende censuurwetgevingen werd het voor theatermakers juist interessant om manieren te bedenken hoe ze het publiek met taboes konden confronteren. Hierdoor werd theater heftiger, toonde het meer en werd de betekenis soms diffuser. De toeschouwer moest actiever worden om de betekenis achter de voorstelling te begrijpen maar werd hier minder snel ervaren in dan de theatermaker van hem verlangde. Voorstellingen werden heftiger en explicieter met als hoogtepunt de jaren '80 en '90. Toeschouwers voelden zich geprovoceerd door de heftigheid en het expliciete karakter van de voorstellingen. Dit gevoel van provocatie lijkt echter voort te komen uit het niet te kunnen doorgronden van de betekenis van de voorstelling, waardoor gesteld kan worden dat er sprake is van miscommunicatie tussen de theatermaker en zijn publiek.

Dit onderzoek zal dus enerzijds de grondprincipes van het fenomeen abject theater in het hedendaagse theater vastleggen. Anderzijds kan de uitkomst ingezet worden voor de interpretatie en analyse van abjecte theatervoorstellingen. Op deze manier wordt een bijdrage geleverd aan de theaterwetenschappen door handvatten te bieden voor de analyse van deze theatervorm.

I.IV Opzet van het onderzoek

Dit onderzoek is opgebouwd uit drie delen. Het eerste deel is gericht op het omvormen van theorie over abjecte kunst naar een basisdefinitie van abject theater. Op basis van deze definitie worden in het tweede deel drie voorstellingen geanalyseerd. Uit de vergelijking van deze voorstellingen die in dit deel wordt gemaakt, worden in het derde deel de verbeeldingsprincipes van abject theater, op basis van de overeenkomsten en de verschillen tussen de voorstellingen in het tweede deel, gedestilleerd.

“As in true theater, without makeup or masks, refuse and corpses show me what I permanently thrust aside in order to live.” (Kristeva: 1982, 3)

Deel 1

Theoretisch kader

Hoofdstuk 1 Abject en abjectie

1.1 Inleiding

Een zomers beeld: een peutertje vindt, tussen alle plantjes in de tuin, een dode libel. Hij pakt het beestje in zijn knuistje en richt zijn oogjes nog eens goed op het schepseltje. Knuistje gaat omhoog in de richting van zijn mondje, maar nog voor het mannetje zijn lipjes heeft kunnen openen staat mamma tegen hem te schreeuwen “Niet doen! Dat is vies!” Ze trekt het monster uit zijn hand, trapt het kapot, neemt het kind op schoot en kijkt hem recht in de ogen: “Dat mag je nooit meer doen!” Het kind zal het nooit meer doen.

Maar als het kindje een week later, tussen dezelfde plantjes, een konijnenkeuteltje vindt, zal hij met hetzelfde enthousiasme het knuistje met het keuteltje naar zijn mondje brengen, en weer een week later een wormpje dat hij in de zandbak vindt. Totdat hij, op een dag, geleerd heeft dat niet de libel, de konijnenkeutel of het wormpje op zichzelf perse vies zijn, maar dat het vies is om dingen, die je in de tuin of op straat vindt, in je mond te steken.

Van kinds af aan zijn we bezig met de constructie van onze eigen identiteit. We leren ons verhouden tot de wereld om ons heen, we ontwikkelen een mening, smaak en politieke voorkeur. Naar mate we ouder worden zal het construct van onze identiteit keer op keer opnieuw getest worden. Dit zijn geen examens waarvoor we slagen of niet, maar bij alle momenten kan het zijn dat een deel van ons idee van onze identiteit niet blijkt te zijn wat we aanvankelijk verwachtten.

Identiteit is een sleutelbegrip als we het hebben over abjectie en het abjecte. In dit hoofdstuk wordt onderzocht hoe abjectie identiteit creëert en waarom het abjecte als zodanig ervaren wordt.

1.2 Kristeva's abjectie

Julia Kristeva, Franse linguïst, psychoanalytica, filosoof en schrijfster publiceerde in 1980 *Pouvoirs de l'horreur*, een boek waarin ze het begrip abjectie, gebaseerd op het werk van Georges Bataille, actualiseert en de betekenis ervan uiteenzet. Haar notie van het abjecte is essentieel om abjecte kunst, en abject theater, te beschrijven. Het abjecte, zo schrijft ze, “is not an ob-ject facing me, which I name or imagine. Nor is it an ob-jest [sic], an otherness

ceaselessly fleeing in a systematic quest of desire.”¹ Het abjecte is niet een subject (de ervarende mens) of object (de ervaarbare werkelijkheid). De enige eigenschap die het abject met het object deelt is dat het zich verhoudt ten opzichte van het subject.

“If the object, however, through its opposition, settles me within the fragile texture of a desire for meaning, which, as a matter of fact, makes me ceaselessly and infinitely homologous to it, what is *abject*, on the contrary, the jettisoned object, is radically excluded and draws me to the place where meaning collapses.”²

Het verworpen object verliest zijn eigenheid door de betekenis die het subject eraan toekent, hierdoor wordt het abject. Kots (object) is enkel onverteerd voedsel met gal, maar tegelijkertijd distantieert men zich hiervan omdat het confronteert met de instabiliteit van het lichaam, waardoor het object in zijn beleving een abject wordt.

Het abjecte ontstaat door wat in de psychoanalyse het *ego* (ik) genoemd is. Het ego controleert op rationele wijze onze behoeften, op basis van wat onze sociale rol in de samenleving vereist. Deze behoeften worden door het *Id* (het) gevormd en moeten, zodra ze opkomen, gelijk worden uitgevoerd. Het rationele ego-gedrag reguleert deze behoeften door de dringende behoefte uit te stellen of een compromis te sluiten tussen de behoefte en de doelstellingen van het ego. Behalve het rationele ego en het irrationele *Id* beschrijft Freud ook het *superego*. Het superego is de censurerende kracht van de persoonlijkheid. Het superego is ons geweten, het maakt onderscheid tussen goed en kwaad en is verantwoordelijk voor gevoelens van schaamte. Een object verhoudt zich tot het ego, zoals het abjecte zich tot het superego verhoudt. Ons superego wordt gevormd door onze opvoeding, zo hebben we geleerd vanuit de normen en waarden van de maatschappij (door onze ouders en leraren) wat goed is en wat niet, wat schoon is en wat vies. De beoordeling van het abjecte is dus aangeleerd door opvoeding en het onderdeel van een maatschappij. Onze (onderbewuste) beoordeling van goed/slecht en schoon/vies zorgt ervoor dat we ons meten aan de waarden en normen van de

¹ Kristeva, *Powers of Horror*, (New York: CUP, 1982), 1.

² *ibid*, 1-2.

samenleving, maar het houdt ons ook gezond. En daarom noemt Kristeva het abjecte en abjectie “my safeguards. The primers of my culture.”³

Wij, de mens als individu, maar ook als maatschappij, moeten een deel van onszelf verwerpen, om onze seksuele, psychische en sociale identiteit te vormen, en toe te treden tot de symbolische orde. De symbolische orde, of het symbolische, is een idee dat Kristeva leent van Lacan, die stelt het symbolische de wereld is zoals we die door taal ervaren, en dat taal de link is tussen de verschillende subjecten. Het “constitutes the subjects in their intersubjectivity.”⁴ Dit gebeurt doordat, door middel van tekensystemen (zoals taal), de afwezigheid in de werkelijkheid gerepresenteerd kan worden, “[h]et symbolische bemiddelt een verwijzing naar de werkelijkheid [...]”⁵ Behalve dat het symbolische een verwijzing biedt naar de afwezigheid hiervan, benadrukt het ook deze afwezigheid. Het symbolische biedt het subject de mogelijkheid het verlangen, dat verschilt met dat van de ander, te profileren.

Niettemin geven we het deel van onszelf op dat open staat voor en direct uiting wil geven aan onze verlangens. Het verwerpen van dat deel van onszelf, waardoor we tot het symbolische kunnen toetreden, noemt Kristeva *abjectie*. “The subject must disavow part of itself in order to gain a stable self, and this form of refusal marks whatever identity it acquires as provisional, and open to breakdown and instability.”⁶ Enkel en alleen door het afbakenen van het schone lichaam is het mogelijk om tot het symbolische te treden en daarbinnen een seksuele, sociale en psychische identiteit te verkrijgen. We moeten accepteren dat bijvoorbeeld poep, plas, menstruatiebloed en sperma onrein worden genoemd. Als kind leren we omgaan met het verwerpen van het abjecte maar “what must be expelled from the subject’s corporeal functioning can never be fully obliterated but hovers at the border of the subject’s identity, threatening apparent unities and stabilities with disruption and possible dissolution.”⁷ De interesse voor dat wat we verwerpen kan nooit helemaal verdwijnen waardoor het abjecte altijd een zekere aantrekkingskracht op ons zal uitoefenen.

Elizabeth Gross stelt dat de ondergrens van het symbolische gevormd wordt door het abjecte omdat het abjecte ons confronteert met het dierlijke in ons; met onze bloeddorst en

³ *ibid*, 2.

⁴ Lechte, *Art Love and Melancholy*, 1990, p26.

⁵ Mooi, Antoine. *Taal en verlangen, Lacans theorie van de psychoanalyse*. (Meppel, Boom, 1975.), 113.

⁶ Elizabeth Gross, *The body of signification*, (Londen: Routledge 1990), 86.

⁷ *Ibid*, 87.

lust. Het symbolische moet deze eigenschappen bevatten omdat deze eigenschappen onlosmakelijk met de mens verbonden zijn, maar tegelijkertijd verwerpt de mens deze eigenschappen als een groep, en keurt ze af. Deze grens is essentieel om ons binnen de normen en waarden van onze cultuur te houden omdat de aantrekkingskracht van het abjecte ons over deze grens, buiten het symbolische, wil trekken. Daarnaast is het abjecte “an insistence on the subject’s necessary relation to death, to animality, and to materiality, being the subject’s recognition and refusal of it’s corporeality.”⁸ Het abjecte impliceert een herkenning en het afstotende van lichamelijke en dood, waarmee het bewijst dat het onmogelijk is een duidelijke grens tussen goed/fout en schoon/vies te bepalen. Daarom is het abjecte bovenal ambigu.

1.3 Drie categorieën van abjectie

In het werk van Kristeva zijn drie categorieën van abjectie, die universeel naar gelang culturele, sociale en individuele omstandigheden als abject worden ervaren, namelijk; voedsel, verspilling van het lichaam, en tekens van seksueel verschil.⁹ Deze categorieën verwijzen respectievelijk naar de orale, anale, en genitale fase, zoals Freud deze bij een kind onderscheidt, en naar de lichamelijke openingen die de grenzen tussen het lichaam van het subject en de wereldse objecten daaromheen diffuus maakt. Deze openingen kunnen namelijk zowel toegang bieden van lichaamseigen elementen van het subject naar de wereld buiten het lichaam, als toegang verschaffen van lichaamsvreemde objecten tot het lichaam.

Orale afschuw noemt Gross “de meest archaische vorm van abjectie.” Niet alleen culturele definities van wel en niet eetbaar, schoon en vies, of voedselvoorschriften zoals het enkel nuttigen van koosjer of halal voedsel en dus al het niet ‘schone’ voedsel abject vinden, behoort tot deze categorie. Voedsel confronteert het subject ook met zijn lichamelijke grenzen. Kristeva (en iedere schrijver na haar) beschrijft een reactie op het abjecte op basis van een vlies dat op een glas melk ligt. Dit vlies op de melk veroorzaakt kokhalsneigingen omdat het vlies het subject zou doen denken aan zijn eigen huid. Onze huid is de grens met de buitenwereld en Kristeva stelt dat “the subject chokes on its own corporeal limits.”¹⁰ Een kind dat ondanks vele verzoeken van zijn ouders zijn bord niet wil leegeten omdat hij het eten

⁸ Ibid, p89.

⁹ Marga van Mechelen, *De macht van de huiver*; (1997),10. en Gross, 1990, 89.

¹⁰ Gross, 1990, 90.

vies vindt, zet zich daarmee niet alleen af tegen zijn ouders, maar hij ‘verdrijft’ ook zichzelf: “since food is not an ‘other’ for ‘me’, who am only in their desire, I expel *myself*, I spit *myself* out. I abject *myself* within the same motion through which I claim to establish *myself*.”¹¹ Kristeva concludeert dat orale abjectie voornamelijk een weigering is van het erkennen van de lichamelijke grenzen van het zelf.

De tweede categorie van abjectie, die Kristeva onderscheidt, is verspilling van het lichaam. Stront, pis, spuug, sperma, en kots resulteren in afschuw omdat ze refereren naar onze lichamelijke materialiteit en grenzen. Binnen de context van ons lichaam accepteren we bijvoorbeeld poep; het bewijst dat ons lichaam zich vernieuwt en toont dat het gezond functioneert, maar eenmaal buiten het lichaam verwerpen we het, en is het vies. “The subject is implicated in this waste, for it can never be definitely and permanently externalized: it *is* the subject; it *cannot* be completely expelled.”¹² We zijn zelf onderdeel van wat we verwerpen; het abjecte is deel van ons.

Niet alleen het afval dat het lichaam produceert is abject, maar nog erger dan al het voorgaande, het dode lichaam.

“The corpse, seen without God and outside of science, is the utmost of abjection. It is death infecting life. Abject. It is something rejected from which one does not part, from which one does not protect oneself as from an object. Imaginary uncanniness and real threat, it beckons to us and ends up engulfing us.”¹³

Het lijk toont ons dat we geen onuitputtelijke controle hebben over ons lichaam en confronteert het ego dusdanig dat het zal twijfelen aan de stabiliteit van het lichaam. Verspilling van het lichaam confronteert ons met de instabiliteit en vergankelijkheid van het lichaam.

