

Meta-theatraliteit en de *politics of perception*:
de bewustwording van de toeschouwer zijn eigen waarneming.

HAMLET van Toneelgroep Oostpool en BACCHANTEN van Toneelgroep de Appel: een vergelijking



<http://www.locaties.nl/eng/hotels/theaterhotel-de-oranjerie.html>

Danielle Balk (0472867)

Master Theatre Studies

Faculteit Geesteswetenschappen

Universiteit Utrecht

Begeleider/eerste lezer: drs. L.W. Groot Nibbelink

Tweede lezer: Dr. S. Merx

Voor mijn mama.

Een woord van dank gaat uit naar:

Liesbeth Groot Nibbelink,

Sonja van der Valk,

Mijn ouders,

Mijn man Martijn.

Inhoud

Inleiding	5
1. Van theatraliteit naar meta-theatraliteit	10
1.1 <i>Meta-theatraliteit: verwijzingen naar de aard van het theater</i>	11
1.2 <i>Meta-theatraliteit: zelfreferentie in relatie tot zelfreflectie</i>	13
1.3 <i>Meta-theatraliteit: theater als metafoor voor de realiteit</i>	14
1.4 <i>Meta-theatraliteit: de relatie tussen een voorstelling en haar toeschouwers</i>	15
2. Mogelijke sturing van perceptie van de toeschouwer door middel van meta-theatraliteit	17
2.1 <i>Focalisatie, absorptie en positionering van de toeschouwer</i>	17
2.2 <i>'Politics of Perception': de bewustwording van de toeschouwer zijn eigen waarneming</i>	20
3. HAMLET van Toneelgroep Oostpool	
<i>Meta-theatraliteit en de aard van het theater</i>	22
4. BACCHANTEN van Toneelgroep de Appel	
<i>Aaneenschakeling van monologen en clowneske theatrale beelden</i>	29
Conclusie	35
Bibliografie	37
Bijlage 1: Foto Decor HAMLET Toneelgroep Oostpool	40
Bijlage 2: Foto Spiegelwand BACCHANTEN Toneelgroep de Appel	41

Inleiding

“Each age has its own idea of what is natural and lifelike. It is, in part, a question of taste in regarding how apparent the effect is meant to be, and how prominent the contrast between the artificial circumstances of enacting a stage play and the degree of the audience absorption. Is a playgoer to wonder at the actor’s skill, or forget that skill involved?”¹

Tracy C. Davis en Thomas Postlewait kaarten in het in 2003 verschenen *Theatricality* aan dat dat wat de toeschouwer in het theater als natuurlijk of onnatuurlijk beschouwt met de tijd verandert.² Tegenwoordig beschouwen we de wereld op het toneel als een gecreëerde wereld. Deze wereld kan lijken op onze ‘echte’ wereld of juist niet. De acteurs kunnen naturel hun personage neerzetten of deze juist uitvergrooten. Maar we ervaren die gecreëerde wereld wel als een onderdeel van de echte wereld en niet als iets heel anders. We zullen ons er daarom niet volkomen in verliezen. Bij het creëren van die wereld op het toneel behoren bepaalde conventies waarvan zowel de performer als de toeschouwer op de hoogte zijn.

De toeschouwer ziet vanuit zijn plek in de zaal de omlijsting van het toneel, de coulissen en toneellampen, hoort een kuch van een medetoeschouwer of het schuiven van diens schoenen over de vloer.* Hoezeer de toeschouwer ook opgaat in het verhaal dat hij op het podium ziet, hij is zich er ook altijd van bewust dat hij een ‘voorstelling’ ziet. Hij is zich bewust van de *theatraliteit* van die voorstelling. Maar wat houdt deze theatraliteit precies in?

“*Theatricality is that what is specifically theatrical, in performance or in dramatic text [...]. But there is something mythical, overly general, even idealistic and ethnocentrist about the concept. It covers too much ground, and all we can do is note certain associations with the term.*”³

Dit citaat uit de in 1998 uitgebrachte *Dictionary of the Theatre* van Patrice Pavis laat zien dat het niet eenvoudig is een eenduidige definitie van het begrip theatraliteit te geven. Pavis omschrijft het begrip in zeer ruime zin als: theater-minus-de tekst, een verzameling van tekens en sensaties die op het podium worden opgebouwd.⁴ Theatraliteit is blijkbaar iets dat ‘op het toneel’ plaatsvindt en dat te maken heeft met ‘theatrale’ gebeurtenissen en/of handelingen die naast de gesproken tekst plaats vinden op dat toneel.

Ook Davis en Postlewait erkennen in *Theatricality* dat het begrip theatraliteit een enorme hoeveelheid aan betekenissen kent. Theatraliteit kan volgens hen daarom ook worden beschouwd als een ‘sign of empty meaning’, maar tegelijkertijd is het ‘the meaning of all signs’.⁵ De

¹ Tracy C. Davis en Thomas Postlewait, *Theatricality* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 20.

² Davis en Postlewait, *Theatricality*, 20.

³ Patrice Pavis, *Dictionary of the Theatre; Terms, Concepts and Analysis*, vert. Christine Shantz (Toronto: University of Toronto Press, 1998), 395.

⁴ Pavis, *Dictionary of the Theatre*, 395.

⁵ Davis en Postlewait, *Theatricality*, 1.

* Om het lezersgemak te bevorderen, kies ik er voor om de persoonlijke voornaamwoorden ‘hij’ of ‘hem’ te gebruiken wanneer ik verwijst naar ‘de toeschouwer’. Ik bedoel hier dan mee ‘hij of zij’ of ‘hem of haar’.

ontstaansgeschiedenis van het begrip is ook al niet eenduidig te noemen. Sommige auteurs claimen dat het een voorwaarde of houding betreft die kenmerkend is voor het postmoderne gedachtegoed; anderen menen dat het begrip theatraliteit juist aan de wieg van het modernisme stond. Theatraliteit kan volgens Davis en Postlewait onder meer worden beschouwd als: ‘a mode of representation of a style or a behavior characterized by histrionic actions, manners, and devices [...]’.⁶ Er is dus sprake van een manier van representatie; een representatie van de werkelijkheid: de realiteit.

Volgens Davis en Postlewait is theatraliteit daarnaast verbonden met de relatie tussen de toeschouwers en wat de acteurs op het podium tonen. Theatraliteit zou in dat verband omschreven kunnen worden als ‘dat wat acteurs en toeschouwers *samen* doen tijdens het creëren van een ‘theatrale gebeurtenis’.⁷ De auteurs refereren hierbij aan Willmar Sauter welke stelt dat het bij theatraliteit gaat om zowel de handelingen van de performers als om de reactie van de toeschouwers hierop. Performers en toeschouwers creëren als het ware samen de (betekenis van) de voorstelling. Zonder toeschouwers is er immers geen voorstelling mogelijk!

Twee recente voorstellingen waarbij de nadruk expliciet op de eigen theatraliteit wordt gelegd zijn HAMLET van Toneelgroep Oostpool (première 16 oktober 2010) en BACCHANTEN van Toneelgroep De Appel (première 17 december 2010). Regisseur Markus Azzini wil met de voorstelling HAMLET laten zien dat de mens niet zonder theater kan en dat de ultieme waarheid niet bestaat. HAMLET van Oostpool gaat daarom vooral over toneelspele, over het spelen van de waarheid en het is daarmee een pleidooi voor het theater, aldus Azzini.⁸ De nadruk op de eigen theatraliteit wordt in HAMLET van Toneelgroep Oostpool gekenmerkt door letterlijke verwijzingen naar ‘het theater’ in zowel tekst als encenering.

Regisseur David Geysen koos voor BACCHANTEN omdat hij de Griekse tragedie beschouwt als de wortel van de boom die theater heet. Volgens hem heeft onze tijd nog steeds een zuivere verbinding met de Grieken.⁹ In BACCHANTEN van Toneelgroep de Appel wordt er minder letterlijk in de tekst verwezen naar het theater, maar leggen een spiegelwand en een circusachtige-spielstijl nadruk op de eigen theatraliteit.

Wanneer een regisseur de nadruk wil leggen op de theatraliteit van zijn voorstelling, zet hij middelen in die verwijzen naar het kunstmatige van die voorstelling. Op deze wijze kan een voorstelling naar zichzelf verwijzen en zo aan zichzelf refereren. Het *play within a play* principe is zo’n ingreep.* Een van de meest bekende voorbeelden van dit principe is het toneelstuk THE

⁶ Davis en Postlewait, *Theatricality*, 1.

⁷ Davis en Postlewait, *Theatricality*, 22-23.

⁸ “Regisseur Marcus Azzini over HAMLET,” geraadpleegd op 12 juni, 2011, <http://www.toneelgroepoostpool.nl/Content.aspx?id=295>.

⁹ “In gesprek met regisseur David Geysen,” geraadpleegd op 12 juni, 2011, <http://www.toneelgroepdeappel.nl/page/5252>.

* Er wordt door de verschillende auteurs die over meta-theatraliteit schrijven zowel de omschrijving *play within a play* als *play within the play* gebruikt om het zelfde principe aan te duiden. Ik kies ervoor om de eerste omschrijving, *play within a play*, te hanteren.

MURDER OF GONZAGO dat wordt opgevoerd in HAMLET. Doordat een voorstelling naar zichzelf of naar de aard van het theater op zich verwijst, kan de voorstelling tevens op zichzelf reflecteren.

Het benadrukken van het zelfreflectieve aspect van theatraliteit speelt een grote rol bij hetgeen ik wil beweren. Wanneer binnen een voorstelling het accent expliciet op de eigen theatraliteit wordt gelegd, wordt de toeschouwer bewust gemaakt van de voorstelling als theatraal artefact. Juist door deze bewustwording blijft het theater geloofwaardig en daardoor interessant voor de toeschouwer.

Het volgende dat ik zou willen stellen, is dat deze expliciete nadruk op het ‘voorstelling zijn’ van een voorstelling de toeschouwer niet alleen bewust kan maken van de voorstelling als artefact, maar ook van zijn *perceptie* van dit theatrale artefact. De verbinding die theatraliteit kan creëren tussen de voorstelling en de toeschouwer en de gevolgen hiervan voor de perceptie van deze toeschouwer is wat ik nader wil onderzoeken in deze scriptie.

Tot nu toe heb ik steeds gesproken over het begrip theatraliteit. Omdat ik mij in mijn onderzoek onder meer richt op de zelfreflectieve functie van theatraliteit in het theater kies ik ervoor om het begrip *meta-theatraliteit* te hanteren. Het begrip meta-theatraliteit kent eveneens een lange geschiedenis van vele interpretaties en betekenisgeving. Ik zal daarop in het eerste hoofdstuk verder ingaan. Bij de omschrijving van dit begrip zal ik een aantal auteurs met elkaar vergelijken en beargumenteren welke visies voor mijn onderzoek het meest bruikbaar zijn. De visie van Richard Hornby die hij in het in 1986 gepubliceerde *Drama, Metadrama, and Perception* formuleert, is daarbij het meest bruikbaar om in mijn analyse de meta-theatrale elementen te kunnen benoemen.¹⁰ Maaïke Bleekers inzichten, uit *Visuality in the Theatre: The Locus of Looking* verschenen in 2008, gebruik ik om aan te tonen wat (meta)-theatrale elementen kunnen betekenen voor de relatie tussen performer en toeschouwer; en in het bijzonder wat de gevolgen zijn voor de positionering van deze toeschouwer.¹¹

Bleekers notie van wat zij theatraliteit noemt en de mogelijke positionering van de toeschouwer staat in relatie met het concept *politics of perception* van Hans-Thies Lehmann.¹² In mijn analyse zal ik aan tonen dat het gebruik van meta-theatraliteit de toeschouwer positioneert en dat dit ervoor zorgt dat hij zich bewust wordt van zijn eigen perceptie. Nadat ik in het eerste hoofdstuk de ontstaansgeschiedenis en de verschillende definities van theatraliteit en meta-theatraliteit heb toegelicht, zal ik in het tweede hoofdstuk verder ingaan op de theoretische begrippen *politics of perception* zoals gehanteerd door Hans-Thies Lehmann. Perceptie beschouw ik in dit verband als het

¹⁰ Richard Hornby, *Drama, Metadrama and Perception* (Londen en Toronto: Associated University Press, 1986).

¹¹ Maaïke Bleeker, *Visuality in the Theatre: The Locus of looking* (Hampshire en New York: Palgrave Macmillan, 2008).

¹² Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, vert. Karen Jürs-Munby (Londen en New York: Routledge, 2006), 184-5.

individuele waarnemingsvermogen gesteund op en gekleurd door eigen ervaringen en (eerdere) waarnemingen.¹³

Hans-Thies Lehmann relateert in het in 1999 uitgebrachte *Postdramatisch Theater* perceptie aan de mogelijkheid van theater om politiek te zijn.* Voor Hans-Thies Lehmann schuilt het politieke engagement van theater niet zozeer in de onderwerpen die een theatermaker kiest voor zijn voorstelling, maar in de *forms of perception*. ‘The politics of theatre is a politics of perception’, aldus Lehmann.¹⁴

Marianne van Kerkhoven stelt in navolging hiervan in 2005 “De herpolitiserings van de blik” dat de vraag naar de politieke kracht van het theater altijd ook een vraag is naar de verhouding van dat theater en zijn publiek.¹⁵ Dit sluit aan bij wat Davis en Postlewait zeggen over de functies van theatraliteit. Zowel Lehmann als Kerkhoven benadrukken dus het mogelijke politieke aspect van theater en de relatie tussen het politieke en de bewustwording van de toeschouwer van zijn eigen perceptie.

Er bestaat dus een verbinding tussen theatraliteit en (*politics of*) *perception*. Doordat de twee door mij gekozen voorstellingen het publiek ook aanspreken in de vorm van meta-theatrale elementen, binden zij zich actief aan de actualiteit. In hoofdstuk twee zal ik naast het begrip *politics of perception* het begrip *focalisatie* zoals omschreven door Maaïke Bleeker verder toelichten, omdat dit hiermee nauw in verbinding staat en mij kan helpen bij het maken van mijn analyse in hoofdstuk drie en vier.

In hoofdstuk drie en vier zal ik bij mijn analyse van respectievelijk HAMLET en BACCHANTEN, zowel naar de tekst als naar de encenering kijken. Dit doe ik omdat er in beide voorstellingen een duidelijk onderscheid valt te maken tussen de theatraliteit in de (oorspronkelijke) tekst en die in de encenering zelf. Ik vind het van belang om naar beide te kijken om te kunnen aangeven hoe de al aanwezige meta-theatraliteit, in de ‘klassiekers’ die HAMLET en BACCHANTEN zijn, als basis kan dienen voor het enceneren van twee interessante hedendaagse en met de actualiteit verbonden voorstellingen. In de analyse zal ik zowel de overeenkomsten als de verschillen tussen beide voorstellingen beschrijven en laten zien waartoe die verschillen leidden.

Beide voorstellingen spelen met de aard van het theater en kiezen er daarbij bewust voor om een klassiek werk in te zetten om een verbinding te maken tussen het theater en haar toeschouwers; om daarmee het bestaansrecht van het theater te rechtvaardigen. In een tijd waarin harde klappen gaan

¹³ “Definitie begrip perceptie,” geraadpleegd op 1 april, 2011, <http://www.encyclo.nl/begrip/perceptie>.

¹⁴ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 184-5.

¹⁵ Marianne van Kerkhoven, “De herpolitiserings van de blik: naar een nieuwe relatie met het publiek,” in *Theater moet schuren*, red. Pol Eggermont, et al. (Amsterdam: Boekmanstudies Amsterdam, 2005), 104-115.

* Werd gepubliceerd in 1999 onder de titel *Postdramatisch theater*. Ik heb de Engelse vertaling door Karen Jürs-Munby die werd gepubliceerd in 2006 geraadpleegd.

vallen door de cultuurbezuinigingen lijkt legitimering van cultuur, kunst en dus ook het theater belangrijker dan ooit. Dat waarneming en bewustzijn hierbij een belangrijke rol spelen blijkt uit het in 2010 gestarte project ‘Cultuur in de Spiegel’. Dit is een vierjarig samenwerkingsproject van de Rijksuniversiteit Groningen, Stichting Leerplan Ontwikkeling en veertien scholen in primair en voortgezet onderwijs. In april 2010 verscheen de eerste publicatie van het project ‘Cultuur in de Spiegel’, geschreven door Barend van Heusden, projectleider en hoofdonderzoeker van het project.¹⁶

Volgens Van Heusden is een van de eigenaardigheden van cultuur het vermogen tot metacognitie of cultureel (zelf)bewustzijn. Cognitie is de manier waarop een organisme informatie over de omgeving verwerkt en op grond van die informatie op, en in de omgeving reageert. Van cultureel (zelf)bewustzijn is sprake wanneer cultuur, opgevat als vorm van cognitie, zelf het onderwerp van culturele cognitie wordt. Cultuur is zowel persoonlijk en individueel als gedeeld en collectief.¹⁷ In een theaterzaal zit de toeschouwer (als het goed is) nooit alleen. Het is dus bij uitstek de plek om tot een bepaald cultureel bewustzijn te komen, of zich bewust te worden van de eigen perceptie.

Door de grootschalige bezuinigingen in de culturele sector lijkt het opnieuw van belang te onderzoeken wat wel en niet behouden moet worden. Met minder geld zullen, soms wellicht, harde keuzes gemaakt moeten worden. Kiest men dan voor een geëngageerde maker als Eric de Vroedt die direct inspeelt op hedendaagse gebeurtenissen, of voor een gezelschap als Toneelgroep De Appel dat een Euripes’ afstoft?

Ik zal aantonen dat HAMLET en BACCHANTEN op geheel verschillende wijze theater als middel in zetten om de toeschouwers bewust te maken van hun eigen perceptie. Dat juist klassieke werken zich hiervoor goed lenen, toon ik aan door te beschrijven hoe Marcus Azzini en David Geysen de meta-theatraliteit in HAMLET en BACCHANTEN in combinatie met specifieke elementen in de encenering inzetten ten behoeve van de zelfreflectie van de toeschouwer.

Zowel voor de theaterwereld als vanuit wetenschappelijk oogpunt, acht ik het van belang dat er op de keuzes die in de theaterpraktijk plaatsvinden, gereflecteerd wordt. Ik wil daaraan een bijdrage leveren door te onderzoeken hoe de ‘toneelklassieken’ kunnen bijdragen aan het bewust worden van de toeschouwer van zijn perceptie. Door aan te tonen hoe daarin een verbinding met de actualiteit wordt aangegaan hoop ik het pleidooi voor de waarde van het bestaan van het theater in de Nederlandse samenleving te versterken.

¹⁶ “Projectomschrijving Cultuur in de Spiegel,” geraadpleegd op 28 september, 2011, <http://www.cultuurindespiegel.nl/over-ons/project/projectomschrijving>.

¹⁷ “Verslag discussiebijeenkomst Cultuur in de Spiegel,” geraadpleegd op 30 maart, 2011, http://www.cultuurnetwerk.nl/producten_en_diensten/eerdere_evenementen/verslagen/Verslag_discussiebijeenkomst_Cultuur_in_de_Spiegel.pdf.

1. Van theatraliteit naar meta-theatraliteit

Dat er geen eenduidige omschrijving van het begrip theatraliteit bestaat, zoals ik in de inleiding aangaf, kan lastig zijn bij het hanteren van dit begrip. Een van de belangrijkste kenmerken van theatraliteit, dat ook relevant is voor mijn onderzoek, is het kunnen verwijzen naar eigenschappen van het theater zelf. Deze zelfreferentie, zoals ik deze eigenschap van nu af zal noemen, hangt nauw samen met zelfreflectie. Door te refereren aan de vaardigheid van het toneelspel kan tegelijkertijd op de eigen voorstelling worden gereflecteerd:

Hamlet: [...] Het is niet de vorm of de uitdrukking
of de manier waarop ik mijn verdriet laat zien;
dat zijn dingen die je kunt spelen. En mijn rol is al
vele malen vertolkt door meer getalenteerde spelers. [...] ¹⁸

Deze uitspraak is een reflectie op de manier waarop de acteur het personage van Hamlet in deze specifieke voorstelling neerzet.

De tweede voor mijn onderzoek relevante eigenschap is het teweeg kunnen brengen van de door David en Postlewait omschreven wisselwerking tussen performer en publiek. Volgens Maaïke Bleeker is er sprake van theatraliteit wanneer bepaalde ‘strategieën’ die in kunst worden gehanteerd zichtbaar worden gemaakt.¹⁹ Maar zegt zij, het is niet altijd duidelijk of theatraliteit een eigenschap van het kunstwerk is, of een effect dat wordt geproduceerd bij de interactie tussen een kunstwerk en zijn aanschouwer.²⁰ Ik denk dat dit allebei het geval kan zijn. In mijn analyse zal ik de relatie aantonen tussen de meta-theatrale eigenschappen in de twee door mij gekozen voorstellingen en de interactie die deze eigenschappen teweeg brengen tussen performer en publiek. Bij deze interactie speelt de positionering van de toeschouwer eveneens een belangrijke rol.

Maaïke Bleeker verbindt aan theatraliteit de functie van de positionering van de toeschouwer. Zij baseert zich daarbij onder meer op de visie van Barbara Freedman die theatraliteit in *Staging the Gaze: Postmodernism, Psychoanalysis, and Shakespearean Comedy* uit 1991 omschrijft als ‘that fractured reciprocity whereby beholder and beheld reverse positions in a way that renders a steady position of spectatorship impossible.’²¹ Met hetgeen theatraliteit oproept, gaat volgens Freedman een geheimzinnig gevoel gepaard. Dit maakt dat hetgeen dat door het publiek wordt gezien het vermogen heeft om de toeschouwer te positioneren en in figuurlijke zin zelfs te ‘verplaatsen’.²² Dit verplaatsen kan zinvol zijn wanneer de maker de toeschouwer bewust wil maken dat er verschillende perspectieven zijn van waaruit iets bekeken kan worden; dat de eigen waarneming subjectief is.