De derde en laatste categorie wordt gevormd door tekens van seksueel verschil. Het meest concrete voorbeeld van zo’n teken is menstruatiebloed. Menstruatiebloed onderstreept niet zozeer het verschil tussen man en vrouw, maar toont het onderscheid tussen mannen (lees: mensen) en moeders. Het confronteert ons met de lichamelijke link met onze moeder.

¹¹ Kristeva, 1982, p3.

¹² Gross, 1990, 91.

¹³ Kristeva, 1982, 4.

Angst voor menstruatiebloed, of het verwerpen ervan, is daarmee meer een ontkenning van die link met onze moeders, omdat deze refereert naar een onbetaalbare schuld die het subject en samenleving schuldig zijn aan het moederlijk lichaam.¹⁴

Bovenstaande categorieën tonen een duidelijk onderscheid tussen een reactie op wat wij (van naturen of aangeleerd) als abject ervaren en de achterliggende reden van die reactie. Hieruit blijkt dat het niet “het gebrek aan hygiëne of gezondheid dat abjectie veroorzaakt, maar wat identiteit, systemen en orde verstoort. Wat grenzen, posities en regels niet respecteert.”¹⁵ Abjectie verbindt ‘het zelf’ met ‘het ander’, maar forceert ook het onderscheid tussen het subject en zijn lichaam. Het abjecte moet in zekere zin overmeesterd worden zodat het het symbolische niet kan verstoren en door rituelen en gebruiken heeft de maatschappij het abjecte in zekere zin weten in te dammen. Door toe te treden in het symbolische wordt het abjecte onderdrukt, maar literatuur, beeldende kunst en theater kunnen het abjecte sublimeren; het abjecte cultureel, politiek en sociaal aanvaardbaar presenteren.

1.4 Samenvatting

Als mens moeten we een deel van onszelf verwerpen om tot het symbolische te treden, dit is abjectie. We doen dit door ons af te keren van wat we als samenleving als ‘vies’ en ‘onzuiver’ beschouwen. Kristeva heeft vanuit de psychoanalyse onderbouwd wat aan de basis van onze ervaring van het abjecte ligt, namelijk tekens van verspilling van voedsel, tekens van verspilling van lichaamssappen en lichamelijk afval en tekens van seksueel verschil. Het abjecte confronteert ons met de lichamelijke grenzen van het zelf, de instabiliteit en vergankelijkheid van het lichaam en de eeuwige schuld van de mens aan de moeder.

¹⁴ Gross, 1990, 92.

¹⁵ Kristeva, 1982, 4.

Hoofdstuk 2 Abjecte kunst en abject theater

2.1 Inleiding

Al eeuwenlang verbeelden schrijvers en kunstenaars het abjecte in hun werk. Maar in 1993 wordt dit werk voor het eerst *abjecte kunst* genoemd, naar Kristeva's definitie van het abjecte uit 1980. De expositie genaamd *Abject Art: Repression and Desire* in het WHITNEY MUSEUM OF ART in de Verenigde Staten exposeerde recente kunst uit eigen land, van onder meer Kiki Smith, die wassen beelden van naakte mannen en vrouwen exposeerde waarbij, uit de geslachtsorganen bijvoorbeeld sperma of melk sijpelde. Craig Houser, kunstenaar en kunstcriticus, beschrijft in de brochure van de tentoonstelling abjecte kunst als kunst waarin materialen als afval, haar, excrementen, dode dieren, menstruatiebloed en rottend fruit de toeschouwer met taboes als geslachtsverschil en seksualiteit confronteert. Volgens Marga van Mechelen is abjecte kunst niet alleen "kunst die vieze zaken afbeeldt of als 'beeldend materiaal' gebruikt"¹⁶ maar het is eigenlijk "alle kunst die sterke fysieke reacties bij het beschouwer oproept [...] Kunstwerken die de beschouwer doen huiveren en walgen, misselijk maken, rillingen bezorgen of gewoon laten griezelen."¹⁷ Van Mechelen geeft hiermee een definitie die meer gericht is op de directe ervaring van de beschouwer dan Houser doet, maar zeker niet onderschat mag worden. Abjecte kunst toont niet alleen vieze dingen om een confrontatie op cultureel, sociaal, individueel vlak te bewerkstelligen, maar het laat de beschouwer dit ook ervaren.

2.2 Betekenaren en betekenden in abjecte kunst

Hoewel met de *Abject Art*-tentoonstelling het begrip abjecte kunst geïntroduceerd werd, werd het een jaar eerder al gebruikt tijdens de tentoonstelling *Dirt and Domesticity: Constructions of the Feminine*, van hetzelfde museum. Beide tentoonstellingen waren het resultaat van een tendens die de curatoren van het museum hadden waargenomen. De gepresenteerde kunstwerken waren zowel cultureel als sociaal grensoverschrijdend, en lieten de beschouwer grenzen ervaren. Het was kunst die zich kritisch verhiel tot de gevestigde orde en daarmee was de expositie een politiek statement. Het museum verzette zich tegen de 'religious right'-

¹⁶ Van Mechelen, 1997, 9.

¹⁷ Ibidem.

groeperingen die eerder hadden geprobeerd exposities met controversiële werken van Robert Mapplethorpe en Andres Serrano¹⁸ te verbieden, met een rechtszaak en ontslag van enkele curatoren als gevolg. Behalve het politieke statement nam het museum ook de taak op zich om het werk te verantwoorden, de bedoeling van de maker te expliceren en een historisch overzicht van abjecte kunst (met het urinoir van Duchamp als startpunt) te geven.

Naar aanleiding van de Abject Art tentoonstelling publiceerde het tijdschrift OCTOBER in 1993 en 1994 twee gesprekken over de ‘politiek van de betekende’¹⁹. Het tijdschrift reflecteert, in tegenstelling tot andere kunstvakbladen, niet op nieuwe tendensen in de kunst, maar op actuele culturele onderwerpen. De discussies die het blad publiceerde werden gevoerd door de redactie van het tijdschrift en er werd voornamelijk gereflecteerd op ‘de betekende’ in de abjecte kunst. De betekende (signifié) is in de theorie van de Saussure het concept waar een concreet teken, de betekenaar (signifiant), naar refereert. In het dagelijks leven op straat is de uitgestoken rechterhand van een fietser een concreet teken voor het concept ‘bij de volgende afslag wil ik rechtsaf’. De kritiek die de auteurs van het blad hadden op de tentoonstelling was dat de curatoren van de tentoonstelling te veel de nadruk legden op de inhoud; de maatschappelijke onderwerpen, gender issues en identiteitsvraagstukken. Hierdoor, argumenteerde Rosalind Krauss - kunsterica en oprichter van OCTOBER - dat de kunstwerken “eigenlijk automatisch de potentie van meerduidigheid en meerlagigheid [zouden] verliezen, die kunst in zich draagt, of althans inruilt voor een meer eendimensionale uitleg.”²⁰ Juist een multidimensionale uitleg van kunst zou dus gewenst zijn en daarom brachten Krauss en haar gesprekspartners in het tweede gesprek het begrip ‘*l’informe*’ naar voren als basis voor de analyse van de betekenaar.

L’informe, veelal vertaald als ‘het vormeloze’, vindt net als abjectie zijn oorsprong bij Bataille. Het vormeloze zou in zijn teksten, net als het abjecte, als het wanstaltige vertaald kunnen worden. In het artikel *Critical Dictionary* stelt Bataille dat het vormeloze “serves to bring things down in the world [declasser]”²¹, dat het dingen bespreekbaar (of analyseerbaar)

¹⁸ Afbeeldingen van hun werk op pagina 16.

¹⁹ Foster et al. *Poetics of the signifier* (October 66), 3-27 en Foster et al. *Poetics of the Signifier II* (October 67 1994) 3-21

²⁰ Van Mechelen, 1997, 11.

²¹ Citaat Bataille in Bois, Y.A. *To Introduce a User's Guide* (October 78: 1996), 28-29



Robert Mapplethorpe,
Dominick and Elliot,
1979.



Andres Serano,
Piss Christ,
1978.

maakt. Hetzelfde doet kunst volgens Kristeva, kunst kan abstracte ideeën, die door de heersende moraal niet geaccepteerd worden, weer in een taal omzetten. “Kunst omzeilt of ontwijkt de norm niet maar gaat door de norm heen”²² Abjecte kunst maakt het onbespreekbare weer interpreteerbaar en zowel het vormeloze als het abjecte dienen als middel om die ervaring weer in taal uit te drukken. Maar Krauss et al. slaan volgens van Mechelen de plank behoorlijk mis met het onderscheid dat ze maken tussen het abjecte en het vormeloze. Bataille’s theorie over l’informe zou volgens haar niet enkel gaan om de vormeloosheid van de betekenaar en Kristeva’s abjectiebegrip niet enkel om de subjectgebonden inhoud. Van Mechelen herkent in het werk van beiden juist de overeenkomsten in het afstoten en aantrekken van het wanstaltige, en ziet het werk van Kristeva juist als een voltooiing van dat van Bataille. Daarom zal in deze tekst geen onderscheid gemaakt worden tussen het vormeloze (l’informe) en het abjecte maar wordt vanuit de notie van het abjecte zowel naar betekenaren als betekenden gekeken.

2.3 De performativiteit van het abjecte

In het verleden is er vaak heftig gereageerd op abjecte kunstwerken, maar ook in de 21^{ste} eeuw zijn er kunstenaars die voor veel ophef zorgen. Denk bijvoorbeeld aan de Nederlandse kunstenaar Kathinka Simonse (beter bekend als Tinkebell) die haar kat doodde en er een handtas van maakte, en bij de installatie *Save The Males* dreigde de 60 kuikentjes, die ze in de galerie vrijliet, door een shredder te halen als ze niet door het publiek werden meegenomen. Naar aanleiding van een aantal werken van Tinkebell zijn er kamervragen gesteld en het publiek reageerde massaal en furieus op haar werk, wat leidde tot een boek *Dearest Tinkebell* met daarin alle doodsbedreigingen die ze kreeg. Tinkebell confronteert de beschouwer met een blinde vlek van de samenleving; hoe hypocriet wij omgaan met dieren. Maar deze boodschap gaat bij een groot deel van het publiek volledig verloren door de performativiteit van de abjecte betekenaar. Het abjecte heeft namelijk de eigenschap om de aandacht op zichzelf te vestigen waardoor het zelfs binnen de context van een kunstwerk aan zichzelf refereert en op zichzelf reflecteert. Hierdoor ervaart de beschouwer het abjecte niet enkel binnen de context van de ge(re)presenteerde mogelijke wereld, maar ook vanuit zijn eigen leefwereld.

²² Van Mechelen, 1997, 13.

De performativiteit van het abjecte is vergelijkbaar met een ontwikkeling in de hedendaagse kunst die Erika Fischer-Lichte de Performative Turn (Performativierungsschub) noemt. Chiel Kattenbelt beschouwt de performative turn als een intensivering van performatieve aspecten van kunst “in order to reinforce the materiality or expressive qualities of the aesthetic utterance, to emphasise the aesthetic situation as a staging and world-making event taking place in the presence of the here and now, and to intensify the aesthetic experience as an embodied experience.”²³ De performatieve aspecten van de hedendaagse kunst intensiveren de ervaring van het kunstwerk door de esthetische ervaring, materialiteit en de aanwezigheid van het hier en nu te benadrukken. In het abjecte zijn deze eigenschappen, die de performativiteit in de kunst met zich meebrengt, geïmpliceerd. Maar wat is deze performativiteit of performance dan precies?

Kattenbelt beschrijft een performance als een situatie waarin een performatieve uiting in het perspectief van een mogelijke wereld als bedoeld teken functioneert. De performatieve uiting kan in woord, klank en/of beeld (beweging) plaatsvinden en het doet datgene waarnaar het verwijst ontstaan. De relevantie van de performatieve uiting is gerelateerd aan het plaatsvinden ervan in het hier en nu, dat het niet alleen wordt uitgevoerd maar wordt gepresenteerd, en het vereist dat een toeschouwer, luisteraar of beschouwer bij de uitvoering of presentatie aanwezig is.²⁴ Deze toeschouwer, luisteraar of beschouwer is zich ervan bewust dat deze situatie, hoe realistisch ook, onderdeel is van een gecreëerde wereld en dat woorden, klanken of beelden daarbij als communicatiemiddel dienen. De toeschouwer ervaart de performance vanuit een performatieve oriëntatie waarbij hij zowel de rol van reflecterende toegewijde waarnemer, als direct betrokken participant²⁵ inneemt, om de situatie te kunnen begrijpen. Een subcategorie van de performatieve oriëntatie van de toeschouwer is de esthetische oriëntatie waarbij de toeschouwer de performatieve situatie ervaart door zijn eigen ervaringen te herbeleven, denk aan huilen als iemand in een film sterft omdat je die emotie kent.

Terug naar het abjecte in het werk van Tinkebell. In de installatie *Save The Males* schuilt het abjecte in het dreigement de kuikentjes te doden als ze niet meegenomen worden

²³ Kattenbelt, Chiel. *Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity* (Amsterdam: AUP, 2010) 33.

²⁴ Ibid, 30

²⁵ Ibid, 31.

door het publiek. Dit verwijst naar de dood, maar confronteert ook met hoe we niet met dieren om mogen gaan. Het performatieve element van het abjecte maakt de toeschouwer bewust van het moment, doordat het van de toeschouwer een verantwoordelijkheid oplegt aan het welzijn van die schattige beestjes en daarmee eist dat deze op dat moment een keuze maakt tussen handelen en niet handelen. In de context van de installatie eist het dreigement de aandacht voor zichzelf op, want niet op de installatie als geheel - de foto's, de kuikentjes of de shredder - maar op het dreigement wordt heftig gereageerd. Door de performativiteit komt het dat het abjecte niet enkel abject is in de context van de performance, maar ook in het dagelijks leven, waardoor het zichzelf tussen, of boven, twee werelden (de mogelijke wereld die gepresenteerd wordt in het kunstwerk en de leefwereld van de beschouwer) plaatst en de toeschouwer, of beschouwer ook dus ook los van de performatieve en esthetische oriëntatie aanspreekt.

2.4 Werkdefinitie abject theater

Abjecte kunst is alle kunst die door middel van vieze dingen (bijvoorbeeld stront, pis of rottend voedsel) sterke fysieke reacties bij de beschouwer oproept en confronteert met culturele, sociale grenzen en identiteit. Deze 'kwaliteiten' van het abjecte zijn ook te vinden in het theater. Voor nu wordt gesteld dat abject theater, evenals beeldende kunst, vieze dingen toont en daarmee sterke fysieke reacties bij de toeschouwer oproept en confronteert met culturele, sociale grenzen en identiteit. Hoewel betekenaren (het abjecte) en resultaat (confrontatie) binnen de abjecte beeldende kunst en abject theater gelijk zijn, zijn er toch verschillen tussen de ervaringen van de beschouwers en toeschouwers van respectievelijk abjecte beeldende kunst en abject theater.

De foto *Piss Christ* van Serrano verbeeldt een crucifix met Jezus Christus waar een gele vloeistof over wordt uitgestort. De titel van het werk impliceert dat deze vloeistof urine is maar de authenticiteit van de vloeistof blijft betwifelbaar. Serrano zegt dat deze vloeistof inderdaad een glas van zijn eigen urine is, waarop we dat maar aannemen. In *Chaostrilogie*, een voorstelling van Abattoir Fermé pist een naakte acteur een aantal plastic bekertjes vol en drinkt ze (samen met zijn medespelers) leeg. Waar in het werk van Serrano de urine enkel concreet wordt door context (de titel en Serrano's bewering) is de urine in de voorstelling onmiskenbaar urine. De toeschouwer is immers getuige van de productie ervan en blijft getuige tot aan het drinken van de urine. De toeschouwer in het theater zal abjecte van de

urine intenser ervaren omdat het onderdeel is van een gebeurtenis die zich voor zijn ogen afspeelt, op volgende handelingen kan anticiperen, en vol afschuw en ongeloof ziet gebeuren wat hij waarschijnlijk niet wil zien. Daarbij kom nog dat de toeschouwer in het theater, in tegenstelling tot de beschouwer van de afbeelding, onderdeel is van een groep individuen die naar dezelfde handeling kijkt. Waar de beschouwer van de afbeelding een zekere anonimiteit behoudt, definieert de toeschouwer, met het wel of niet reageren op de handelingen in de voorstelling, zijn verhouding tot de groep.

Deze verschillen in intensiteit komen voort uit de verbeeldingsprincipes van het theater. Verbeeldingsprincipes zijn omschrijvingen van de middelen en mogelijkheden, die het een medium mogelijk stellen iets te presenteren of representeren. Bij het omschrijven van de verbeeldingsprincipes wordt er ingezoomd op de materialiteit van het medium en de bewerkingstechnieken die met betrekking tot het medium ontwikkeld zijn. Deze omschrijvingen definiëren de eigenschappen van het medium ten opzichte van andere media waardoor blijkt dat bepaalde keuzes in het maakproces bij het ene medium meer gebruikelijk blijkt dan bij een ander.

2.5 Verbeeldingsprincipes van theater

Kattenbelt beschrijft in zijn proefschrift²⁶ drie definities van theater, namelijk theater als artefact, als esthetisch object en als scenische kunst.²⁷ Met het theater als artefact definieert Kattenbelt dat het theater een object is van waarneming, en dat het zich als enige kunst “realiseert in de ruimte en tijd van het hier en nu”²⁸. Theater onderscheidt zich wat dit betreft van literatuur en muziek die zich enkel realiseren in tijd, en beeldende kunst dat zich enkel realiseert in ruimte. Theater als esthetisch object wil zeggen dat er vanuit een esthetische instelling naar een performatieve situatie wordt gekeken. In deze situatie toont persoon a zich voor persoon b met als doel dat a zijn ervaring en beleving voor b waarneembaar en vooral ervaarbaar maakt. Theater als scenische kunst impliceert dat er een mogelijke wereld aan een publiek getoond wordt, waarvoor een auctoriale instantie (een schepper, denk aan een

²⁶ Kattenbelt, Chiel. *Theater en film. Aanzet tot een systematische vergelijking vanuit een rationaliteits theoretisch perspectief* (Proefschrift, Universiteit Utrecht, 1991), 79-99.

²⁷ Ibid, 79-99.

²⁸ Kattenbelt, Chiel. *Theater als Artefact, Esthetisch object en scenische kunst*. (Tijdschrift voor theaterwetenschap 33, 1993) 51-85), 51.

schrijver, regisseur of theatermaker) verantwoordelijk is. Dit heeft betrekking tot de inhoud van, en het handelingsverloop binnen een voorstelling. De kenmerken van theater die uit bovengenoemde voortvloeiën somt Judith Blankenberg in haar afstudeeronderzoek als volgt op:

- “-Theater wordt als enige van de kunsten gerealiseerd in ruimte en tijd;
- Theater is in staat meerdere kunstdisciplines in zich op te nemen, waarbij de afzonderlijke componenten, waaruit een voorstelling is opgebouwd, hun betekenis zouden verliezen op het moment dat zij niet in de context van de voorstelling getoond zouden worden;
- Theater laat zich niet reconstrueren of conserveren;
- Theater is een communicatief proces waarbij maker en toeschouwer (zender en ontvanger) gelijktijdig aanwezig zijn en moeten zijn;
- Theater bestaat uit vertellen en tonen om deze communicatie tot stand te brengen.”²⁹

Bovenstaande opsomming expliciteert de verbeeldingsprincipes van het theater: theater bestaat enkel in het moment van het hier en nu van de toeschouwer en maker, en kan in zijn verschijning alle andere kunsten in zich opnemen zonder dat het zijn eigenheid verliest. Deze verbeeldingsprincipes gelden voor het theater van alle tijden, onafhankelijk van genres en kunststromingen.

2.6 Postdramatisch theater

In 1999 vatte Hans-Thies Lehmann een stroming die sinds 1966 in het theater waarneembaar is, en overeenkomt met de performative turn; het postdramatisch theater. In het postdramatische theater worden de theatrale elementen als ruimte, tijd, lichaam en media niet meer ingezet ter verbeelding van een tekst, maar hebben een eventuele tekst, evenals ruimte, tijd, lichaam en media een gelijk aandeel in het geheel en worden de performatieve eigenschappen naast elkaar gepresenteerd. Het postdramatisch theater verwijst niet meer naar een plek en tijd waar iets ‘dramatisch’ gebeurt, maar de toeschouwer is onmiskenbaar

²⁹ Blankenberg, Judith. *Tekst en ruimte - Een onderzoek naar de wisselwerking tussen tekst en ruimte in postdramatisch theater dat gebaseerd is op romans*. (Eindwerkstuk MA Theaterdramaturgie Universiteit Utrecht, 2007), 13.

aanwezig in de ruimte en tijd van de performance. Hierdoor ervaart een toeschouwer van een voorstelling in de postdramatische traditie de performativiteit van tijd en ruimte, zowel zijn eigen lichamelijke als die van de performer en, evenals in abjecte beeldende kunst, de performativiteit van het abjecte.

Lehmann stelt dat in het postdramatische theater in mindere mate sprake is van werkelijkheid omdat hij de werkelijkheidservaring koppelt aan mimesis; een zo representatief mogelijke afspiegeling van de werkelijkheid. Anouk Leeuwerink stelt in haar masterscriptie echter dat door het *naast* elkaar plaatsen van tekens een hogere mate van werkelijkheid bereikt kan worden dan door het *na* elkaar plaatsen van tekens zoals dat in het dramatische theater het geval is. “De werkelijkheid zoals wij die aanschouwen en zoals die zich in onze verbeelding afspeelt bestaat immers ook niet uit keurig geordende, lineaire opeenvolgingen van handelingen en perspectieven.”³⁰ Leeuwerink onderbouwd deze stelling op basis van theorie van Nelson Goodman. Volgens Goodman moet een kunstwerk niet de realiteit nabootsen om *realistisch* te zijn, maar kan realisme juist ontstaan vanuit de manier waarop het werk de werkelijkheid weergeeft: “Realism is a matter not of any constant or absolute relationship between a picture and its object but of a relationship between the system of representation employed in the picture and the standard system.”³¹ Realiteit in kunst gaat dus niet om het zo precies mogelijk nabootsen van objecten, maar in Goodmans theorie wordt realiteit benaderd door de beschouwer een systeem van tekens te bieden dat overeenkomt met het systeem dat deze in de werkelijkheid ervaart.

Het postdramatische theater geeft dus een verhoogde realiteitservaring, ten opzichte van dramatisch theater, omdat de verschillende theatrale elementen naast elkaar gepresenteerd worden en de performativiteit van elk van deze elementen afzonderlijk centraal staat. Hierdoor wordt een ongemedieerde ervaring van de werkelijkheid (ruimte, tijd, lichaam) bewerkstelligd. Door deze verhoogde realiteitservaring wordt de materialiteit en performativiteit van de abjecte betekenaar mogelijk nog meer buiten de context van de mogelijke wereld in de postdramatische voorstelling, en nog meer in het licht van de leefwereld van de toeschouwer ervaren dan bij de beschouwer van een abject (beeldend) kunstwerk het geval is. Abject postdramatisch theater heeft de mogelijkheid meer dan alle

³⁰ Leeuwerink, Anouk. *Terug naar de basis. Hedendaags theater in een filosofische context*. (Utrecht, 2010), 13.

³¹ Goodman, N, *Languages of art*. (Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1968), 38.

kunstvormen de mogelijkheid de toeschouwer de performativiteit, materialiteit van het abjecte te laten ervaren.

2.7 Samenvatting

In abjecte kunst wordt het abjecte verbeeld om de beschouwer te confronteren met culturele en sociale grenzen, of zijn identiteit. Door de performativiteit van het abjecte eist het binnen een kunstwerk de aandacht voor zichzelf op en laat het de beschouwer op zichzelf reflecteren, zowel in de context van het kunstwerk als daarbuiten. Abject theater kan dezelfde betekenaren en betekenden hebben als beeldende kunst, maar door de verbeeldingsprincipes van het theater is er sprake van een heftigere ervaring van het abjecte dan in de beeldende kunst. Dit enerzijds door de verhoogde intensiteit van de ervaring in het theater - door de aanwezigheid van andere toeschouwers en de aantoonbare authenticiteit van het abject - en anderzijds door de verhoogde werkelijkheidservaring in het postdramatische theater.

“Everything which men want, consciously or unconsciously, to do, but repress out of fear of social censure, can be exorcized in the context of drama.” (Nitsch: 1967)

Deel 2

Abject theater in de twintigste eeuw

Inleiding deel 2

In het vorige hoofdstuk werd kort uitgelegd wat abject theater is en welke andere eigenschappen dit heeft ten opzichte van abjecte (beeldende) kunst. Zonder verder in te gaan op de overeenkomsten en de verschillen tussen abject theater en abjecte kunst zal in dit hoofdstuk een historische analyse gemaakt worden van het abjecte theater. Een analyse dus van voorstellingen die door het verbeelden van het abjecte (zoals stront, pis, bloed, kots) toeschouwer te confronteren met culturele en sociale grenzen, of zijn identiteit.

Meestal gaat de confrontatie van abject theater gepaard met provocatie. Het gevoel van provocatie dat in de voorstellingen wordt opgeroepen, komt veelal voort uit het onbegrip voor de betekenis. In dit hoofdstuk zijn drie voorstellingen uit de periode 1930 tot 2000 in het Europese theater geselecteerd voor analyse, op basis van de geprovoceerde gevoelens van het publiek of de provocatieve werking die de theatermaker beoogde. Waarom werden deze voorstellingen als provocatief ervaren? Welke beelden en teksten in deze voorstellingen zijn abject te noemen? Waarom? En waar refereerden ze naar?

Elke voorstelling wordt bekeken vanuit de context van land en tijd waarin het werd opgevoerd omdat, zoals Henri Schoenmakers beschrijft:

“Hoe weinig overeenstemming er diachroon binnen een cultuur en synchroon tussen verschillende culturen is over algemene ethische en morele vraagstukken, blijkt niet alleen uit de normen en waarden die mensen in dezelfde tijd in verschillende culturen als geldig accepteren, maar ook uit de verschuivingen in normen en waarden die binnen dezelfde cultuur in de loop de tijd optreden.”³²

Schoenmakers stelt in het bovenstaande dat normen en waarden verschillen per cultuur, maar ook in de loop der tijd kunnen veranderen, hiermee gaat ook de verandering, van dat wat als abject wordt beschouwd, gepaard.

Uiteindelijk zal in dit deel worden onderzocht of er een ontwikkeling zichtbaar is in betekenaren en betekenden in het abjecte theater vanaf de tweede helft van de twintigste eeuw tot nu. Zijn er beelden die in alle periodes als abject en provocatief ervaren werden en zijn er onderwerpen in deze periode waarvoor hetzelfde geldt?