¹⁸ William Shakespeare, *Hamlet*, vert. Frank Albers, bew. Jouri Vos (Toneelgroep Oostpool, 2010-2011), 6.

¹⁹ Bleeker, *Visuality in the Theatre*, 21-22.

²⁰ Bleeker, *Visuality in the Theatre*, 202n2.

²¹ Bleeker, *Visuality in the Theatre*, 9.

²² Barbara Freedman, *Staging the Gaze: Postmodernism, Psychoanalysis, and Shakespearean Comedy* (Ithaca en Londen: Cornell University Press, 1991), 1.

Maaïke Bleeker stelt in *Visuality in the Theatre* dan ook dat Freedmans visie op theatraliteit de kracht van het theater benadrukt om zijn toeschouwers te positioneren.²³ Die kracht kan voortkomen uit het gebruik van bepaalde theatrale middelen, zo zal ik later in mijn analyse duidelijk maken. Om te omschrijven hoe deze positionering precies in zijn werk gaat, gebruikt Bleeker het in de inleiding reeds aangehaalde begrip *focalisatie*. Met behulp van dit begrip beschrijft zij de manier waarop een kijker door een voorstelling uitgenodigd wordt een bepaalde kijkpositie in te nemen. Hoe dit innemen van een kijkpositie door middel van focalisatie tot stand komt en hoe dit zich verhoudt tot een mogelijke *politics of perception* zal ik verder toelichten in hoofdstuk twee.

1.1 Meta-theatraliteit: verwijzingen naar de aard van het theater

In tegenstelling tot de meerduidige omschrijving van het begrip theatraliteit geeft Patrice Pavis in zijn *Dictionary of the Theatre* wel een duidelijke kernachtige omschrijving van meta-theatraliteit. Volgens Pavis is meta-theater theater dat het theater zelf centraal stelt, zodoende over zichzelf ‘spreekt’ en derhalve zichzelf ‘representeert’.²⁴

Ondanks deze kernachtige en concrete omschrijving kent het begrip meta-theatraliteit net als het begrip theatraliteit een lange geschiedenis van interpretatie en betekenisgeving. Er bestaat als het ware een overlap tussen beide begrippen en hun inhoud. Dit is bijvoorbeeld het geval bij de manier waarop Maaïke Bleeker in *Visuality of the Theatre* het begrip theatraliteit omschrijft. Haar omschrijving is nauw verbonden met wat ik hanteer als omschrijving van het begrip meta-theatraliteit, waarbij ik mij baseer op verschillende interpretaties die hier onder aan bod zullen komen.

Meta is het Griekse woord voor ‘tussen’, ‘met’, ‘na’ of ‘van’.²⁵ Eenvoudig gezegd: het voorzetsel meta- verwijst naar het betreffende onderwerp zelf. Daarom ben ik ook van mening dat het begrip meta-theatraliteit, nog beter de lading dekt en specifieker is dan het begrip theatraliteit. Vanaf eind jaren vijftig van de vorige eeuw hielden diverse auteurs zich bezig met de omschrijving van het begrip, hoewel een aantal van hen het fenomeen dat zij beschreven nog niet direct met de term meta-theatraliteit of meta-theater aanduiden.

Robert Nelson spreekt in 1958 in *Play within a Play* al over het fenomeen van ‘een voorstelling in een voorstelling’.²⁶ Anne Richter noemt, in *Shakespeare and the Idea of the Play* verschenen in 1962, het verwijzen naar de eigen theatraliteit binnen een voorstelling een ‘*extra dramatic address*’, wat vergelijkbaar is met de term meta-theatraliteit.²⁷ Beide spreken over theatrale middelen die in een toneelstuk kunnen worden ingezet om naar zichzelf te verwijzen, als metafoor

²³ Bleeker, *Visuality in the Theatre*, 9.

²⁴ Pavis, *Dictionary of the Theatre*, 210-1.

²⁵ Daniel P. Sampey, “Metatheatre: A New Genre,” in *National Literatures in the Globalised World*, red. Anton Pokrivčák et al, (UKF Nitra:Filozofická fakulta, 2008), 111.

²⁶ Robert J. Nelson, *Play within a Play* (New haven: Yale University Press, 1958).

²⁷ Anne Richter, *Shakespeare and the Idea of the Play* (Londen: Chatto&Windus, 1962), 19.

voor het leven te dienen of een verbinding teweegbrengen tussen voorstelling en toeschouwer. Auteurs die het begrip meta-theatraliteit proberen te omschrijven halen veelvuldig de werken van William Shakespeare aan. HAMLET wordt vaak als ‘schoolvoorbeeld’ van een meta-theatrale theatertekst beschouwd. Vormen van meta-theater zijn echter al zo oud als het theater zelf. In Lionel Abels *Tragedy and Metatheatre: Essays on Dramatic Form* uit 2003, een herziene versie van *Metatheater: A New View of Dramatic Form* uit 1963, wijst Martin Puchner er op dat ook bepaalde Griekse tragedies, als meta-theatraal kunnen worden beschouwd.²⁸ Hij noemt onder andere BACCHANTEN van Euripides. Lionel Abel is de eerste die in 1963 het fenomeen van meta-theatraliteit ook daadwerkelijk de term *meta-theatre* geeft.²⁹

Voor mijn analyse gebruik ik voornamelijk de omschrijving van het begrip zoals omschreven door Richard Hornby in *Drama, Metadrama, and Perception*. De concrete manier waarop hij de verschillende aspecten van meta-theatraliteit, die hij zelf metadrama noemt, omschrijft is zeer bruikbaar voor het benoemen en analyseren van meta-theatrale elementen in een voorstelling. Hornby maakt een onderscheid tussen vijf verschillende vormen van meta-theatraliteit: *The Play within the Play*, *The Ceremony within the Play*, *Role playing within the Role*, *Literary and Real-life Reference within the Play* en *Self-Reference*.³⁰ De vormen kunnen alleen of samen voorkomen en elkaar ook deels overlappen. De overige auteurs die aan de orde komen schetsen de geschiedenis van het begrip meta-theatraliteit. Zij hebben (mede) bijgedragen aan de vorming van de visie van Richard Hornby. In de analyse zal blijken dat die visie bruikbaar is, maar niet ‘ideaal’ Het was daarom relevant ook andere auteurs bij mijn onderzoek te betrekken.

Door in een voorstelling de nadruk op de eigen theatraliteit te leggen, ontstaat een bepaalde vorm van zelfreflectie; doordat de voorstelling aan zichzelf refereert, dan wel zichzelf representeert. Deze zelf representatie kan op verschillende manieren tot uitdrukking worden gebracht. Je zou drie categorieën kunnen onderscheiden: meta-theatraliteit als zelf-referentie in enge dan wel ruime zin; meta-theatraliteit als metafoor van de realiteit; of meta-theatraliteit als een directe interactie tussen de voorstelling en de toeschouwer. Deze drie vormen van meta-theatraliteit zet ik hieronder uiteen aan de hand van een aantal auteurs die sinds eind jaren vijftig aan de omschrijving van meta-theatraliteit steeds aspecten hebben toegevoegd of elementen daarin hebben aangepast, waarbij de definitie steeds verder werd aanscherpend.

²⁸ Lionel Abel, *Tragedy and Metatheatre* (Teaneck: Holmes & Meier Publishers Inc., 2003), 13.

²⁹ Pavis, *Dictionary of the Theatre*, 210.

³⁰ Hornby, *Drama, Metadrama and Perception*.

1.2 Meta-theatraliteit: zelfreferentie in relatie tot zelfreflectie

Robert Nelson omschrijft in zijn boek *Play within a Play* over dat wat meta-theatraliteit in enge zin genoemd kan worden: de *play within a play*. Een *play within a play* bijvoorbeeld verwijst naar de eigen voorstelling. Een voorstelling die naar zichzelf verwijst is een van de mogelijke vormen van meta-theatraliteit. Nelson beschouwt een *play within a play* als een theatrale techniek waarmee een toneelstuk over zichzelf spreekt en waardoor een dubbele laag in de voorstelling ontstaat. De *play within a play* kan zodoende worden gezien als theater dat op zichzelf reflecteert, aldus Nelson.³¹ Hij maakt daarbij onderscheid tussen de *outer or primary play* en de *inner or secondary play*. De *primary play* refereert aan het toneelstuk waarvan het andere toneelstuk onderdeel uit maakt: bijvoorbeeld HAMLET. De *secondary play* verwijst naar het toneelstuk in het toneelstuk, oftewel het principe van de *play within a play*, zoals THE MURDER OF GONZAGO in HAMLET.³²

Waar Nelson zich beperkt bij de omschrijving van een *play within a play*, stelt Lionel Abel dat meta-theater meer omvat dan alleen het principe van een *play within a play*. In zijn visie benadrukt meta-theatraliteit het wezen van het theater zelf en daarmee zijn eigen *theatraliteit*.³³ Dit kunnen we beschouwen als meta-theatrale zelfreferentie in ruime zin. Dit zien we opnieuw in HAMLET terug in de vele uitspraken die daarin worden gedaan over acteurs en het theater zelf. Wanneer een troep acteurs het hof van Elsinore wil bezoeken vraagt Hamlet zich bijvoorbeeld af waarom deze acteurs van hun vaste standplaats zijn vertrokken:

Hamlet: [...] Zijn ze vastgeroest?

Rosencrantz: Nee, hun enthousiasme is even groot als altijd;
Maar er is, heer, een nest jonge larven, uitgebroed,
Kleine schreeuwlelijkerds die elke discussie overstemmen
En daar een fanatiek applaus mee oogsten. Die zijn nu in de mode,
En ze vegen zo luidruchtig de vloer aan met de vaste gezelschappen
– Zoals ze die noemen –
Dat menigeen die een sabel draagt bang is voor een ganzeveer,
En zich er nauwelijks meer durft te vertonen.³⁴

Ten tijde van de originele opvoering sloeg dit vast en zeker op de concurrentie die de *adult companies* kregen van de *boys' companies*. Deze kwamen voort uit jongenskoren, speelden naast de reguliere *acting troupes*, van volwassen acteurs en enkele jonge mannen (voor de vrouwenrollen) en werden steeds succesvoller.³⁵ Hele andere problemen dan waar het theater vandaag de dag mee te maken heeft. In de analyse in het volgende hoofdstuk zullen we zien dat Toneelgroep Oostpool deze scène een invulling gaf die aansluit bij meer hedendaagse kwesties.

³¹ Nelson, *Play within a Play*, 10.

³² Nelson, *Play within a Play*, ix-x.

³³ Pavis, *Dictionary of the Theatre*, 210.