³² Schoenmaker, Henri, *Filosofie van de theaterwetenschappen*. (Leiden, Nijhoff 1989), 109.

Verantwoording keuze voorstellingen

Veel auteurs die over abjectie en het abjecte schreven, noemen de ideeën van Antonin Artaud in hun tekst, onafhankelijk van hun vakgebied. Meestal, zo ook door Kristeva, wordt er enkel aandacht geschonken aan zijn teksten en brieven. In dit onderzoek wordt juist zijn *Théâtre de la Cruauté* (theater van de wreedheid) besproken, en is zijn voorstelling *Les Cenci* het eerste onderwerp. Kenmerkend aan de voorstelling die Artaud maakte is dat het abjecte dat hij wilde inzetten in zijn stuk door een groter deel van zijn publiek helemaal niet als zodanig ervaren is.

Het tweede onderwerp gaat over theater dat écht vieze dingen toont; het Orgien Mysterien Theater van Hermann Nitsch, een van de Wiener Aktionisten. Nitsch staat bekend om zijn Aktionen; voorstellingen en performances waarin hij bijvoorbeeld een dood lam aan stukken scheurt op een wit doek, of over zijn performers, met alle bloederige gevolgen van dien. In deze tekst wordt het Magnum Opus van zijn Orgien Mysterien Theater besproken: het *Sechstagespiel*. Een zes dagen en nachten tellende opeenvolging van Aktionen.

Sarah Kane, het derde onderwerp van dit deel was helemaal niet zo van het abjecte in haar werk bewust als Artaud en Nitsch. Zij schreef *Blasted* omdat zij een stem wilde geven aan de slachtoffers van de Balkanoorlog. Ze deed in essentie niet meer dan de verhalen van deze mensen vertellen, zonder te bedenken dat er zo heftig op gereageerd zou worden dat de Britse kranten op de voorpagina over haar stuk zouden schrijven.

In dit deel dus een analyse van het werk van verschillende theatermakers die op verschillende manieren en vanuit verschillende grondbeginselen abject theater maken.

Hoofdstuk 3 Théâtre de la Cruauté

3.1 Context

In het begin van de twintigste eeuw werd het Franse theater gekenmerkt door twee uitersten in vorm en inhoud. Het boulevard theater, van bijvoorbeeld Sacha Guitry, dat voornamelijk bedoeld was ter vermaak, was immens populair, maar tegelijkertijd begonnen de eerste gezelschappen theater te maken vanuit een avant-gardistische insteek. De dadaïsten maakten tussen 1916 en 1920 theatervoorstellingen, vanuit hun sceptische wereldbeeld naar aanleiding van de Eerste Wereldoorlog, waarbij ze de logica, die het publiek uit de gangbare drama's kende, vervingen met "calculated madness"³³. De surrealisten, zoals Jean Cocteau, presenteerden vanaf 1924 een mythische wereld als alledaags en de alledaagse wereld als mythisch om de "antieke mythe en moderne waarden te verlichten."³⁴ In deze surrealistische traditie is Antonin Artaud te plaatsen. Na lid van een aantal surrealistische gezelschappen te zijn geweest publiceerde hij in 1935 een manifest genaamd *Théâtre de la Cruauté*. Artaud was van mening dat het theater zijn functie verloren had door de opkomst van bioscopen, circussen en muziekcentra en de boulevard theaters, die veel publiek trokken met entertainment. Dit zou, in de ogen van Artaud, het publiek echter in stilzittende voyeurs veranderen. Maar het theater kon, en moest het publiek veranderen: "Our sensibility has reached the point where we surely need theatre that wakes us up heart and nerves"³⁵. Het theater zou de plek moeten worden waar het publiek weer wakker geschud zou worden. Daarom moest theater een nieuwe vorm aannemen die alles toont; liefde, oorlog, misdaad en gekte, om een geloofwaardige realiteit creëren die zowel in het hart als op het gevoel werkt. Doel werd niet om een realiteit na te bootsen, maar om het publiek het gevoel te geven van een droom waardoor ze in de theatrale werkelijkheid konden geloven, en de voorstelling niet zouden ervaren als een magere nabootsing van de werkelijkheid.

³³ Brockett, O en F. Hildy. "History of the theatre" (Boston, Allyn & Bacon, 1999), 439.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Antonin Artaud in Schumacher, C. en Singleton, B. *Artaud on Theatre*, (Londen: Methuen, 1989), 120.

3.2 Ideeën Artaud

In zijn manifest beschreef Artaud zijn complete visie op het nieuwe theater; tot in detail gaat hij in op aspecten als taal, muziekinstrumenten, licht, kostuum, toneel en auditorium, objecten, maskers en rekwisieten, decor en inhoud. Zo wilde Artaud dat er een nieuwe spreek- en beeldtaal zou bestaan; hiervoor moest een nieuwe manier van notatie ontwikkeld worden om klanken en schreeuwen vast te leggen, hetzelfde gold voor de beeldtaal die op basis van hiërogliefen en gezichtsexpressies op basis van velerlei verschillende maskers. Licht zou voor het theater van de wreedheid niet meer enkel ter verlichting moeten dienen, maar er moesten nieuwe manieren voor verlichting, en een nieuwe kleurenpalet ontwikkeld worden. Het auditorium en toneel moesten één voorstellingsruimte zijn waardoor de actie rondom en boven het publiek kon plaatsvinden. Deze ruimte zou van alle ornamenten ontdaan moeten worden en een decor was niet nodig omdat de beeldtaal essentieel was, de aanwezige rekwisieten en de hiëroglifische houdingen van de acteurs zouden als decor dienen.

Artaud had veel oog voor vorm, maar het belangrijkste element in zijn theater was wreedheid:

“This cruelty is not sadistic or bloody, at least not exclusively so. I do not systematically cultivate horror. The word cruelty must be taken in its broadest sense, not in the physical, predatory sense usually ascribed to it [...]. One may perfectly well envisage pure cruelty without any carnal laceration. Indeed, philosophically speaking, what is cruelty? From a mental viewpoint, cruelty means strictness, diligence, unrelenting decisiveness, irreversible and absolute determination.”³⁶

De wreedheid die Artaud nastreefde was niet per definitie gericht op de fysieke of mentale wreedheid waar het begrip over het algemeen mee geassocieerd wordt maar op striktheid, overtuiging en daadkracht. “There can be no spectacle without an element of cruelty as the basis of every show. In our present degenerative state, metaphysics must be made to enter the mind through the body.”³⁷ Om het theater van de wreedheid volledig tot zijn recht te laten

³⁶Ibid, 119.

³⁷Ibid, 117.

komen was toewijding van zowel de acteurs, als het publiek vereist. Het publiek moest getraind worden om een fysieke ervaring om te zetten in een geestelijke.

3.3 Les Cenci

De eerste, en enige, voorstelling die Artaud schreef en regisseerde gebaseerd op zijn manifest was *Les Cenci*. Artaud schreef hierover dat het nog niet een volledige uitwerking van zijn theater van de wreedheid was, maar dat het een aanzet was tot dat wat het theater zou moeten worden. Artaud baseerde zijn *Les Cenci* op een archieftekst over de de Italiaanse familie Cenci, opgetekend door Stendhal en de toneeltekst *The Cenci* van de Britse dichter Percy Bysshe Shelley. Op 7 mei 1935 ging *Les Cenci* in het kleine THÉÂTRE FOLIES-WAGRAM in première, maar na slechts zeventien voorstellingen werd het project gestopt.

3.3.1 Synopsis

Les Cenci vertelt het familieverhaal van Italiaanse hertog François Cenci. Om verschillende misdaden is de hertog regelmatig door de kerk vervolgd, maar keer op keer heeft hij zich vrijgekocht. Het stuk vangt aan met een dialoog tussen de oude Cenci en de pauselijke gezant Camillo, die Cenci zijn misdaden wil laten opbiechten. Laatstgenoemde weigert dit te doen uit minachting voor de kerk, en besluit om vanaf dat moment elke mogelijke misdaad te plegen. Die avond, aan een banket vertelt de hertog dat hij twee van zijn zoons heeft laten doden. Voor Beatrice, zijn dochter, heeft hij een ander plan. Om haar ziel te bevleken verkracht hij haar. Camillo wil proberen Beatrice te helpen, maar zij wil van niets weten omdat ze haar vertrouwen in staat en kerk heeft verloren. Samen met haar stiefmoeder en broer huurt ze twee doofstommen in die Cenci moeten doden. Deze heeft een slaapdrankje toegediend gekregen en wordt gedood, met onder meer een spijker in het oog. Als Camillo met soldaten komt om de hertog te spreken wordt het lijk van de hertog gevonden. Beatrice wordt gearresteerd, gemarteld en uiteindelijk samen met haar stiefmoeder weggeleid om te worden geëxecuteerd.

3.3.2. Publieksreacties

Op 10 februari schreef Artaud een brief aan zijn vriend André Gide waarin hij de inhoud van zijn voorstelling kort toelichtte en voorspelde hoe het publiek zou gaan reageren:

“I have just finished a tragedy - complete *with text*, the dialogue, however is abridged, is written in full. [...] The dialogue of this tragedy is, dare I say, of the utmost violence. And there is *nothing* which escapes attack among the antiquated notions of Society, order, Justice, Religion, the family and Country. I am therefore, expecting some extremely violent response from the audience”³⁸

Les Cenci was in de ogen van Artaud een extreem gewelddadige tekst en het publiek zou daar met hetzelfde geweld op reageren. Het tegendeel bleek echter waar. In de weken waarin de voorstelling gespeeld werd verschenen er bijna dagelijks nieuwe artikelen waar keer op keer termen als “saai”, “amateuristisch” en “weinig inhoudelijk” vielen. Van Artaud, die zelf de rol van de hertog vertolkte, werd afgevraagd of dat wat hij deed wel acteren was, en het geluid in de voorstelling was voor veel van de recensenten te luid. Enkel de kostuums, het decor en het uiterlijk van Iya Abdy werden geprezen.

3.4 Waaronder de voorstelling abject is

De werkelijke voorstelling leverde weinig respons op, maar ondanks de milde publieksreacties is de tekst als abject te bestempelen. Het abjecte schuilt in aangesneden onderwerpen als moord, incest, verkrachting, narcisme en wraak, en in vrijwel elke handeling en uitspraak van de hertog. De hertog besluit, ter bevestiging van zijn minachting voor de paus, te vertellen over de moordaanslag die hij op zijn zoons heeft laten uitvoeren en zijn dochter te misbruiken. Kristeva schrijft dat, dat wat regels en normen niet respecteert abject is, en illustreert dat met:

“The traitor, the liar, the criminal with a good conscience, the shameless rapist, the killer who claims he is a saviour... Any crime, because it draws attention to the fragility of the law, is abject, but premeditated crime, cunning murder, hypocritical revenge are even more so because they heighten the display of such fragility.”³⁹

³⁸ Ibid, 161.

³⁹ Kristeva, 1982, 4.

in het bovenstaande beschrijft Kristeva waarom misdaad, moord en verkrachting abject zijn; het toont de 'breekbaarheid van de wet'. Het blootleggen van deze breekbaarheid, en hiermee de het vergroten van zijn eigen macht lijkt de belangrijkste motivatie voor de daden van de hertog.

Vervolgens is de daad van Beatrice en haar stiefmoeder om dezelfde reden abject te noemen. Hoewel hun motivatie voor het doden van de hertog niet voortkomt uit het afzetten tegen de wet (van kerk en staat), maar door het feit dat ze niet meer in de uitvoerders van de wet geloven omdat deze niet eerder voor hun belang zijn opgekomen. Het ongeloof van beide personages, en hun ongehoorzaamheid, leidt uiteindelijk tot hun executie; de vraag was immers niet of de hertog vervolgd zou worden, maar wanneer.

Behalve dat het abjecte schuilt in de gewelddadige aard van de personages zit het ook in de narcistische trekken van de graaf. De zelfverheerlijking van de hertog duidt op zijn machtsgevoel, hij voelt zich onoverwinnelijk en geniet daar duidelijk van:

"I have come here today in order to tell you that the Myth of the Cenci has come to an end, and that I am ready to realize my legend. [...] I called you together not to destroy but to affirm a legend. [...] Go! Plot among yourselves how to fight against me. You will never unite enough forces."⁴⁰

De ervaring van het abjecte in deze narcistische trekken zit in het feit dat de hertog zich bewust distantieert van de normen en waarden van de maatschappij. Hij verheerlijkt zichzelf boven ieder ander, wat hem abject maakt. Vervolgens is dit narcisme ook de sturende kracht achter zijn bovengenoemde abjecte daden. Zijn zelfverheerlijking impliceert dat hij zich afzet tegen de macht van de kerk en staat.

Mogelijk dacht Artaud dat het tonen van een personage dat zich gewelddadig afzet tegen kerk en staat het publiek woedend zou maken, maar het bleek niet zo te zijn. Ondanks dat tekst van de voorstelling abject genoemd mag worden, blijkt uit de recensies van de voorstelling dat het publiek weinig betekenis kon toekennen aan de abjecte uitspraken en handelingen van de personages. In zijn regie is het Artaud niet gelukt om de toeschouwers met deze teksten een spiegel voor te houden, en iets over zijn eigen tijd te zeggen.

⁴⁰ Cenci in Schumacher, C. en B Singleton, 2001, 114-122.