³⁴ William Shakespeare, *Hamlet*, vert. Gerrit Komrij (Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker, 1989), 53.

³⁵ Oscar G. Brockett en Franklin J. Hildy, *History of the Theatre* (Boston: Allynand Bacon, 2003), 116-7.

Timothy J. Moore legt ruim dertig jaar later in *The Theater of Plautus: Playing to the Audience* een interessant verband tussen meta-theatraliteit en de wijze waarop het publiek aangesproken wordt.³⁶ Moore stelt dat acteurs het publiek betrekken door dit expliciet bewust maken van de performance. Ze kunnen dat direct doen door hun publiek vanaf het podium aan te spreken, of impliciet door hun eigen status als acteur te bevragen.³⁷ Opnieuw een vorm van zelfreferentie in ruime zin.

Wanneer er volgens Richard Hornby sprake is van zelfreferentie, wordt tevens het zelfbewustzijn van de toeschouwer aangesproken. De wereld van de dramatische illusie verschuift als het ware. Het gedachte veld van het publiek blijft hetzelfde, net als de grens tussen 'de voorgrond' (de dramatische illusie) en 'de achtergrond' (de realiteit die deze illusie definieert). Er vindt echter een verschuiving plaats in de perceptie van de toeschouwer die het gedachte veld binnenstebuiten keert. De achtergrond wordt op die manier de voorgrond, en omgekeerd.³⁸

1.3 Meta-theatraliteit: theater als metafoor voor de realiteit

Anne Righter schrijft in *Shakespeare and the Idea of the Play* dat in het middeleeuwse theater slechts incidenteel gereflecteerd werd op de werkelijkheid. Desondanks ontwikkelde zich Elizabethaans renaissance theater dat het publiek een spiegel wilde voorhouden.³⁹ Deze nieuwe vorm van theater werd dan ook gezien als een metafoor voor het dagelijks leven. Niet langer moest het theater het publiek opvoeden of iets leren. Door een weergave van de wereld te tonen die doet denken aan de werkelijke wereld en gebruik te maken van meta-theatrale middelen, werd er een directe verbinding gemaakt tussen de voorstelling en de toeschouwer.

De titel van het boek van Kent van den Berg *Playhouse and Cosmos: Shakespearean Theatre as metaphor* uit 1985 verraadt al dat Van den Berg Shakespeare's toneelstukken kenmerkt als metaforen voor het leven. Hij noemt Shakespeare's theater een metafoor van de realiteit, net als Righter in 1962 deed.⁴⁰ Het onderscheid tussen een toneelstuk en de realiteit lijkt volgens Van den Berg in eerste instantie nogal voor de hand te liggen. Maar zo stelt hij, de twee zijn dialectische termen welke met behulp van elkaar gedefinieerd worden. Toneel weerspiegelt een relatie met de realiteit, representeert deze als het ware. Wanneer de wereld op het podium wordt getoond en de wereld tegelijkertijd een theater is zijn beide zowel afzonderlijk als gelijk aan elkaar.⁴¹ Het gaat dus eerder om een parallel dan om een werkelijke representatie van de realiteit.

Het begrip theatraliteit wordt vaak tegenover het begrip realiteit geplaatst. Maaike Bleeker nuanceert dit in *Visuality of the Theatre* door te stellen dat:

³⁶ Davis en Postlewait, *Theatricality*, 15-16.

³⁷ Timothy J. Moore, *The Theater of Plautus: Playing to the Audience* (Austin: University of Texas Press, 1998), 2.

³⁸ Hornby, *Drama, Metadrama and Perception*, 116-7.

³⁹ Righter, *Shakespeare and the Idea of the Play*, 14.

⁴⁰ Kent T. van den Berg, *Playhouse and Cosmos: Shakespearean Theatre as metaphor* (Londen en Toronto: Associated University Presses Inc., 1985), 11.

⁴¹ Van den Berg, *Playhouse and Cosmos*, 16-7.

*“Rather, theatre and reality appear as parallel constructions appealing to similar ways of looking. Theatre presents a staging of the construction that is also constitutive of the real. This staging responds to a similar spectator consciousness as implied by the construction of the real, while at the same time it is different; it is a theatrical staging.”*⁴²

Hieruit blijkt tevens dat het bewustzijn van de toeschouwer hiervan een rol speelt.

De vijf vormen van meta-theatraliteit die Hornby onderscheidt, maken dat de toeschouwers worden herinnerd aan het feit dat de voorstelling een illusie is. Wanneer er sprake is van, bijvoorbeeld, een *play within a play* wordt de voorstelling geprojecteerd op het leven zelf en kan zo als metafoor voor het leven zelf dienen.⁴³ Er is volgens Hornby sprake is van een *play within a play* als verhaallijnen en/of personages het andere toneelstuk binnen de voorstelling (de *play within a play*) erkennen als een performance. Er moeten in de performance derhalve twee duidelijk te onderscheiden lagen aanwezig zijn.⁴⁴ In HAMLET komt dit tot uitdrukking doordat alle personages op het toneel letterlijk naar het voor hen opgevoerde toneelstuk kijken. Het feit dat de *play within a play* een duidelijke illusie is, omdat we als toeschouwer de personages hier naar zien kijken, herinnert ons eraan dat het toneelstuk waar wij als publiek naar kijken ook een illusie is.⁴⁵ Op die manier is de toeschouwer zich dus bewust van het feit dat hij een toeschouwer is die naar een voorstelling kijkt.

1.4 Meta-theatraliteit: de relatie tussen een voorstelling en haar toeschouwers

Zoals ik in voorgaande paragraaf schreef werd in het Elizabethaanse theater een directe verbinding gemaakt tussen de voorstelling en de toeschouwer, die als meta-theatraal beschouwd kan worden. Immers het getoonde in een voorstelling diende als een representatie van het leven en het publiek werd daar op gewezen. De al eerder genoemde metafoor diende als een rechtvaardiging voor het theater, maar zo stelt Anne Richter, deze metafoor slaat tevens een brug tussen de ruimte van het podium en de toeschouwers.⁴⁶ Richter noemt deze reflectie in het nieuwe renaissance theater *extra-dramatic address* en noemt als doel hiervan de vernietiging van de illusie van een voorstelling.⁴⁷ Dit *extra-dramatic address* zou zoals gezegd als de voorloper van het concept meta-theatraliteit beschouwd kunnen worden.

Van den Berg wijst erop dat in Shakespeare's werken de gespeelde wereld (in ruime zin, niet beperkt tot de *play within a play*) en de echte wereld beide onderdeel zijn van het fictieve toneelstuk. Beide elementen zijn met elkaar verbonden en suggereren de toeschouwer dat het toneelstuk als geheel is verbonden met een realiteit buiten het theater. De inhoud van deze realiteit en de relatie

⁴² Bleeker, *Visuality in the Theatre*, 9.

⁴³ Hornby, *Drama, Metadrama and Perception*, 45.

⁴⁴ Hornby, *Drama, Metadrama and Perception*, 33.

⁴⁵ Hornby, *Drama, Metadrama and Perception*, 45.

⁴⁶ Richter, *Shakespeare and the Idea of the Play*, 84.

⁴⁷ Richter, *Shakespeare and the Idea of the Play*, 19.

tussen realiteit en toneelstuk worden echter niet door de schrijver bepaald, maar gecreëerd in de eigen interpretatieve reactie van de toeschouwer.⁴⁸ Net als wat Righter stelt over de brug die gecreëerd kan worden tussen de voorstelling en het publiek, impliceert deze visie van Van den Berg dat de betekenis van een voorstelling een creatief proces is waaraan de toeschouwer en de performers samen aan deelnemen.

Twee paragrafen hiervoor sprak ik al over de visie van Timothy Moore over een verbinding tussen voorstelling en publiek dankzij meta-theatraliteit. Volgens hem is er echter meer gaande dan het tot stand brengen van een verbinding tussen de voorstelling en de toeschouwer. De manier waarop dit publiek wordt aangesproken om die verbinding tot stand te brengen is even cruciaal.⁴⁹ Meta-theatraliteit heeft door haar zelf-reflectieve karakter de mogelijkheid om vanuit de voorstelling op een directe manier met de toeschouwer te communiceren. Meta-theatraliteit positioneert niet alleen de toeschouwers maar maakt deze actief bewust van deze positionering. Hoe dit concreet in een voorstelling in zijn werk gaat toon ik aan in hoofdstuk drie en vier bij mijn analyses.

June Schleuter heeft zich in 1979 met haar boek *Metafictional Characters* toegespitst op moderne schrijvers als Pirandello, Hanke en Beckett. Schleuter. Volgens Schleuter is het zo dat elk gecreëerd personages in de literatuur een product is van zowel de fantasie van de schrijver al het voorstellingsvermogen van de lezer. In het theater komt daar een extra laag bij, namelijk de fysieke aanwezigheid van de performer die het personage vorm geeft en de toeschouwer. Volgens Schleuter is het publiek ook meer dan slechts een observant van het getoonde in een voorstelling, haars inziens speelt de toeschouwer een actieve rol in de creatie van een personage door zijn eigen individuele vooronderstellingen, houdingen en reacties.⁵⁰ Iets dat aansluit bij wat Hans-Thies Lehmann en Van Kerhoven zeggen over de perceptie van de toeschouwer waar ik in het volgende hoofdstuk verder op in zal gaan.

Al de bovengenoemde schrijvers zeggen iets over het begrip meta-theatraliteit in een of meer van de door mij genoemde categorieën: zelfreferentie, metafoor en interactie tussen voorstelling en toeschouwer. Er lijkt een verbinding te bestaan tussen deze drie categorieën onderling, die echter door geen van de auteurs direct wordt benoemd. De concepten die ik in het volgende hoofdstuk behandel, kunnen een bijdragen leveren aan het leggen van die verbinding. Ik zal daarin uiteenzetten hoe dit kan samengaan in een voorstelling. Ik richt mij daarbij op het concept focalisatie zoals gehanteerd door Maaïke Bleeker. Daarna ga ik dieper in op de perceptie van de toeschouwer, met gebruikmaking van begrip *politics of perception* van Hans-Thies Lehmann.

⁴⁸ Van den Berg, *Playhouse and Cosmos*, 18.

⁴⁹ Moore, *The Theater of Plautus*, 2.

⁵⁰ Schleuter, *Metafictional Characters in Modern Drama* (New York: Columbia University Press, 1979), 8.

2. Mogelijke sturing van de perceptie van de toeschouwer door middel van meta-theatraliteit

In het vorige hoofdstuk is naar voren gekomen hoe meta-theatraliteit onlosmakelijk verbonden is met de relatie tussen voorstelling en publiek. De bewustwording van de kijkhouding bij de toeschouwer en daarmee van zijn of haar eigen perceptie speelt daarbij een belangrijke rol. Met behulp van de begrippen absorptie en focalisatie zal ik beargumenteren dat de zelfreferentiele kracht van theatraliteit niet alleen kan worden gebruikt om het publiek te positioneren, maar ook om dit publiek bewust te maken van de eigen perceptie; dat meta-theatraliteit kan functioneren als een *politics of perception*. In mijn analyses in hoofdstuk drie en vier zal ik aantonen op welke wijze dit bij de twee door mij gekozen voorstellingen een specifieke kijkhouding van dit publiek tot stand brengt.