Waarschijnlijk komt het hierdoor dat *Les Cenci* destijds niet als confronterend ervaren werd en dat Artaud niet zijn beoogde resultaat behaalde. De voorstelling was misschien te veel een illustratie van zijn ideeën over theater dan dat deze op zichzelf stond.

Na veel negatieve recensies werd het project beëindigd en wierp Artaud de handdoek in de ring, hij zou zich afkeren van het theater. Ondanks zijn eigen falen, zijn de ideeën van Artaud de hele wereld overgegaan.

Hoofdstuk 4 Orgien Mysterien Theater

4.1 Context

Voor de analyse van het werk van Hermann Nitsch moet worden gekeken naar de beeldende kunst, waarmee hij zijn carrière begint. Hoewel zijn theater voortkomt uit zijn beeldende kunst waardoor zijn werk ook als performance getypeerd kan worden, wordt zijn werk in deze tekst als theater beschouwd. Alle verbeeldingsprincipes zijn op het werk van Nitsch van toepassing en zeker het *Sechstagespiel* zou bekeken kunnen worden vanuit een traditie die tegenwoordig ervaringstheater heet. Maar eerst dus, beeldende kunst.

“Populair in de zestiger jaren was de gedachte dat schilderen niet meer was dan een sublimatie van het uitsmeren van uitwerpselen - of, zoals het in het Duits zo smeugig heet: ‘Kotschmierer.’”⁴¹ Tijdgenoot en - net als Nitsch - Wiener Aktionist, Otto Mühl, ging daarom daadwerkelijk over op het uitsmeren van fecaliën over doek. Nitsch raakte geïnspireerd door de uitspraak ‘inter urinas et faeces nascimur’⁴² (tussen pis en stront worden wij geboren) en besloot te gaan werken met bloed en ingewanden. In zijn eerste Aktion (1962) liet hij zichzelf aan zijn armen ophangen en met bloed begieten. Meerdere Aktionen volgden met als resultaat dat het schilderdoek steeds minder als eindproduct werd beschouwd, maar gebruikt werd als coulisse. In de Westerse wereld werd Jackson Pollock bekend met zijn actionpaintings, zijn performance (als schilder) werd als kunst gezien en het schilderwerk als bijproduct. In het werk van Nitsch gebeurde hetzelfde. Hij werd als het ware performer; een acteur die schildert, en hierdoor werd de aktion een theatrale gebeurtenis. Door deze manier van werken, en de inspiratie die aan zijn werk ten grondslag lag, noemde Nitsch zijn werk het Orgien Mysterien Theater.

4.2 Ideeën Nitsch

Voor het Orgien Mysterien Theater was Nitsch, die in zijn denken voornamelijk geïnspireerd was door werk van Freud en de ideeën van Artaud, van mening dat theater tot catharsis zou moeten leiden:

⁴¹ Beyst, Stefan. *hermann nitsch orgien mysterien theater - de kunstenaar als hogepriester?* <http://d-sites.net/nederlands/nitsch.htm> .

⁴² Spera, Danielle: ‘Hermann Nitsch, Leben und Arbeit’, (Wenen: Brandstätter, 1999), 195.

“[theatre] can give meaning to the most extreme forms of mental activity - joy, intoxication, orgiasm, ecstasy, agony, mystical perception, etc.; no other art-form can deal with these existential states. Theatre is a dramatic interplay with the spectator's psyche [...] Theatre is, within its conventions, a form of catharsis. In the drama, on the stage, everything can happen; everything that is otherwise forbidden or ignored can be realized.”⁴³

Freud had geconcludeerd dat veel psychologische problemen van de mens voortkwamen uit het niet in overeenstemming zijn van de onderbewuste lusten die voortkomen uit het id en het niet realiseren van die lusten door het ego. Zijn therapieën waren er dan ook vooral op gericht om juist ruimte te maken voor een bewustwording van die lustgevoelens. Nitsch kent het theater dezelfde mogelijkheid toe; het publiek in contact te brengen met dat onderbewustzijn. Zijn voorstellingen werden daarom uitvoeringen van oerrituelen met als doel een ontremmingsextase op te wekken om zo de onderdrukte lusten van het publiek te bevrijden van het intellect.

Nitsch wekt deze ontremmingsextase op door een totaalervaring die hij een Gesamtkunstwerk noemt:

“the associative impulse of classical psychoanalysis is replaced in the o.m. theatre by the sensory sensations evoked by the actions, which, once the censors are overcome, disinhibit and intoxicate, the actions [...] provoke regressions towards anal sensuality. the joy at splashing around, spattering, pouring, smearing, soiling escalates into a joy in tearing raw flesh, a joy in trampling on the bowels. [...] the dramatic rummages around in the joy in cruelty. chaos, an orgiastic intoxication, irrupts and breaks in over us. the intensity of the experience gives rise to a mystic of aggression and cruelty. the dramatic effect is grasped as the aesthetic intoxication of the audience and participants. hölderlin's understanding of the tragic is important here, when he sees that the power of nature and man's most inner core "limitlessly become one" in rage and that representing the tragic leads to transmitting "how god and man pair".”⁴⁴

⁴³ Nitsch, Hermann. *hermann nitsch, das orgien mysterien theaters, 1960 - 1983*. 54.

⁴⁴ Hermann Nitsch - <http://www.nitsch.org/index-en.html> (Vrijwel al Nitsch' teksten zijn geschreven zonder hoofdletters)

Met bovenstaande beschrijft Nitsch zijn Gesamtkunstwerk, of, althans, de betekenis die hij aan het begrip toekent. Beyst noemt het doel van Nitsch tijdens de voorstelling echter het vormen van de Gesamtmensch. In het theater van Nitsch wordt niet alleen beeld en geluid ingezet, maar moeten ook smaak, geur en gevoel bijdragen aan een totaalervaring van het publiek. Het bewerkstelligen van deze totaalervaring van impulsen is wat Nitsch het Gesamtkunstwerk noemt, en Beyst het Gesamtmensch; de totaalervaring van het verscheuren, proeven, ruiken en voelen van bijvoorbeeld de dode dieren waardoor de toeschouwer met een onderbewuste, beestachtige versie van zichzelf geconfronteerd wordt.

4.3 Het Sechstagespiel

Het Orgien Mysterien Theater wordt sinds 1962 gepresenteerd in de vorm van Aktionen, die allen als repetities gezien kunnen worden voor het levenswerk van Nitsch: Het *Sechstagespiel*. Deze voorstelling van zes dagen en nachten werd in 1998 voor het eerst als honderdste Aktion uitgevoerd en is sindsdien niet meer in volledige gedaante gepresenteerd. Het doel van Nitsch is dat het *Sechstagespiel* uiteindelijk eens in de twee jaar, ook na zijn dood, uitgevoerd zal worden. Dit *Sechstagespiel*, zo schrijft Nitsch, “is een compositie van opeenvolgende acties die met alle vijf de zintuigen ervaren dient te worden.”⁴⁵ Gedurende zes dagen en zes nachten vinden er talloze acties plaats die samen het geheel van het *Sechstagespiel* vormen. Dagelijks worden er dieren geslacht als onderdeel van acties en voedselvoorziening. De laatste dag eindigt in een volksfeest. De nachten van het *Sechstagespiel* vergelijkt Nitsch met het meditatieve adagio van een symfonie. Een strijkkwartet dat onder de sterrenhemel speelt moet het publiek de mogelijkheid bieden innerlijke rust te vinden en de gebeurtenissen van de afgelopen dag te verwerken. Om de omvang van de gebeurtenissen in het *Sechstagespiel* te beperken wordt in deze tekst enkel de eerste dag van het *Sechstagespiel* uitgelicht. Onderstaande synopsis van die eerste dag is gebaseerd op Nitsch’ *partiturenwurf des 6 tagespieles*⁴⁶ en beelden van deze dag van het *Sechstagespiel* op zijn website.⁴⁷ Het geheel is een partituur waarin Nitsch veel aandacht heeft

⁴⁵ <http://omt1998.nitsch.org/ien/>

⁴⁶ Nitsch, H. *das orgien mysterien theater 2 theoretische schriften partiturenwurf des 6 tagespieles*. (München: Verlag Chiessi und Morra, 1976), 385-561.

⁴⁷ <http://omt1998.nitsch.org/ien/>

voor gevoel, geur, klank, beeld en smaak. Ondanks dat de uitvoering soms enigszins chaotisch overkomt is in deze partituur van elk moment is precies vastgelegd welk geuren en smaken bij de beelden en klanken horen en hoe handelingen uitgevoerd moeten worden.

4.3.1 Synopsis

Bij het eerste ochtendlicht speelt een orkest terwijl een koe naar het speelvlak wordt geleid. Het dier wordt geslacht⁴⁸ en als gekruisigd opgehangen aan de gevel van slot Prinzendorf⁴⁹. Het dier wordt opengesneden terwijl enkele acteurs, naakt op baren of kruizen naar het speelvlak worden gebracht. Daar worden zij onder het dier gelegd en samen met het karkas met bloed overgoten en de ingewanden van het dier worden over de lichamen van de acteurs gedrapeerd. Vervolgens worden er drie schapen geslacht, gekruisigd, van hun ingewanden ontdaan en gewassen. Daarna wordt iedereen naar een ondergrondse wijnkelder gebracht alwaar wijn gedronken wordt. Dan worden er drie schapen geslacht en opengesneden. Dionysos verschijnt in de vorm van acteur (N0), Hij wordt ontkleed en achtereenvolgens worden zijn bovenlichaam en geslachtsdeel gewassen. Vervolgens wast hij de handen en voeten van enkele publieksleden. Wat later vindt er een processie waarbij talloze dieren waarvan enkele vergezeld met ridders en muzikanten over de binnenplaats van het slot worden geleid. Enkele van de beesten hebben levende dieren op de rug gebonden, anderen de ingewanden van geslachte dieren. Ook lopen er

“zes zwijnen met op de rug van het derde zwijn het naakte lichaam van een overleden kind gebonden [...] zestien koeien met op de rug van koe nummer 10 een naakte zesentwintigjarige naakte man, hij onaneert op de rug van de koe [...] vier gevlekte koeien. DE OGEN VAN DE KOE ZIJN VERBONDEN. Op de rug van de koe zit een dertigjarige naakte vrouw die onaneert met een terpentinefakkel [...] veertien zwijnen met veertien naakte mongoloïde kinderen”⁵⁰

⁴⁸ Dit gebeurt op ‘het toneel’ door professionele slachters.

⁴⁹ Slot Prinzendorf is het Landhuis dat Nitsch in 1971 kocht. Behalve het ‘Slot’ heeft hij daar ook stallen, wijnkelders en enkele hectaren grond. Al deze ruimte dient als locatie voor scènes tijdens het *Sechstagespiel*.

⁵⁰ Nitsch, 1976, 518-521. De beelden uit deze processie zijn gebaseerd op een tekst die tweeëntwintig jaar voor de daadwerkelijke uitvoering van het *Sechstagespiel* gepubliceerd is. Het kan zijn dat niet alles in 1998 uitgevoerd is.

in de processie mee. Er volgt een man op een paard en met een machinepistool schiet hij op een aan een stalwand gekruisigde os. Daarop volgt een man met een doornkrans op zijn hoofd die hetzelfde doet. Beide mannen worden gevangengenomen en aan een kruis gehangen. Dan komt er een acteur die de penis van de tweede man in hand en mond neemt, tot deze in extase ejaculeert. Hiermee eindigt de processie. Bijna alle dieren (met uitzondering van de paarden) worden geslacht, leeggebloed, opengesneden (“abgehäutet”), gekruisigd en van hun geslachtsdelen en ingewanden ontdaan.

4.3.2 Publieksreacties

De reacties op het Orgien Mysterien Theater zijn altijd in uitersten en variëren van doodsbedreigingen door dierenactivisten en gelovigen tot bijvoorbeeld de Grote Oostenrijkse Staatsprijs, een oeuvreprijs, die Nitsch in 2005 in ontvangst mocht nemen. Overheden zijn echter niet altijd fan geweest van het werk van Nitsch, in 1965 heeft hij op basis van een van zijn Aktionen enkele weken in de gevangenis doorgebracht.

4.4 Waarom de voorstelling abject is

Het lijkt er erg op dat, zonder enige uitzondering, alles in het *Sechstagespiel* abject is. Het bloed en de ingewanden die over naakte acteurs worden gedrapeerd; de karkassen van de geslachte dieren, de onanerende acteurs in de parade. Nitsch lijkt heel bewust in zijn keuze om zijn publiek met taboe na taboe te confronteren. Behalve deze onmiskenbaar fysiek abjecte handelingen die ertoe dienen het publiek met hun onderbewuste lusten te confronteren, schuilt het abjecte ook in de mogelijke interpretatie van betekenaren die Nitsch presenteert. De woedende reacties van Christelijke groeperingen komen voort uit de houdingen waarin acteurs en dieren op het toneel de handelingen ondergaan; gekruisigd zoals Jezus aan zijn einde is gekomen. Hoewel Nitsch pretendeert dat deze vergelijking onterecht is - hij stelt namelijk dat het kruisigen van mensen bij de Romeinen een dagelijkse bezigheid was, en derhalve niet enkel aan Jezus refereert - is het heel begrijpelijk dat deze groeperingen heftig op Nitsch' werk reageren. Ondanks dat de betekenaren aan het icoon van de Katholieke kerk refereren gaat het Nitsch niet om dit icoon, maar verwijst het naar, en is het onderdeel van, verschillende rituelen.