2.1 Focalisatie, absorptie en positionering van de toeschouwer

Wanneer een toeschouwer een voorstelling bekijkt wordt deze, in de ene performance weliswaar meer dan in de andere, gedurende (een deel van de voorstelling) genegeerd. Dit negeren van de toeschouwers kan worden beschouwd als een conventie van het medium theater. Theatraliteit is een aspect van een voorstelling dat zich op een dergelijke manier met het publiek bezig houdt, dat het zich daarvan bewust wordt. Om dit fenomeen beter te begrijpen zet Maaïke Bleeker het begrip *absorptie* in. Zij gebruikt deze term om het effect te beschrijven dat optreedt wanneer een kijker automatisch de door de maker geïmpliceerde positie inneemt. Daardoor verloopt het kijken schijnbaar onbemiddeld.

Absorptie kan, zoals in hoofdstuk één al aangesneden, als het tegenovergestelde van theatraliteit worden beschouwd. Bleeker haalt hierbij Denis Diderot aan die stelt dat niet de afwezigheid van het aanspreken van de toeschouwer en de afwezigheid van een *point of view* is, dat resulteert in deze absorptie. De absorptie komt voort uit een manier van aanspreken die op een succesvolle manier de aandacht wegneemt van de relatie tussen *the subject seeing* (de toeschouwer) en *the subject seen* (de voorstelling). Op deze wijze biedt het *the subject seeing* een *point of view* die wordt gekenmerkt door het negeren van de aanwezigheid van de toeschouwer.⁵¹

Volgens Bleeker gaat het er in een theaterperformance niet zozeer om of er al dan niet een bepaalde *point of view* aanwezig is, maar om de manier waarop focalisatie in de relatie tussen *the subject seen* en *the subject seeing* als bemiddelaar optreedt. Vanuit dat standpunt kan volgens haar zowel theatraliteit als absorptie als de effecten van zulke bemiddeling worden omschreven. Theatraliteit wijst daarbij op een situatie waarin *the subject seeing* wordt aangesproken op een manier die de nadruk bewust op (aspecten) van focalisatie legt. Absorptie daarentegen wijst op een situatie

⁵¹ Bleeker, *Visuality in the Theatre*, 35.

waarin deze bemiddeling juist ongezien blijft, aldus Bleeker.⁵² De manier waarop Bleeker het begrip theatraliteit hanteert is dus nauw verbonden met het verband tussen meta-theatraliteit zoals in het vorige hoofdstuk omschreven wordt, en de interactie tussen de voorstelling en de toeschouwer.

Absorptie omschrijft de omstandigheden waarin *the subject seeing* de positie inneemt die aan hem of haar wordt gepresenteerd, zonder hier over na te denken, aldus Bleeker. Het gevolg hiervan is dat we voor een moment de relatie tussen wat we zien en onszelf vergeten.⁵³ We gaan dan als toeschouwer als het ware op in het ons getoonde verhaal. Wanneer deze absorptie bewust wordt doorbroken, wordt de aandacht juist gevestigd op de eigen theatraliteit van de voorstelling. Dit kan werken als een zelfreflectief middel dat een verbinding tussen de voorstelling en zijn toeschouwers teweegbrengt. Theatraliteit bereikt volgens Bleeker juist het tegenovergestelde. *The subject seeing* blijft zich bewust van de afstand tussen zichzelf en het bekeken. Hij is zich er bewust van te worden aangesproken en uitgenodigd te worden om op een bepaalde manier te kijken.⁵⁴

De manier waarop Bleeker deze begrippen gebruikt impliceert dat er sprake is van een (mogelijke) sturing vanuit een voorstelling. Dit kan in mijn onderzoek bruikbaar zijn om de vraag te beantwoorden hoe de bewustmaking van iemands perceptie door middel van meta-theatraliteit tot stand komt. In *Visuality in the Theater* plaatst Maaike Bleeker de begrippen theatraliteit en absorptie tegenover elkaar om de mogelijkheid te omschrijven die theater de toeschouwer biedt om een bepaalde kijkpositie in te nemen. Wanneer we naar een toneelvoorstelling kijken, richt wat er op het podium gebeurt zich tot ons. Dit duidt volgens Bleeker op een positie voor ons als *subject of the vision*, die aan ons als toeschouwer wordt gepresenteerd.⁵⁵

Hoe dit richten van de gebeurtenissen op het podium naar het publiek in zijn werk gaat legt Bleeker uit aan de hand van het begrip *focalisatie*. Bleeker plaatst dit begrip focalisatie in de context van de eerder genoemde visie op de *point of view* in schilderkunst en theater, van Diderot. Diderot associeert theatraliteit met een manier van aanspreken die *the subject seeing* bewust maakt van zijn of haar positie ten opzichte van het betreffende werk. Focalisatie zou dus een rol kunnen spelen bij de bewustwording van de eigen waarneming van de toeschouwer.

Volgens Bleeker duidt focalisatie op de relatie tussen de manier waarop mensen, situaties en gebeurtenissen worden getoond, en de subjectieve positie vanuit waar deze worden bekeken. Het is een begrip afkomstig uit de narratologie dat verwijst naar de relatie tussen dat wat vanuit een

⁵² Bleeker, *Visuality in the Theatre*, 38.

⁵³ Bleeker, *Visuality in the Theatre*, 33.

⁵⁴ Maaike Bleeker, 'The Locus of Looking: Dissecting Visuality in the Theatre' (PdD diss., Universiteit van Amsterdam, 2002), 239.

⁵⁵ Bleeker, *Visuality in the Theatre*, 9.

bepaalde visie getoond wordt en dat wat daadwerkelijk wordt waargenomen. Het begrip is zodoende nauw verbonden met het begrip perspectief, aldus Bleeker.⁵⁶

In concrete bewoordingen heet perspectief in het theater de hoek vanuit waar het podium wordt bekeken, en de handelingen op het podium worden getoond.⁵⁷ Volgens Bleeker heeft het gebruiken van de term perspectief de neiging om de aandacht alleen te richten op wat er gezien wordt en niet op de positie van waaruit dit gezien wordt. Focalisatie daarentegen vestigt de aandacht juist op de positie van waaruit dingen, mensen en gebeurtenissen worden waargenomen; en op de bemiddeling tussen *the subject seen* en *the subject seeing*.⁵⁸ Kunnen meta-theatrale middelen als een *focalizer* optreden en zo voor een bewustwording van de eigen perceptie bij de bij de toeschouwer zorgen? Ik denk van wel, en zal dit in mijn analyse van de voorstellingen HAMLET en BACCHANTEN in hoofdstuk drie en vier aan proberen te tonen.

Maaïke Bleeker maakt in *Visuality in the Theater* onderscheid tussen twee soorten *focalizers* die aanwezig kunnen zijn in een voorstelling. Een *internal focalizer* kan het publiek expliciet uitnodigen hun positie van observant op de tribune achter zich te laten en zichzelf te projecteren in de wereld op het podium.⁵⁹ De toeschouwer wordt als het ware uitgenodigd de stoel waarin hij zich (meestal) bevindt te verlaten en in het verhaal te stappen dat zich op het toneel afspeelt. De *external focalizer* functioneert als een externe bemiddelaar door wiens ogen wij als publiek de performance zien en waardoor wij ons bewust worden van onze eigen perceptie.⁶⁰

Wanneer we deze twee begrippen in relatie tot meta-theatraliteit bekijken dan zouden we kunnen stellen dat een meta-theatraal middel kan functioneren als een interne of als een externe *focalizer*. Dit meta-theatrale middel wordt dan als het ware de bemiddelaar tussen hetgeen getoond wordt, *the subject seen*, en hetgeen daadwerkelijk waargenomen wordt door de toeschouwer, *the subject seeing*. Het schema hieronder toont hoe dit proces mijns inziens in zijn werk gaat.

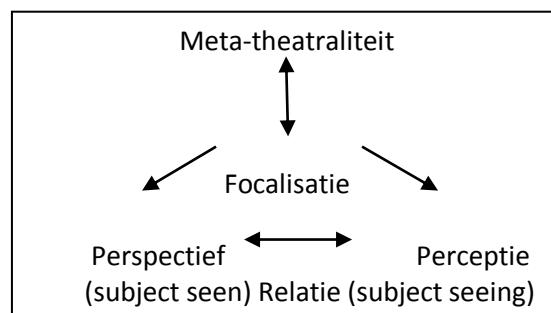


Fig 1. Meta-theatraliteit als focalizer

⁵⁶ Bleeker, *Visuality in the Theatre*, 10, 27.

⁵⁷ Pavis, *Dictionary of the Theatre*, n262.

⁵⁸ Bleeker, *Visuality in the Theatre*, 27-8.

⁵⁹ Bleeker, *Visuality in the Theatre*, 28.

⁶⁰ Bleeker, *Visuality in the Theatre*, 31.

In geval van het gebruik van meta-theatraliteit als interne *focalizer* wordt de toeschouwer direct uitgenodigd zich als het ware in de voorstelling te voegen. Het direct aanspreken van de toeschouwer, een vorm van zelfreferentie in ruime zin, is een voorbeeld hiervan. De toeschouwer wordt letterlijk tot onderdeel van de voorstelling gemaakt. Als meta-theatraliteit functioneert als een externe *focalizer* is er sprake van een bemiddelaar in de voorstelling. Deze brengt de toeschouwer ertoe de verbeelde situatie vanuit het eigen perspectief te ervaren. Een *play within a play*, een vorm van zelfreferentie in enge zin, zou als een externe *focalizer* beschouwd kunnen worden. De wijze waarop in HAMLET en BACCHANTEN meta-theatraliteit als interne en externe *focalizer* concreet tot stand komt zal ik omschrijven in de analyses in de volgende twee hoofdstukken. Nu zal ik verder ingaan op de notie van de *politics of perception* en op de wijze waarop deze strategie zich verhoudt tot meta-theatraliteit.