Met zijn *Sechstagespiel* wil Nitsch de toeschouwer uit de dagelijkse sleur trekken en met zijn ware, onderbewuste, lusten confronteren. Juist door het tonen en doorbreken van

taboes, dus door het tonen en laten ervaren van het abjecte, kan de toeschouwer op zijn leven reflecteren en opnieuw abjectie plegen; afstand nemen van die eigenschappen en ideeën waardoor opnieuw een afweging van onder anderen goed/slecht, schoon/vies gemaakt kan worden. Wat dit betreft zou gesteld kunnen worden dat het werk van Nitsch een therapeutische uitwerking op de toeschouwer kan hebben.

Wat die therapeutische werking betreft is er echter een grote maar: De kwantiteit van het abjecte in het werk van Nitsch. Zoals het eerder aangehaalde citaat van Schoenmakers stelt kunnen normen en waarden na verloop van tijd veranderen. Over het algemeen gaan er enkele jaren overheen voordat deze transitie plaatsvindt, een voorbeeld hiervan zijn de reacties op het werk van Sarah Kane in het volgende hoofdstuk. In het werk van Nitsch wordt echter taboe na taboe doorbroken en wordt abject na abject gepresenteerd waardoor het voor te stellen is dat de impact van het abjecte zeer snel verloren gaat. Na verloop van tijd zal dat wat in eerste instantie als abject ervaren werd geen enkele impact meer hebben omdat het tijdens de voorstelling niet meer als uitzonderlijk ervaren wordt, maar als normaal. Wat deze aanname betreft is het jammer dat de reacties op het werk van Nitsch van weinig diepgang en nuance getuigen. De negatieve reacties lijken louter te komen van mensen die op principiële gronden tegen zijn werk zijn en de positieve reacties van mensen die erg voor de vrijheid van kunst zijn.

Hoofdstuk 5 In-yer-face theatre

5.1 Context

Vanaf 1737 werd er in de Britse theaters een strenge censuur toegepast, niet zozeer om vulgariteit of het kwaad op het toneel tegen te gaan, maar om het theaterpubliek veilig te stellen; ongecontroleerde emoties (van het publiek) werden als gevaarlijk beschouwd. Alle toneelteksten werden bekeken door de Lord Chamberlain voordat er licenties werden verstrekt die nodig waren voor het opvoeren van de tekst. De Lord Chamberlain controleerde op materiaal dat niet netjes was, blasfemisch, of op andere wijze als beledigend of aanstootgevend ervaren kon worden; zo mochten God, de koninklijke familie, of andere bestaande personen niet verbeeld worden, en waren naakt, de suggestie van seks, geweld, homofilie en scheldwoorden verboden.

De censuurwetgeving zorgde ervoor dat bovenstaande onderwerpen of handelingen niet expliciet vormgegeven werden in de Britse theater, maar tegelijkertijd vormden ze een uitdaging voor theatermakers om in de marges van de mogelijkheden naar creatieve oplossingen te zoeken om deze verboden onderwerpen toch vorm te geven. Door de censuur werd er hierdoor soms juist meer nadruk op de gecensureerde gebeurtenissen gelegd. Uiteindelijk werd de censuur in 1968 afgeschaft. De nieuwe vrijheid van de Britse theatermakers, die het choqueren om een boodschap over te brengen en taboes te doorbreken, leidde tot nieuwe verwachtingen; het publiek verwachtte geprovoceerd te worden. Dit leidde ertoe dat woorden als 'bloody', die in het begin van de eeuw nog voor ophef zorgden, in de jaren '80 hun kracht verloren hadden. De taboes die de theatermakers doorbraken werden vervangen met nieuwe taboes die vervolgens weer doorbroken werden. In de jaren '90 waren 'fuck', 'motherfucker' en 'cunt' veruit de ergste scheldwoorden. Religieuze scheldwoorden hadden hun kracht verloren terwijl juist culturele provocaties heftiger ervaren werden.

In de jaren 90, zo stelt Aleks Sierz, werd het *In-yer-face theatre* de nieuwe norm in het Britse theater. Dit theater is "the kind of theatre which grabs the audience by the scruff of the neck and shakes it until it gets the message."⁵¹ Het in-yer-face theatre probeert door middel van provocatie en confrontatie zijn boodschap aan het publiek over te brengen. Seks, geweld

⁵¹ Sierz, *A In-Yer-Face Theatre: British Drama Today* (Londen: Faber en Faber, 2000), 4.

en schelden tonen het verschil tussen goed/slecht, mooi/lelijk, normaal/abnormaal en kunst/leven maar ook tussen gezond/ongezond en schoon/vies.

5.2 Blasted

In 1995 ging in het ROYAL COURT THEATRE UPSTAIRS de voorstelling *Blasted* van de 23-jarige schrijfster Sarah Kane in première. Hoewel de voorstelling slechts 1100 bezoekers heeft gehad, en nog geen twee weken gespeeld is, is “het het meest besproken stuk in de jaren ’90.”⁵² De recensenten brandden het stuk af, verblind door al het geweld in de voorstelling, en het werd zelfs op de voorpagina’s van de kranten besproken.

5.2.1 Synopsis

Blasted speelt zich af in een hotelkamer in Leeds. Ian, journalist, is daar met de jonge Cate, met wie hij ooit een relatie had. Hij maakt haar en haar familie belachelijk, forceert haar tot seksuele handelingen en ‘s nachts verkracht hij haar. De volgende dag vlucht ze op het moment dat er een soldaat de hotelkamer binnendringt. De soldaat verkracht Ian, zuigt zijn ogen uit, eet ze op en pleegt zelfmoord. Cate komt terug met een baby die in haar armen sterft, ze begraaft het lijkje en verlaat de kamer om wat voedsel te vinden. En dan sterft Ian nadat hij gemasturbeerd heeft, gepoept naast het bed en het babylijkje heeft verorberd. Het regent als Cate weer binnenkomt, duidelijk verkracht, máár met voedsel. Ze deelt het met Ian, wiens dood is uitgesteld door regen die door het plafond op zijn hoofd sijpelt.

5.2.2 Publieksreacties

De eerste encenering van *Blasted* vond plaats in het ROYAL COURT THEATRE in Londen in de kleine bovenzaal met een capaciteit voor vijftig man publiek. Een klein publiek dus dat bovenop de actie zit, in het geval van *Blasted*, met de neus op het geweld dat de personages elkaar aandoen.

Het publiek van *Blasted* wilde niet met deze beestachtige kant van de mens geconfronteerd worden. De voorstelling was een schande, elke avond verlieten mensen de zaal, en werd zelfs op de voorpagina van kranten besproken. De voorstelling kreeg meer aandacht dan de werkelijke verkrachting en moord op een jong meisje dat zich dezelfde maand afspeelde.

⁵² Ibid, 105.

Kane is hier verbaasd over en zegt in een interview: “The thing that shocks me most is that the media seem to have been more upset by the representation of violence than by violence itself.”⁵³ Ze had zich laten inspireren door verhalen van mensen in de Balkanoorlog die van 1992 tot 1995 geduurd heeft. De beelden in haar voorstelling kwamen rechtstreeks uit verhalen over die oorlog, maar waar het publiek eigenlijk niets van wilde weten.

5.3 Waarom de voorstelling abject is

Zowel in beeld als in tekst is *Blasted* een abjecte voorstelling. Hoewel er van de eerste productie van *Blasted* vrijwel geen beeldmateriaal meer is, spreekt de tekst van het stuk volledig tot de verbeelding. Kane is zeer concreet in haar regieaanwijzingen en beschrijft de handeling tot in detail. In tegenstelling tot bijvoorbeeld de Griekse tragedies, of het werk van Artaud vinden de handelingen grotendeels plaats op het toneel en wordt de performativiteit van het abjecte in deze handelingen door het publiek direct als zodanig ervaren. Hierdoor is *Blasted*, ondanks dat Kane’s tekst de rode draad in de voorstelling is, in de postdramatische traditie te plaatsen.

De abjecte handelingen waren voor het Britse publiek te afschuwelijk; het insceneren van geforceerde seks en geweld deden avond na avond delen van het publiek wegkijken of vroegtijdig de zaal verlaten. Maar niet alleen het beeld was huiveringwekkend, ook de tekst is gruwelijk beeldend:

“Went to a house just outside town. All gone. Apart from a small boy hiding in the corner. One of the others took him outside. Lay him on the ground and shot him through the legs. Heard crying in the basement. Went down. Three men and four women. Called the others. They held the men while I fucked the women. Youngest was twelve. Didn’t cry, just lay there. Turned her over and -
Then she cried. Made her lick me clean. Closed my eyes en thought of -
Shot her father in the mouth. Brothers shouted. Hung them from the ceiling by their testicles.”⁵⁴

⁵³ Kane in gesprek met Aleks Sierz in Sierz, 2000, 97.

⁵⁴ Soldaat in Sarah Kane, *Blasted*, (London: Methuen, 2001), 43.

De overtuiging, of de gewoonte waarmee de personages over het geweld spreken is wat *Blasted* misschien nog wel het meest abject maakt. Kane toont hoe de gewone man de regels van onze samenleving schaamteloos doorbreekt, en hoe het beest dat in ons huist tijdens een oorlog tot uiting komt. De mannelijke personages in *Blasted* zijn abject, hun handelingen zijn abject, hun tekst is abject en hun denken is op z'n minst abject te noemen. De denkwijze de soldaat is vanuit de historie van zijn personage enigszins te begrijpen, wat hij doet, is niet meer dan wraak nemen om de moord zijn vriendin. In zijn beleving hoort het verkrachten en het letterlijk kapot maken van mensen bij oorlog, omdat dat hem ook is aangedaan. Maar wat mogelijk nog confronterender is, is dat Ian in zekere zin hetzelfde doet bij Cate op het moment dat er van oorlog geen enkele sprake is. In *Blasted* wordt gesteld dat de mens altijd tot het gruwelijke in staat is, en dat deze - bijna dierlijke - eigenschappen van de mens in een oorlogssituatie uitvergroet worden.

De handelingen van de personages in *Blasted* zijn abject; verkrachting, kannibalisme, (zelf)moord en mishandeling, daarnaast het taalgebruik: "fuck" "cunt" maar vooral ook alle discriminerende uitspraken van Ian waren zeker voor het Britse publiek erg confronterend en werden als zeer provocerend ervaren. *Blasted* is een harde, ruwe voorstelling maar behalve het tonen van gruwelijke gebeurtenissen legt Sarah Kane in haar tekst de meest onderdrukte eigenschappen in de menselijke aard bloot; ze laat op gruwelijke wijze zien wat wij elkaar als mensen aan kunnen doen en hoe dit tot gruwelijke oorlogsmisdaden leidt. Daarnaast blijkt uit de wijze waarop de voorstelling in de media besproken is, hoe het enceneren van geweld als als provocatiever beschouwd werd dan werkelijk geweld, En daarmee legt Kane in een tekstfragment van Ian haar vinger op een zere plek, "No one's interested."⁵⁵ we willen helemaal niets van dat geweld weten, dat valt buiten de normen van onze samenleving en we willen er niet mee geconfronteerd worden, dat we, ondanks dat we pretenderen goed te leven, tot het gruwelijke in staat zijn.

⁵⁵ Ian in Kane, S. *Blasted*, 2001, 47.

Vergelijking voorstellingen deel 2

Hoewel Artaud een van de inspiratoren van Nitsch was, en beiden de theorie achter hun idee over theater aan Freud ontleenden, onderscheidt Nitsch' *Sechstagespiel* zich op bijna alle fronten van Artauds *Les Cenci*. Zowel Nitsch, als Artaud, wilden een publiekservaring die direct in de psyche plaatsvindt stimuleren. In theorie zou dit zich bij Artaud voltrekken via een nieuwe taal van klanken en houdingen die op een meer fysieke manier zou worden ervaren dan het toneelspel, en de voordracht van het toneel, dat tot dan toe in het theater gebruikelijk was. Nitsch liet zijn toeschouwers deelnemen aan de rituelen die zijn theater vormden en door beeld, klank, gevoel, geur en smaak zouden door de deelnemende toeschouwers onderdrukte gevoelens opgeroepen worden.

De uitwerking van het abjecte verschilt in beide voorstellingen. Bij Artaud schuilt het abjecte in de uitspraken en de handelingen van de personages, maar omdat deze handelingen niet op toneel plaatsvinden is het abjecte enkel aanwezig in de vorm van tekst. Daarbij komt dat *Les Cenci* in een plaats en tijd speelt die niet spreekt tot de verbeelding van de toeschouwer. Artaud wil zijn publiek een spiegel voorhouden en verwacht dat publiek met het verval van culturele en sociale normen te confronteren, maar hij faalt daar gruwelijk in door het abjecte niet in het hier en nu van de toeschouwer te plaatsen, en het niet te tonen. In Nitsch' geval wordt het abjecte enkel gesublimeerd in beeld; lijken, bloed, naakt, seks en ingewanden. Het werk van Nitsch kent geen dramatische tekst om de beelden aan elkaar te verbinden waardoor het volledig draait om de hier-en-nu ervaring van de toeschouwer. Er wordt geen context gegeven, hierdoor lijkt het *Sechstagespiel* inhoudelijk niet te reflecteren of zelfs ook maar bewust te zijn van een wereld buiten het theater. Daarbij komt dat, door de kwantiteit van het abjecte in het stuk, het zeer mogelijk is dat er als het ware "een muur wordt opgetrokken door de display van het abjecte waardoor het abjecte in zichzelf opgesloten wordt"⁵⁶; het abjecte verliest alle kracht, waardoor de toeschouwer de handelingen niet meer verafschuwd, maar als norm ervaart.