2.2 'Politics of Perception': de bewustwording van de toeschouwer zijn eigen waarneming

*"The politics of theatre, however, is to be sought in the manner of its signusage. The politics of theatre is a politics of perception."*⁶¹

In *Postdramatic Theatre* benadrukt Hans Thies Lehmann dat de politieke potentie die het theater heeft, nauw verbonden is met de perceptie van de toeschouwer. Hij is van mening dat de manier waarop de toeschouwer van vandaag waarneemt, wordt beïnvloed door het feit dat theater onderdeel is van een gemediatiseerde wereld die alle perceptie vormgeeft. Andere media dan het theater zijn volgens hem weinig tot niet zelf-referentieel. De structuren binnen deze media bieden volgens Lehmann geen mogelijkheid een verbinding tot stand te brengen tussen zender en ontvanger, en daarmee tussen de media zelf en het publiek.⁶²

Lehmann geeft geen specifiek voorbeeld van de media waar hij aan refereert, maar ik zelf zou niet alle media op één grote hoop willen gooien. Het internet bijvoorbeeld is een voorbeeld van een medium waarbij juist wel sprake is van een directe verbinding tussen zender en ontvanger. Ik volg Lehmann wel in zijn visie op het gebrek aan zelfreflectie, waar het mijn inziens ook bij een "interactief" medium als internet aan ontbreekt. Ik ben het met hem eens dat met name meta-theatraliteit als een vorm van zelf-referentie kan werken en tot zelfreflectie kan leiden.

Lehmann zegt tevens dat het theater kan reageren op het gebrek aan verbinding in andere media door middel van een *politics of perception*. Die strategie kan de gemeenschappelijke implicatie die de theatrale productie van beelden heeft voor acteurs en toeschouwers centraal stellen, en op deze

⁶¹ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 185.

⁶² Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 185.

manier de ‘gebroken draad’ tussen persoonlijke ervaring en perceptie herstellen.⁶³ In “De herpolitiserings van de blik: naar een nieuwe relatie met het publiek”, merkt Marianne van Kerkhoven op dat de dagelijkse realiteit steeds meer gevoed wordt door televisiebeelden. Deze beelden sturen onophoudelijk de blik van de kijker en beknotten zelfs zijn keuzevrijheid. Volgens haar ligt daarom de opdracht van het theater in de transformatie van de blik van zijn toeschouwer en moet dat theater op zoek gaan naar nieuwe strategieën ten aanzien van de manier waarop we kijken. Het theater biedt het publiek de mogelijkheid zijn capaciteit om kritisch en zelfstandig na te denken te oefenen, en om eigen denkbeelden te toetsen aan die van de andere toeschouwers, aldus Van Kerkhoven.⁶⁴

Diverse neurologen hebben er volgens Van Kerkhoven op gewezen dat onze perceptie op een grote hoeveelheid ‘voorkennis’ steunt, en dat waarnemen voor een groot deel betekent: het verifiëren van vooraf gedachte hypothesen. Volgens haar kan kunst bestaande gedachten herstructureren of nieuwe toevoegen.⁶⁵ Dit sluit ook aan bij wat Van Heusden zegt over het vermogen van kunst het verschil te overbruggen tussen culturele cognitie en onze ervaring van de werkelijkheid.⁶⁶

Meta-theatraliteit in het theater kan werken als een metafoor voor de realiteit, of als zelf-referentie in enge of in ruimere zin. Deze zelfreferentie leidt vaak tot zelfreflectie, wat weer de interactie tussen de toeschouwer en de voorstelling versterkt. De notie van focalisatie helpt om beter te begrijpen hoe bepaalde aspecten van een voorstelling, zoals meta-theatrale middelen, de kijkhouding van de toeschouwer beïnvloeden. En hoe die toeschouwer zich bewust wordt van zijn eigen perceptie en die van de andere toeschouwers. Meta-theatraliteit treedt daarbij op als een *politics of perception*. Focalisatie zorgt voor het bewust worden van de eigen waarneming en stuurt tegelijkertijd ook deze waarneming. Dit laatste toon ik aan in de volgende twee hoofdstukken.

⁶³ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 185-6.

⁶⁴ Van Kerkhoven, “De herpolitiserings van de blik,” 105.

⁶⁵ Van Kerkhoven, “De herpolitiserings van de blik,” 111.

⁶⁶ Barend van Heusden, *Cultuur in de Spiegel* (Groningen: Rijksuniversiteit Groningen, 2010), 20.

3. HAMLET van Toneelgroep Oostpool

Meta-theatraliteit en de aard van het theater

“Geen stuk is zo bekend als Shakespeare’s Hamlet. Het verhaal van de jonge prins die de moord op zijn vader moet wreken, behoort tot de iconen van het theater. [...] Hamlet stelt fundamentele vragen over de relatie tussen man en vrouw, tussen ouders en hun kinderen, over het maken van keuzes en het dragen van de gevolgen. Maar het stuk heeft het vooral over wat het betekent om een plaats op te eisen in de ogen van de wereld, wat het betekent om werkelijk te zijn. Naarmate het stuk vordert onttaardt de verbeelding in waanzin, wordt de opstand van de puber een filosofisch probleem en verliest de politiek het van de menselijkheid. Hamlet moet kiezen en hij kiest pas tegen de achtergrond van de naderende dood.”⁶⁷

Toneelgroep Oostpool uit Arnhem is een van de acht grote toneelgezelschappen van Nederland. Het speelt zowel in het eigen vlakke-vloertheater, Huis Oostpool, als in andere theaters, schouwburgen en zoekt graag de locatie op. Het gezelschap heeft twee huisregisseurs, Erik Whien en Marcus Azzini waarvan laatst genoemde de regie van HAMLET op zich nam.⁶⁸ Over deze HAMLET zegt Azzini het volgende:

“Als we alleen maar de dagelijkse werkelijkheid hadden, dan was het leven ondraaglijk. We kunnen niet zonder verhalenvertellers die ons een andere wereld laten zien, die ons opvoeden, of ons op andere gedachten kunnen brengen. Hamlet zegt het ook ergens in het stuk: onze geest heeft theater nodig. Dat wil ik ook in de voorstelling laten zien.”⁶⁹

Het theater is volgens regisseur Marcus Azzini dus in staat ons iets te leren, en ons op andere gedachten te brengen. Dit sluit aan bij wat Van Kerhoven zegt over de mogelijkheid die theater het publiek biedt om zijn capaciteit tot kritisch en zelfstandig nadenken te oefenen.⁷⁰ Echter, volgens Toneelgroep Oostpool is de acteur de drijvende kracht van hun voorstelling.

“In onze bewerking zijn alle acteurs van dezelfde leeftijd. Toch spelen zij ook de oudere personages. Dat geeft de voorstelling een soort transparantie: het gaat ook over de acteurs die het verhaal van Hamlet spelen.”⁷¹

De acteurs van Toneelgroep Oostpool werken vanuit hun persoonlijke ervaringen, maar zijn zich tegelijk sterk bewust van de wereld om hen heen. Zij hechten grote waarde aan de bijzondere band tussen speler en toeschouwer, die volgens hen een gemeenschap vormen.⁷² Marcus Azzini zegt over het personage Hamlet en de relatie tussen Hamlet en het publiek:

“Hamlet weigert alle rollen die hem worden aangeboden. Hij wil niet kiezen. Hij wil noch prins, noch wreker noch de geliefde van Ophelia zijn. Hij speelt zijn rol en het publiek moet mee in zijn toneelspel, in de leugens en in de fantasie.”⁷³

⁶⁷ “Voorstelling Hamlet,” geraadpleegd op 9 juni, 2011, <http://www.toneelgroepoostpool.nl/Voorstelling-70254-Hamlet.aspx>.

⁶⁸ “Toneelgroep Oostpool,” geraadpleegd op 12 juni, 2011, <http://www.toneelgroepoostpool.nl/Content.aspx?id=7>.

⁶⁹ “Regisseur Marcus Azzini over HAMLET,” geraadpleegd op 12 juni, 2011, <http://www.toneelgroepoostpool.nl/Content.aspx?id=295>.

⁷⁰ Van Kerhoven, “De herpolitiseren van de blik,” 105.

⁷¹ “Regisseur Marcus Azzini over HAMLET.”

⁷² “Toneelgroep Oostpool.”

⁷³ “Voorstelling Hamlet.”

De relatie tussen toeschouwer en publiek wordt, zoals ik in de inleiding schreef, vaak geassocieerd met theatraliteit. Het feit dat het publiek mee moet met het ‘spel’ van het personage Hamlet is een uitgesproken voorbeeld van theatraliteit. HAMLET van Toneelgroep Oostpool benadrukt de theatraliteit van de voorstelling door zowel de bestaande meta-theatrale elementen te benadrukken als meta-theatrale elementen aan de tekst en de encensering toe te voegen.

Toneelgroep Oostpool kiest er voor, de meta-theatrale elementen die veelvuldig aanwezig zijn in de originele tekst, zo te bewerken dat er extra meta-theatrale elementen aan de voorstelling worden toegevoegd. Deze toevoegingen zorgen er voor dat de al aanwezige elementen nog eens extra worden benadrukt. Een voorbeeld is de pantomime die Hamlet voor de *play within a play* THE MURDER OF GONZAGO opvoert. Hoe dit precies in zijn werk gaat zal ik later toelichten. Daarnaast leggen de toegevoegde elementen een verbinding tussen de voorstelling HAMLET en actuele gebeurtenissen. Dit zien we bijvoorbeeld terug in de scène tussen Hamlet en zijn vrienden Rosencrantz en Guildenstern, die zijn aangewezen om de rollen van acteurs van het toneelensemble op zich te nemen. Ook deze situatie zal later nader worden uitgewerkt.

Er valt zodoende een onderscheid te maken tussen originele meta-theatrale elementen en toegevoegde theatrale elementen. De toevoegingen zijn in deze HAMLET terug te vinden in de tekst en in de encensering, waarbij sprake is van een constant bewustzijn van de acteurs van de aanwezigheid van het publiek. HAMLET begint met de vraag die het personage Horatio direct aan het publiek stelt: “Wat wilt u graag zien?” vraagt Horatio terwijl hij de zaal in kijkt, staande voor het doek dat het decor nog even verborgen houdt, maar deels achter een tafel blijft hangen. Bewust zo geënceneerd, opdat het publiek toch al iets te zien krijgt? Hamlet geeft namens het publiek antwoord: “We willen meteen een stukje voordracht” en houdt deze vervolgens zelf in de vorm van een reeks tips voor acteurs:

Hamlet: [...] Ga niet schreeuwen zoals zoveel acteurs doen,
dan kun je je tekst net zo goed door marktkramers laten zeggen.
Niet de hele tijd met je hand de lucht doorzagen.
Beheers je bewegingen.[...] Ingetogenheid uitstralen.
Geef je spel iets zachts, iets vloeiends. [...]
Sta niet te schmieren voor het achterste balkon.
Speel de hartstocht en niet de karikatuur. [...]
Maak dat wat je doet aansluit bij wat je zegt en wat je zegt bij wat je doet,
maar let erop dat je nooit de eenvoud van het natuurlijke verliest.
Elke overdrijving is vreemd aan het tijdloze doel van theater. [...]⁷⁴

Het publiek op deze directe manier aan spreken en dan doorgaan met een uiteenzetting over wat goed toneelspel is, zet meteen de toon van de voorstelling. De monoloog van Hamlet is een vrije vertaling

⁷⁴ William Shakespeare, *Hamlet*, vert. Frank Albers, bew. Jouri Vos (Toneelgroep Oostpool, 2010-2011), 4.

van een passage in het derde bedrijf van de originele HAMLET. De verplaatsing van die passage naar de openingsscène, benadrukt op expliciete wijze de eigen theatraliteit van de voorstelling.

Onmiddellijk is duidelijk dat HAMLET een toneelstuk is die wordt opgevoerd door acteurs die op een podium in een decor staan. Het decor bleef tijdens de voordracht van Hamlet zoals gezegd nog even verborgen. Het is realistisch en ouderwets paneeldecor, maar in deze inscenering is het effect juist niet realistisch. Doordat de panelen na de eerste scène tot halverwege boven het podium worden opgehesen, kunnen we als toeschouwer constant ‘achter de coulisse’ kijken.⁷⁵ Ook door deze bewust geënceneerde zichtbaarheid van de gebruikte middelen verwijst de voorstelling naar zichzelf. De toeschouwer wordt zich zo bewust van het feit dat hij naar een theatervoorstelling kijkt.

Het meest bekende aspect van meta-theatraliteit dat al in de tekst van William Shakespeare aanwezig is, is ongetwijfeld de opvoering van THE MURDER OF GONZAGO. THE MURDER OF GONZAGO kan worden beschouwd als een *play within a play*, een vorm van zelf-referentie in enge zin. Hornby maakt onderscheid tussen twee vormen: het type *inset* en het type *framed*. Wanneer er sprake is van het type *inset* speelt de *play within a play* slechts een bijrol en staat de performance los van de lijn van het hoofdverhaal. Er wordt dan dus een toneelstuk *in* het toneelstuk vertoond.

Bij het tweede type *framed* speelt de *play within a play* juist de hoofdrol en is het toneelstuk als geheel slechts een ‘inkaderings-mechanisme’. Het toneelstuk draait dan als het ware om het om de tuin leiden van personages door andere personages. We kunnen THE MURDER OF GONZAGO in Hamlet onder het type *inset* plaatsen. In het type *framed* kunnen we BACCHANTEN van Euripides herkennen. Dit zal in het volgende hoofdstuk aan bod komen.

Voor de opvoering van THE MURDER OF GONZAGO doet Hamlet een pantomime, waarin hij de moord op zijn vader uitbeeldt. Die pantomime is een toevoeging van Toneelgroep Oostpool waarmee nog meer nadruk op de originele *play within a play* komt te liggen. Doordat Hamlet zelf de pantomime opvoert, ziet de toeschouwer het personage Hamlet, het personage Hamlet die ‘gek’ speelt én Hamlet als acteur in de pantomime. De reactie van de andere personages op zijn dubbelspel draagt bij aan een nog directe bewustmaking van de toeschouwer van zijn eigen kijkpositie:

Ophelia: Is het de bedoeling dat we raden wat je uitbeeldt?

Hamlet: Aangezien het publiek zijn mond niet kan houden, zal ik het vertellen.

Ophelia: Ga je ons nu *vertellen* wat je met deze voorstelling wil laten zien?

Hamlet: Jij mag ook iets laten zien. Als jij je niet schaamt om iets te laten zien, dan schaam ik me niet om er over te vertellen.

Ophelia: Je bent onbehoorlijk, zeer onbehoorlijk. Ik wil naar het stuk kijken.

Hamlet: Aandacht dan, want ons toneelstuk is kort –

⁷⁵ Zie bijlage 1: Foto Decor HAMLET Toneelgroep Oostpool.

kort als de liefde van een vrouw.⁷⁶

De verwijzing naar de duur van THE MURDER OF GONZAGO geeft de mogelijkheid te reflecteren op de encensering zelf die door de bewerking een stuk korter is dan de originele (vertaling van) tekst. Doordat Hamlet spreekt over publiek dat zijn mond niet kan houden en over de aandacht die het kijken naar een toneelstuk vereist, wordt het Oostpool publiek op theatrale codes gewezen. Het personage van Hamlet treedt hier op als een externe bemiddelaar door wiens ogen het publiek de performance ziet, oftewel een externe *focalizer*, in de bewoording van Maaïke Bleeker. Het maakt de toeschouwer bewust van de eigen perceptie van HAMLET en ook van die van de andere aanwezigen in de zaal.

Maar Hamlet verwijst tegelijkertijd naar het publiek dat gevormd wordt door de personages in deze scène. Daardoor blijft de toeschouwer ook betrokken bij de dialoog die zich ‘intern’ afspeelt tussen de Hamlet en het publiek van THE MURDER OF GONZAGO. Hierdoor wordt het ‘echte’ publiek in de zaal uitgenodigd zich te verplaatsen in de rol van het ‘gespeelde publiek’ en in het verhaal te stappen.

Dit is ook het geval bij een tweede veel genoemde al aanwezige meta-theatrale dimensie; de ‘rol’ die het personage Hamlet aanneemt. Hij besluit de rol van ‘gek’ te spelen als dekmantel voor zijn speurtocht naar en ontmaskering van de moordenaar van zijn vader. In de bewerking van Toneelgroep Oostpool verwijst Hamlet naar de wijze waarop hij de rol van Hamlet invult; en naar de acteurs die hem voorgingen in die rol:

Hamlet: [...] Het is niet de vorm of uitdrukking of de manier waarop ik mijn verdriet laat zien; dat zijn dingen die je kunt spelen. En mijn rol is al vele malen vertolkt door meer getalenteerde spelers. [...] Ik weet dat ik tegen een flinke opvoeringstraditie op te boksen heb.⁷⁷

Hier wordt expliciet gemaakt wat volgens June Schleuter altijd impliciet aanwezig is. Namelijk dat een personage in een meta-theatrale voorstelling per definitie tweevoudig is: het personage is tegelijkertijd de acteur en het personage dat hij speelt. De toeschouwer wordt er hierdoor bewust op gewezen om de fictieve aard van het dramatische personage niet te vergeten.⁷⁸ Vanwege die explicitering is er sprake van meta-theatraliteit. In HAMLET wordt de aandacht hierop gevestigd door het personage Hamlet het bewustzijn mee te geven van de rol die hij speelt:

Hamlet: Laat ik jullie dan nog snel in deze rol de hand drukken. [...] ⁷⁹

⁷⁶ Shakespeare, *Hamlet*, vert. Frank Albers, 42.

⁷⁷ Shakespeare, *Hamlet*, vert. Frank Albers, 6-7.

⁷⁸ Schleuter, *Metafictional Characters*, 13.

⁷⁹ Shakespeare, *Hamlet*, vert. Frank Albers, 29.

Met deze laatste opmerking benadrukt Hamlet dat hij zich als personage bewust is van zijn gespeelde rol en dus de theatraliteit van zijn personage. Hornby formuleert deze vorm van meta-theatraliteit als *role playing within the role*. *Role playing* kent volgens Hornby grofweg drie te onderscheiden typen: vrijwillig, onvrijwillig en allegorisch. De vrijwillige vorm is het meest oprechte type. Een personage besluit dan bewust om zich een andere rol aan te meten om op die manier een bepaald doel te bereiken, wat het geval is bij het personage van Hamlet. Wanneer een personage onvrijwillig een rol krijgt aangemeten, ligt de oorzaak binnen het verhaal: bij factoren buiten het personage, als gevolg van de innerlijke zwakte van het personage zelf of door een combinatie hiervan. Deze vorm en allegorische *role playing* komen in mijn analyse van Bacchanten uitgebreider aan bod.

Wanneer er volgens Hornby sprake is van *role playing* neemt een personage in het toneelstuk een rol aan, maar zijn de andere personages hiervan niet op de hoogte.⁸⁰ In HAMLET is dit gedeeltelijk het geval. Hamlet deelt zijn plan om de rol van ‘gek’ aan te nemen met zijn beste vriend Horatio, maar laat de andere personages in het ongewisse. Ook hier wordt expliciet gemaakt dat het personage Hamlet een rol speelt.

Role playing in HAMLET van Toneelgroep Oostpool creëert op die manier een spelsituatie op het toneel die verder gaat dan de verkenning van een bepaalde rol; het stelt de aard van de rol zelf ter discussie.⁸¹ Door de aard van de rol ter discussie te stellen, wordt de toeschouwer in staat gesteld om kritisch naar dit personage en zijn handelen te kijken. Hoe geloofwaardig is het personage van Hamlet eigenlijk? Hij zegt dat hij handelt om zijn vader te wreken, maar ondertussen bedriegt hij iedereen om hem heen. De grenzen tussen Hamlet en ‘Hamlet de gek’ lijken steeds meer te vervagen. Net zoals de grenzen tussen wat gespeeld is in deze voorstelling en wat niet steeds troebeler worden.

Deze HAMLET roept dan ook vragen op over de geloofwaardigheid van de theatervoorstelling zelf, want hoe geloofwaardig moet een theatervoorstelling zijn? En hoe waarheidsgetrouw moet die daarvoor zijn? Door de aard van een rol ter discussie te stellen, en door op deze en andere manieren de nadruk op de eigen theatraliteit te leggen, wordt iedere illusie weggenomen. Wat er over blijft is ruimte voor reflectie en kritiek op actuele gebeurtenissen. Het volgende voorbeeld van *role playing* laat zien hoe HAMLET zich door middel van meta-theatraliteit aan de actualiteit verbindt.

Ook de oude vrienden van Hamlet Rosencrantz en Guildenstern spelen, ‘een rol in hun rol’ al is die lastig onder een van de drie types van *role playing* te scharen is. Men zou kunnen zeggen dat het om een onvrijwillige vorm van *role playing* gaat. In dit geval is er sprake van invloed door factoren die buiten de personages staan, namelijk het ingrijpen van de theatermakers. Maar er lijkt

⁸⁰ Hornby, *Drama, Metadrama and Perception*, 67-9.

⁸¹ Hornby, *Drama, Metadrama and Perception*, 71-2.

meer aan de hand, want door de *role playing* van deze twee personages expliciet te benoemen, wordt ook de theatraliteit van die personages benadrukt.

In HAMLET van Toneelgroep Oostpool doet Rosencrantz in een gesprek tussen Hamlet, Guildenstern en zichzelf de aankondiging dat er spelers onderweg zijn naar het hof. Bij Shakespeare gaat de dialoog tussen de drie personages door tot het moment van aankomst van deze spelers.⁸² In de versie van Toneelgroep Oostpool wordt het gesprek abrupt beëindigd. Rosencrantz en Guildenstern maken na de aankondiging van de komst van de toneelspelers direct aanstalten het toneel te verlaten. Waarop Hamlet vraagt:

Hamlet: En vrienden, waarom hebben jullie zo'n haast om weg te gaan?
Net nu de spelers komen? Blijf toch nog even.
Guildenstern: Omdat de toneelspelers dubbelrollen zijn die wij vertolken.
Rosencrantz: Maar zoek daar niks achter, het is geen artistieke keuze.
Guildenstern: Het komt door geldgebrek.
Rosencrantz: Een opgedroogde subsidiekraan.
Guildenstern: We proberen hier absoluut geen extra laag te suggereren.
Rosencrantz: Dus als je ons nu naar het zijtoneel laat sluipen.
We moeten een ander hoedje op.⁸³

Ook bij deze *role playing* kan gesproken worden van zowel externe als interne focalisatie. We zien hier opnieuw het verhaal door de ogen van de personages Rosencrantz en Guildenstern in hun rol als 'de acteurs'. Doordat de personages naar zichzelf verwijzen, treden zij op als bemiddelaar tussen de toeschouwer en wat zich op het podium voltrekt. Ook hier kan weer gesproken worden van een meta-theatraal middel. In deze voorstelling werkt dat nog explicieter, het werkt als een externe *focalizer*. Maar we zien de voorstelling nu niet slechts door de ogen van de personages Guildenstern en Rosencrantz, zoals eerder bij de *role playing* van Hamlet. Er wordt dit keer een extra laag gecreëerd waarbij we worden uitgenodigd om niet alleen vanuit het perspectief van de personages te kijken, maar ook vanuit dat van de acteurs die deze personages vertegenwoordigen.