Kane combineert in *Blasted*, onbewust, de werkende elementen van het abjecte die Artaud en Nitsch in hun voorstellingen gebruikten. Kane schreef een tekst die, in tegenstelling tot de tekst van Artaud, speelde in het hier en nu van de toeschouwer. Op deze manier kon ze het publiek laten reflecteren op het verval van de normen en waarden van de samenleving. In

⁵⁶ Kattenbelt, Chiel. Tutorgesprek, 10 februari 2011.

Blasted is het abjecte zowel in beeld als in tekst aanwezig. In tegenstelling tot Nitsch plaatst Kane de abjecte handelingen in een context en anders dan Artaud toont ze handelingen die Artaud enkel in tekst zou omschrijven. In de eerste scènes van *Blasted* is het abjecte voornamelijk tussen de regels te lezen, dat wat niet uitgesproken wordt, dat wat de ruwe en kille sfeer veroorzaakt zorgt voor een sensitieve ervaring van de abjecte personages. Daarbij komt dat Kane een hele sterke balans heeft gevonden in in het tekstuele, en het fysieke geweld dat de personages elkaar aandoen, waardoor ze de abjectiebeleving van de toeschouwer keer op keer lijkt te versterken zonder dat het abjecte in zijn hoedanigheid zichzelf kan overstijgen, wat bij Nitsch het geval lijkt.

samenvatting

In dit deel is gekeken naar abject theater in de 20ste eeuw. Hierin is getoond dat het denken over theater en de functie ervan sterk beïnvloed is door Antonin Artaud. Artaud was van mening dat het onderbewustzijn van de toeschouwer geprikkeld moest worden en dat dat met geen andere kunstvorm dan theater zou kunnen gebeuren. Dit prikkelen zou gebeuren met iets dat hij wreedheid noemde, deze wreedheid eiste een overgave van zowel toeschouwer als acteur en in de voorstellingen zou de toeschouwer geconfronteerd moeten worden met alles van het menszijn: liefde, oorlog, misdaad en gekte moesten in een geloofwaardige nieuwe droomwerkelijkheid gepresenteerd worden. In het theater van Artaud moesten abjecte personages en thema's het publiek met de normen en waarden van hun tijd en samenleving confronteren.

De ideeën van Artaud zijn ingrijpender geweest dan de voorstelling, die als aanzet tot de uitwerking van zijn ideeën op het toneel, geweest is. Het manifest voor het theater van de wreedheid inspireerde onder meer Hermann Nitsch in het Oostenrijkse theater en Peter Brook op het Britse toneel. Hermann Nitsch nam het begrip wreedheid in de oorspronkelijke betekenis van het woord en toont in zijn voorstellingen het werkelijk abjecte; dat was in de werkelijke wereld als abject ervaren wordt dient in zijn Orgien Mysterien Theater als rekwisiet, decor en handeling. Ook in het werk van Nitsch wordt het abjecte ingezet als middel om het publiek met normen en waarden, maar ook de structuur van het dagelijks leven te confronteren en zo mogelijk zelfs een verandering te brengen in het leven van de toeschouwer. Vermoedelijk gaat Nitsch echter te vrij met het abjecte om, om dit voor elkaar te

krijgen, het is aannemelijk dat de kwantiteit van beeld en handeling de toeschouwer juist het abjecte als normaal gaat zien.

Tot slot is gekeken naar Sarah Kane die haar publiek op theatrale wijze met de gewelddadigheid van de mens confronteerde. Dit werd onbedoeld als zeer abject ervaren door haar publiek. Terwijl Artaud zestig jaar eerder verwachtte dat zijn publiek geprovoceerd zou worden had Kane zelf niet bedacht dat de reacties op *Blasted* zo heftig zouden zijn. Het grote verschil is dat Artaud geweld dramatiseerde, terwijl Kane het in al zijn ruwheid en leegheid toont, zonder het te sublimeren. Kane schreef ook veel concreter over haar tijd dan Artaud. Laatstgenoemde beschreef gebeurtenissen en plaatste ze in een andere tijd, terwijl Kane wist te vangen wat er in het hier en nu van het publiek speelde, en dat te presenteren.

“The public staging of secret desires and monstrous acts both repels us and draws us in. And there is always the possibility that what we enjoy watching might tell us unwelcome truths about who we really are.” (Sierz: 2000, 9.)

Deel 3

Verbeeldingsprincipes abject theater

Hoofdstuk 6 Verbeeldingsprincipes abject theater

6.1 Inleiding

In de vorige hoofdstukken is beredeneerd waarom het van belang is onderscheid te maken tussen gangbare begrippen met betrekking tot abjecte kunst, en het fenomeen abject theater. Abject theater kan, in tegenstelling tot abjecte kunst, de authenticiteit van het abjecte tonen. Deze authenticiteit houdt in dat, dat wat abject als zodanig ervaren kan worden, zonder dat er een ander medium in deze ervaring hoeft te mediëren. Deze directe ervaring van het, toch al performatieve, abjecte zal dan ook een heftigere ervaring bij het publiek te weeg brengen.

In het tweede deel zijn er enkele voorbeelden van abject theater besproken. Daarbij is aangetoond dat de ervaring van het abjecte enkel een reactie te weeg brengt als het indruist tegen, of confronteert met, de normen en waarden van de samenleving op dat moment. Bij Artaud bleek dit niet het geval te zijn waardoor het abjecte in *Les Cenci* zijn impact lakte. In het *Sechstagespiel* van Nitsch werd de toeschouwer voornamelijk geconfronteerd met zijn onderbewuste verlangens. Met *Blasted* wist Kane haar publiek in hart en ziel te raken, haar tekst ging over haar tijd, de beelden versterkten de tekst en toonden de onverschilligheid van de samenleving en waartoe de mens in staat is.

In dit hoofdstuk worden de verbeeldingsprincipes van abject theater besproken. Aan de basis hiervan liggen de verbeeldingsprincipes van theater in het algemeen, die besproken zijn in hoofdstuk 2. Deze verbeeldingsprincipes zullen in de context van het abjecte besproken worden en waar nodig zullen er aanvullingen gedaan worden op deze definities.

6.2 Hier en nu

Het is essentieel voor abject theater dat het actueel is, dit wil niet zeggen dat de voorstelling persé over actualiteiten in de media moet gaan, maar het moet uitgaan van ideeën, principes, normen, waarden en taboes die gelden in de samenleving van het moment van de voorstelling, of daar tegen ingaan. Dit sluit dus niet uit dat een Shakespearetekst anno 2011 toch als een abjecte voorstelling gepresenteerd kan worden. Jürgen Gosch wilde in 1995 met *MacBeth* zijn visie op moord presenteren: “Moord is moord en daar komt bloed, pis en geweld bij kijken.”⁵⁷ Elke moord in de voorstelling werd met liters bloed, pis en stront gepleegd, waarop, tijdens de

⁵⁷ Jürgen Gosch in de brochure van het Holland Festival 2006.

première, een derde van het publiek geprovoceerd de zaal verliet. Niet de plaats en tijd van de dramatekst, maar de thema's bepalen wanneer de voorstelling zich afspeelt. Abject theater laat de toeschouwer dus de grenzen van schoon/vies, goed/slecht, mens/dier, normaal/abnormaal ervaren, maar doordat normen, waarden, ideeën, principes en taboes na verloop van tijd veranderen, en deze per land kunnen verschillen heeft abject theater een korte levensduur en is het locatiegebonden.

Het abjecte kan zowel in tekst als in beeld gepresenteerd worden, van de drie voorbeelden in deel twee had *Blasted*, waarin het abjecte in beeld en tekst geënceneerd werd, de grootste impact bij het publiek. Voor het krijgen van een betekenis is het van belang dat het abjecte niet in overdadige mate gepresenteerd wordt, omdat het dan, zoals bij Nitsch gesteld is, zichzelf insluit. Daarnaast moeten de abjecte betekenaren ook door het publiek geassocieerd kunnen worden met de thematiek (betekende) binnen de voorstelling omdat het abjecte anders mogelijk alleen ervaren wordt als provocatie. Provocatie wekt op zijn beurt boosheid op, waardoor, net als in het geval van een overdadige kwantiteit aan abjecte beelden, het abjecte de mogelijkheid verliest om nog een confronterende rol op zich te nemen en de toeschouwer zichzelf, of de maatschappij te laten herdefiniëren.

6.3 Eenheid van plaats en tijd

Hoewel het abjecte binnen de context van de voorstelling gepresenteerd wordt, krijgt het ook betekenis door zijn eigen performativiteit. Enerzijds is het abjecte een betekenaar die de theatermaker inzet om zijn boodschap uit te dragen, maar de ervaring van het abjecte vindt ook buiten die context plaats. De context verhoogt de intensiteit van de ervaring. De toeschouwer van een theatervoorstelling is zich namelijk continu bewust van de aanwezigheid van de performer en de andere toeschouwers, en beseft hij dat het onmogelijk is om zijn reactie op gebeurtenissen in de voorstelling te verbergen. Omdat het abjecte zowel aantrekt als afstoot kunnen abjecte gebeurtenissen de persoonlijke ruimte van de toeschouwer binnendringen waardoor - zowel het verhouden ten opzichte van wat op het toneel gebeurt, als het verhouden tot de andere toeschouwers - een deel van de totaalervaring van de voorstelling vormt. Door het tonen van het naakte lichaam kan de kwetsbaarheid van het lichaam getoond worden maar kan de toeschouwer ook het gevoel van schaamte of zijn voyeuristische zelf ervaren, dit wordt nog eens versterkt op het moment dat er sprake is van (de suggestie van) seks. Geweld kan pijn en vernedering tonen. Het confronteert met de primitiviteit van geweld,

met de irrationaliteit en destructiviteit ervan, maar op het moment waarop we merken dat we er opgewonden door raken toont het ons onze onderbewuste, beestachtige trekken. Het abjecte in het theater eist van de toeschouwer dat deze een keuze maakt tussen wel of niet reageren op de handeling, de toeschouwer kan blijven kijken, zijn ogen afwenden of de zaal verlaten, maar hij profileert daarbij, hoe dan ook, zijn verhouding tot de gebeurtenis op toneel en de rest van het publiek.

6.4 Publiekservaring

Het publiek, wordt bij dit theater, zoals in het postdramatische theater vaker norm dan uitzondering is, niet gevraagd om invulling te geven aan gebeurtenissen binnen een vastgelegd, lineair verhaal (zoals in het dramatische theater), maar wordt geactiveerd om te reageren en ervaren door de voorstelling. Deze voorstelling is niet een representatie van de werkelijkheid maar een ongemedieerde ervaring van een werkelijkheid. Deze werkelijkheid kan gericht zijn op ruimte, lichamelijke en tijd, maar in het abjecte theater is deze ervaring voornamelijk gericht op het verhouden van het individu ten opzichte van culturele en sociale normen, waarden, ideeën en principes, en tot zichzelf.

Door de performatieve aard van de rollen van de acteurs op het toneel is het dan ook dat de toeschouwer zichzelf in de rol van de acteur kan plaatsen. Lehmann illustreert dit principe met het schilderij *Medusa* van Caravaggio. Dit schilderij toont de beschouwer angst, maar niet doordat het beeld de beschouwer angstig maakt, maar omdat de expressie op het gezicht van de gorgo angst toont. De beschouwer identificeert zich met haar, waardoor het schilderij het gevoel van angst opwekt. Op deze wijze is de toeschouwer in het abjecte theater ook onderdeel van de voorstelling. Hij kan vanuit zijn esthetische oriëntatie de pijn, de smerigheid of de naaktheid zelf ervaren door te kijken naar de gebeurtenissen op het toneel.

6.5 Samenvatting

In het voorgaande zijn de verschillende verbeeldingsprincipes van abject (postdramatisch) theater beschreven. Opsommend zijn deze:

- Abject theater presenteert abjecte betekenaren (woord, klank, beeld, handeling);
- De betekenis die aan de abjecte betekenaar in abject theater kan worden toegekend bestaat enkel in de context van de voorstelling;

- Door de performativiteit van het abjecte, is het voor de toeschouwer echter onmogelijk om de materialiteit van deze betekenaren niet ook vanuit zijn eigen leefwereld te ervaren;
- Abject theater raakt of confronteert met actuele ideeën, principes, normen, waarden en taboes binnen een samenleving, of het individu;
- door de contextafhankelijkheid van de inhoud laat het zich niet reconstrueren of conserveren;
- Abject theater benadert de toeschouwer niet slechts als kijker, maar als iemand die ervaart.

Het bovenstaande vat de verbeeldingsprincipes die specifiek voor abject theater gelden samen, onderstaande punten zijn niets specifiek voor abject theater, maar moeten wel genoemd worden:

- Abject theater is een communicatief proces waarbij maker en toeschouwer gelijktijdig aanwezig zijn en moeten zijn;
- Abject theater bestaat uit vertellen en tonen om deze communicatie tot stand te brengen;
- Abject theater wordt gerealiseerd in ruimte en tijd;
- Theater is in staat meerdere kunstdisciplines in zich op te nemen, waarbij de afzonderlijke componenten, waaruit een voorstelling is opgebouwd, hun betekenis zouden verliezen op het moment dat zij niet in de context van de voorstelling getoond zouden worden.

Hoofdstuk 7 Conclusie

7.1 Overzicht conclusies

In deze tekst is de notie van het abjecte in het hedendaagse theater onderzocht. Het begrip abject komt voort uit teksten van George Bataille en is uitgewerkt door Julia Kristeva. Het abjecte is dat wat wij als individu en samenleving vies, slecht, niet menselijk of verwerpelijk vinden. Hiermee zijn abjecte dingen geen objecten maar een benaming voor onze associaties die we bij deze objecten of ideeën hebben en op die ‘objecten’ projecteren. Kristeva noemt drie categorieën van het abjecte, namelijk tekens van verspilling van voedsel, tekens van verspilling van het lichaam en tekens van seksueel verschil. Maar als we de ideeën, normen, waarden en principes van de maatschappij als entiteit beschouwen dan is het abjecte ook dat wat de grenzen van de maatschappij niet respecteert. Het abjecte laat ons deze grenzen ervaren en ons deze grenzen keer op keer herdefiniëren, omdat, dat wat abject is, onze verdrongen verlangens prikkelt. Hierdoor oefent het abjecte een haast onweerstaanbare aantrekkingskracht op ons uit, maar schuwt het ons tegelijkertijd af.

Sinds 1993 wordt het begrip abjecte kunst gebruikt om kunst die vieze dingen toont - en daarmee een fysieke reactie teweegbrengt om de beschouwers te confronteren met culturele, sociale en individuele normen en waarden - te benoemen. In de context van een kunstwerk eist het abject door zijn performativiteit de aandacht voor zichzelf op. De performativiteit intensiveert de ervaring van de beschouwer omdat de esthetische ervaring, materialiteit en de aanwezigheid van het hier en nu worden benadrukt. Daarnaast ervaart de beschouwer het abjecte niet alleen in de context van de gepresenteerde mogelijke wereld, maar ook vanuit zijn eigen leefwereld.

Veel onderzoek naar abjecte kunst is gedaan op het gebied van beeldende kunst en literatuur, maar in deze tekst is de rol van het abjecte in het theater geanalyseerd. In het theater is sprake van een heftigere ervaring van het abjecte dan in de beeldende kunst. Dit wordt bewerkstelligd door de aanwezigheid van de theatermaker, toeschouwer en andere toeschouwers en de aantoonbare authenticiteit van het abjecte. Hierdoor wordt de materialiteit van het abjecte en aanwezigheid in het hier en nu extra benadrukt. Daarnaast is er in het (postdramatische) theater sprake van een verhoogde werkelijkheidservaring waardoor het abjecte nog meer direct tot de leefwereld van de toeschouwer spreekt.

De abjecte voorstellingen die in deze tekst geanalyseerd zijn, presenteren het abjecte allen op een andere wijze en met verschillende achterliggende ideeën. Zo wilde Artaud het publiek met het verval van normen en waarden van het Parijs in de jaren dertig confronteren en deed dit door abjecte personages aan zijn publiek te presenteren. Zijn beoogde resultaat haalde hij niet omdat de voorstelling niet plaatsvond in het hier en nu van de toeschouwers waardoor deze personages niet tot de belevingswereld van het publiek spraken. Hermann Nitsch probeert in zijn voorstellingen de onderbewuste beestachtige trekken van de toeschouwer te bevrijden, door de toeschouwer deel te laten nemen aan rituelen, waarin onder meer dieren verscheurd worden, zodat deze een nieuwe balans vindt tussen het ego en id. Door de hoeveelheid aan abjecte handelingen en beelden is geconcludeerd dat het abjecte in deze voorstelling naar verloop van tijd bijna niet meer confronterend kan zijn maar als norm ervaren wordt. Sarah Kane presenteerde haar publiek een perfecte compositie van teksten over, en verbeeldingen van het geweld dat mensen elkaar dagelijks aandoen en hoe deze op zich al gruwelijke daden, nog eens extremer worden in een oorlogssituatie. Ze presenteerde een bijna perfecte opbouw van het abjecte dat, zowel in tekst als beeld, steeds confronterender werd, waardoor het publiek, avond na avond, vroegtijdig de zaal verliet, omdat ze deze beestachtige kant van de mens niet wilden zien.

Analyse van bovenstaande voorstellingen en de reacties die het publiek bij de eerste opvoeringen van deze voorstellingen resulteren in verbeeldingsprincipes die, in aanvulling op de verbeeldingsprincipes van theater, het fenomeen abject theater afbakenen.

Bij abject theater geldt dat, evenals in het (gewone) theater, maker en toeschouwer in dezelfde ruimte aanwezig zijn; het zich voltrekt in ruimte en tijd (dit in tegenstelling tot alle andere kunstvormen); meerdere kunst- en mediavormen - die allen alleen een betekenis binnen de context van de voorstelling krijgen en daarbuiten deze betekenis zouden verliezen - in het product kunnen worden opgenomen; het zich niet laat conserveren of reconstrueren; en het bestaat uit vertellen en tonen om een communicatie tot stand te brengen. In aanvulling op deze verbeeldingsprincipes die gelden voor theater in het algemeen, wordt geconcludeerd dat abject theater abjecte betekenaren presenteert en de betekenis hiervan enkel in de context van de voorstelling bestaat; door de performativiteit van het abjecte is het voor de toeschouwer onmogelijk om de materialiteit van deze betekenaren niet ook vanuit zijn eigen leefwereld te ervaren; abject theater raakt, of confronteert met, actuele ideeën, principes, normen, waarden en taboes binnen een samenleving, of het individu; door de contextafhankelijkheid van de

inhoud laat het zich niet reconstrueren of conserveren; en abject theater benadert de toeschouwer niet slechts als kijker, maar als iemand die ervaart.

Daar moet nog bij vermeld worden dat abject theater geen genre is dat bestaat naast bijvoorbeeld de klucht, komedie of tragedie. Al deze genres kunnen abject theater zijn. De notie van abject theater kan gebruikt worden voor de analyse van voorstellingen en het begrip van deze voorstellingen die anders mogelijk onbegrepen zouden worden omdat de toeschouwer van abject theater de mogelijkheid moet hebben om de abjecte beelden, handelingen of teksten te koppelen aan thema's binnen de voorstelling. Dit omdat er een kans is dat de toeschouwer het abjecte anders enkel als provocatief ervaart, waardoor het abjecte niet de bedoelde betekenis krijgt: het herdefiniëren van waarden, normen, ideeën en principes. Deze herdefiniëring wil niet zeggen dat alles wat voorafgaande aan de voorstelling gold niet meer aangenomen kan worden, maar dat de grenzen waarbinnen waarden, normen, ideeën en principes als waarheid gelden opnieuw getrokken worden.

7.2 Aanzet tot vervolgonderzoek

In dit onderzoek is er met een brede blik naar abject theater in Europa gekeken. De geanalyseerde voorstellingen zijn vanuit de context waarin ze opgevoerd werden geanalyseerd, maar er is niet gekeken naar de gevolgen ervan voor het theater in de context. Hoewel oorzaken en gevolgen moeilijk te meten zijn zou het zeer interessant kunnen zijn om hiertoe toch een poging te wagen door meerdere abjecte voorstellingen over een wat langere periode in één land te analyseren. Of om, in een breder onderzoek, de overeenkomsten en verschillen in de ontwikkelingen van het abjecte theater in verschillende landen te onderzoeken.

Nu er een definitie van abject theater is zou deze getoetst en gebruikt kunnen worden in het hedendaagse theater. Er zou onderzocht kunnen worden hoe bijvoorbeeld het Mechelse gezelschap Abattoir Fermé het abjecte in haar voorstellingen inzet en hoe het kan dat de voorstellingen van het gezelschap inmiddels hip zijn geworden. Is het gezelschap verantwoordelijk voor de transitie in de receptie van de toeschouwer of wordt deze van buitenaf, door veranderingen in sociale normen, waarden en ideeën, beïnvloedt?

Geraadpleegde bronnen

Literatuur

Alphen, E. van, "Painful Painting." *Seminarbundel 'Grenzen aan de verbeelding'*, 2007.

Aristoteles, *Poëtica*, vert. van der Ben en Bremier, Amsterdam: Athenaeum, 2004.

Bermell, A. *Artaud's Theatre of Cruelty*. Londen: Methuen, 2001.

Bernstein, M.A. *Bitter Carnival - Ressentiment and the Abject Hero*. New Jersey: Princeton U.P. 1992.

Blankenberg, J. *Tekst en ruimte - Een onderzoek naar de wisselwerking tussen tekst en ruimte in postdramatisch theater dat gebaseerd is op romans*. (Eindwerkstuk MA Theaterdramaturgie) Universiteit Utrecht, 2007.

Brockett, O. en F. Hildy, *History of Theatre*. Boston (etc.): Allyn & Bacon, 2003. 9e editie.

Burgin, V. 'Geometry and Abjection.' *Abjection, Melancholia and Love. The Works of Julia Kristeva*. Eds. Fletcher, J. en A. Benjamin. Londen: Routledge 1990: 104-123.

Goodman, N, *Languages of art*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1968.

Gross, E. 'The Body of Signification.' *Abjection, Melancholia and Love. The Works of Julia Kristeva*. Eds. Fletcher, J. en A. Benjamin. Londen: Routledge 1990: 80-103.

Foster et al. 'Poetics of the signifier' *October 66*, 1994: 3-27.

---. 'Poetics of the Signifier II' *October 67*: 1994 3-21.

Jans, E. 'De eeuwige oorlog. Over 'het geheime leed' van de mens' in. *Etcetera 66*, 1998

Kattenbelt, C. *Theater en film. Aanzet tot een systematische vergelijking vanuit een rationaliteitstheoretisch perspectief* (Proefschrift) Universiteit Utrecht: 1991.

---. 'Theater als Artefact, Esthetisch object en scenische kunst.' *Tijdschrift voor theaterwetenschap 33*, 1993: 51-85.

---. 'Intermediality in Performance and a Mode of Performativity' *Mapping Intermedialty in Performance*. Amsterdam: AUP, 2010: 29-37.

Knowles, R. J. Tompkins en W.B. Worthen, ed. *Modern Drama. Defining the field*. Toronto: UTP, 2000.

Kristeva, J. *Powers of Horror - An Essay on Abjection*. Trans: Leon S. Roudiez. New York: CUP, 1982.

Geraadpleegde bronnen

- Leach, R. *Makers of Modern Theatre: an introduction*. Londen: Routledge, 2004.
- Lehmann, H.T. *Postdramatic Theatre*. Vert. Karen Jürs-Munby. Londen: Routledge, 2006.
- Leeuwerink, A. *Terug naar de basis. Hedendaags theater in een filosofische context*. Utrecht, 2010.
- Malkin, J. *Verbal Violence in Contemporary Drama*. Cambridge: C U P. 1992.
- MacCannell, J.F. 'Kristeva's Horror.' *The Kristeva Critical Reader*. Eds. Lechte, J. en Zournazi, M. Edinburgh: E.U.P. 2003: (paginanummers)
- Mechelen, M. v. 'Macht van de huid. Filosofische debatten over 'viele' kunst.' In: *Lover* 97/2. Jaargang 24. 1997: 8-13.
- Mooij, A. *TAALEN VERLANGEN Lacans theorie van de psychoanalyse*. Meppel, Boom, 1975
- Nitsch, H. *hermann nitsch, das orgien mysterien theaters, 1960 - 1983*. (plaats, uitgever en jaar onbekend)
- Nitsch, H. *das orgien mysterien theater 2 theoretische schriften partiturenwtwurf des 6 tagenspieles*, Munchen: Verlag Chiessi und Morra, 1976.
- Saunders, G. 'Love me or kill me' *Sarah Kane and the theatre of extremes*. Manchester: Manchester UP, 2002.
- Scheer, E. *Antonin Artaud, A critical Reader*. Londen: Routledge, 2004.
- Schimmel, P. *Out of Actions - Zwischen Performance und Object 1949-1979*. Wenen: Mak, 1998.
- Schoenmaker, Henri, *Filosofie van de theaterwetenschappen*. Leiden: Nijhoff, 1989
- Schumacher, C. *Artaud on Theatre*. Londen: Methuen, 1989.
- Siebe, L. 'Confrontatie met het weerzinwekkende. De performances van Marina Abramović.' *Lover* 97/2. Jaargang 24. 1997:14-16.
- Siers, A. *In-yer-face theatre: British Drama Today*. Londen: Faber en Faber, 2000.
- . 'In-yer-face' Writing in the British Theatre Today.' *NTQ* 56 1998: 324-33.
- Spera, D. *Hermann Nitsch, Leben und Arbeit*, Wenen: Brandstätter, 1999.
- Stallybrass, P. en White, A. *The Politics and Poetics of Transgression*. Cambridge: Cambridge U.P. 1986.

Websites

Beyst, S. 'hermann nitsch orgien mysterien theater. De kunstenaar als hogepriester?'. *Over kunstenaars van onze tijd*.(2002): 9 pars. [online artikelen], geraadpleegd 10 februari 2011. Beschikbaar via <http://d-sites.net/nederlands/nitsch.htm> .

Holland Festival. 'Holland Festival 2006' *Holland Festival*. (2006): [Archiefmateriaal], geraadpleegd 21 februari 2011 Bereikbaar via: <http://www.hollandfestival.nl/page.ocl?pageid=27&jaar=2006#top> .

Nitsch, H. '6 tages-spiel'. *Orgien Mysterien Theater 1998*. (1998): 7 pags. [artikelen], geraadpleegd 11 januari 2011. Bereikbaar via <http://omt1998.nitsch.org/ien/>.

Nitsch, H. 'text uber das o.m. theaters.' *Hermann Nitsch, das orgien mysterien theater*. (2003): [Artikel], geraadpleegd 14 februari 2011. Bereikbaar via: <http://www.nitsch.org/index-en.html>.

Torch Gallery. Artist - Tinkebell - My dearest cat Pinkeltje [introductietekst kunstenaars], geraadpleegd 25 maart 2011. Bereikbaar via: <http://www.torchgallery.com/tinkebell-.html>.