Het publiek in de zaal wordt, door te verwijzen naar actualiteit, ook hier weer uitgenodigd om in het verhaal te stappen. Dit kan zo ook als een interne *focalizer* worden beschouwd. De scène refereert aan de recent voorgenomen bezuinigen in de cultuursector. Hier werkt de interne focalisatie dan ook niet zozeer als een middel om de toeschouwers zich in de rol van de acteurs te laten verplaatsen; het bewerkstelligt meer dat het publiek zich realiseert wat de consequenties zijn van die bezuinigingen.

Naast expliciete *role playing* kan men hier tegelijkertijd spreken van *real-life references*, zoals door Hornby omschreven. Volgens Hornby verwijzen *real-life references* naar bestaande personen, plaatsen, objecten of gebeurtenissen. In dit geval naar de bezuinigingen in de culturele

⁸² Shakespeare, *Hamlet*, vert. Gerrit Komrij, 52-3.

⁸³ Shakespeare, *Hamlet*, vert. Frank Albers, 28-9.

sector. Hoe groot het effect van een meta-dramatische *real-life* verwijzing is, hangt af van de mate waarin het publiek herkent waaraan wordt gerefereerd. Ook is het van belang dat hetgeen waaraan wordt gerefereerd, recent, controversieel en uniek is, en het om specifieke personen of gebeurtenissen gaat.⁸⁴

Door in deze scène aan het huidige politieke klimaat te refereren, ontstaat een direct verband tussen HAMLET en de actualiteit. Bovendien toont de voorstelling een van de mogelijke gevolgen van de bezuinigingen. De scène is door zijn vormgeving en tekst een grappig element in de voorstelling. Maar het is vooral een sneer naar het huidige cultuur-politieke beleid. Theatergroep Oostpool wijst er op deze manier zijn publiek op dat het belangrijk is om na te denken over de consequenties van politieke besluitvorming.

Zowel de toegevoegde meta-theatrale middelen en de al in de originele tekst aanwezige meta-theatrale aspecten, uitten zich in deze voorstelling het meest expliciet door middel van een *play within a play*, *role playing* en *real-life reference*. Bij al deze vormen is sprake van een grote mate van zowel verwijzingen naar de voorstellingen zelf, oftewel zelfreferentie, als naar de actualiteit. De makers van deze voorstelling achtte het nodig om naast de al bestaande elementen nog meer meta-theatrale elementen toe te voegen, om er voor te zorgen dat deze zelf-referentie kan leiden tot een bepaalde mate van zelfreflectie.

Deze toevoegingen werken op die manier zowel als een interne als een externe *focalizer* zoals ik hierboven heb besproken. De werking van beide soorten *focalizers* lijkt vooral voort te komen uit de toegevoegde theatrale elementen, maar deze kunnen slechts bestaan en hun werking doen door de al bestaande elementen die in de oorspronkelijke tekst aanwezig zijn. De externe *focalizer* zorgt ervoor dat de toeschouwer door de ogen van een bepaald personage de situatie kan waarnemen, de interne *focalizer* gaat nog een stapje verder en vraagt het publiek om zich daadwerkelijk in dit personage dan wel de situatie op het toneel te verplaatsen.

Door hun ingrepen in de tekst en inscenering nemen de makers niet alleen een duidelijk standpunt in, maar zorgen ervoor dat er hierdoor een bepaalde interactie tussen de voorstelling en de toeschouwers ontstaat die het publiek uitnodigt tot een bewustzijn van hun eigen aanwezigheid en van het theaterbestel. Op die manier werken de meta-theatrale elementen als een *politics of perception*, die zorgt voor dit bewustzijn.

⁸⁴ Homby, *Drama, Metadrama and Perception*, 95.

4. BACCHANTEN van Toneelgroep De Appel

Aaneenschakeling van monologen en clowneske theatrale beelden

“Dionysos komt in de gedaante van een mens aan in de stad Thebe, waar koning Penteus (zijn volle neef) regeert. Dionysos wil erkenning voor zijn cultus in zijn moederstad, maar Penteus weigert deze erkenning uit angst de controle over zijn volk te verliezen. Dionysos jaagt in een (dionysische) roes van waanzin en extatisch genot alle vrouwen uit de stad naar de bergen om hem daar te vereren. Hij maakt Penteus zo nieuwsgierig over deze onbekende rite dat hij gekleed als vrouw de bergen intrekt, zijn noodlot tegemoet.”⁸⁵

Toneelgroep De Appel is een gezelschap dat naar eigen zeggen staat voor bijzondere en groot gemonteerde theaterproducties in binnen- en buitenland. De meeste voorstellingen worden gespeeld in het eigen Appeltheater, waar het publiek zich bij elke voorstelling in een andere omgeving waant. Maar De Appel speelt ook op andere bijzondere locaties, zoals op het Scheveningse strand, op Terschelling of in Kaapstad. Regies zijn van de hand van onder andere Aus Greidanus Sr., tevens de artistiek leider van het gezelschap, en David Geysen die BACCHANTEN regisseerde.⁸⁶

David Geysen koos voor BACCHANTEN omdat hij de Griekse tragedie beschouwt als de wortel van de boom die theater heet, maar ook omdat de Grieken volgens hem nog steeds een zuivere verbinding hebben met onze tijd⁸⁷:

“Bacchanten gaat over een machthebber die erg gesteld is op regels, op normen en waarden. Een vreemde god, een vreemde religie dringt zich op in zijn land. Door deze religieuze gebruiken te verbieden slaan vredelievende rituelen om in fanatieke explosies van haat. Ik vind dat inhoudelijk vrij actueel.[...].”⁸⁸

In HAMLET van Toneelgroep Oostpool zagen we ook een relatie tussen de Shakespeare vertelling en de actualiteit. Daartoe werd de originele tekst zo bewerkt dat een letterlijke verwijzing naar de bezuinigingen in de culturele sector, gemaakt kon worden. Bij BACCHANTEN van Toneelgroep De Appel wordt een parallel getrokken tussen het verhaal van Dionysos en een ander actueel maatschappelijk en politiek probleem: (het gebrek aan) acceptatie van ‘de vreemdeling’ in de eigen omgeving. Volgens Geysen echter is het niet zijn bedoeling om ‘politiek theater’ te maken:

Ik ga dit oeroude verhaal [...] niet [als] een politiek pamflet neerzetten. [...]. De inhoud was voor Euripides al politiek gekleurd. Hij schreef het stuk aan het einde van een langdurige oorlog. De sociale uitzichtloosheid was zo groot dat er allerlei mysterieuze religieuze gebruiken de kop op staken. Mensen zochten naar zingeving in moeilijke tijden. Dat roept hopelijk herkenning op.”⁸⁹

Het gaat Geysen dus vooral om de herkenning van de toeschouwer in het klassieke verhaal. Ook hij legt een verband tussen de uitzichtloze situatie waarin de Grieken zich bevonden en de (mogelijke) uitzichtloze situatie in de kunstensector als gevolg van recente politieke besluitvorming. Hij doet dit

⁸⁵ “Bacchanten,” geraadpleegd op 9 juni, 2011, <http://www.toneelgroepdeappel.nl/page/5161>.

⁸⁶ “Toneelgroep De Appel,” geraadpleegd op 12 juni, 2011, http://www.toneelgroepdeappel.nl/page/584/Toneelgroep_De_Appel.

⁸⁷ “In gesprek met regisseur David Geysen.”

⁸⁸ “In gesprek met regisseur David Geysen.”

⁸⁹ “In gesprek met regisseur David Geysen.”

niet expliciet door middel van een aanvulling op de bestaande tekst, maar door de wijze waarop hij de tekst van Euripides ensceneert.

De stijl van Geysen kenmerkt zich volgens De Appel door een ‘eigengereide muzikale en theatrale verbeelding’.⁹⁰ De tekst die Geysen hanteert ligt dicht bij (een vertaling van) het origineel. Zijn ingrepen zijn het meest terug te zien in het spiegelwanddecor en in de clowneske speelstijl.⁹¹ Zowel dit decor als de speelstijl kunnen worden beschouwd als toegevoegde meta-theatrale elementen. Voor ik daar verder op in ga, zal ik eerst de al bestaande meta-theatrale aspecten van BACCHANTEN, toelichten. Die worden in deze voorstelling namelijk in het bijzonder benadrukt.

De komst van Dionysos naar Thebe zou men kunnen beschouwen als een vorm van een *play within a play*, maar dan als het tweede, door Hornby onderscheiden, type *framed*. Hornby geeft als voorbeeld van dit type *framing* HET TEMMEN VAN DE FEEKS van William Shakespeare. Het toneelstuk als geheel (HET TEMMEN VAN DE FEEKS) is slechts een ‘inkaderings-mechanisme’. In zijn visie draait dit toneelstuk om het om de tuin leiden van personages door een ander personage (*play within a play*): Petruchio die Katharina probeert te ‘temmen’. In BACCHANTEN is ditzelfde principe te zien. Bij aankomst van Dionysus in de stad Thebe bekijkt hij zichzelf eens goed in de diagonale spiegelwand en zegt:

Dionysos: Ik Dionysos, zoon van Zeus
ben eindelijk weer thuis, ik verschijn hier
in een mensengedaante als een vreemdeling [...]
A god disguised as a beautiful male.
[...]
Ik ben in mijn moederstad Thebe.
Ik ben hier gekomen om de mensen te laten dansen,
mijn ritueel in te voeren.
[...]
Wie kent mijn verhaal niet in deze kille stad?
Of erger nog: wie ontkent mijn verhaal in deze kille stad?⁹²

Door in de gedaante van een mens te verschijnen kan Dionysos koning Pentheus, die Dionysus niet als God erkent, om de tuin leiden en zo wraak te nemen. Dat Dionysus koning Pentheus om de tuin leidt kan als de *play within a play* worden beschouwd. Het is waar de voorstelling om draait: de wraak van Dionysos die moet leiden tot zijn acceptatie. De rest van het verhaal, het dansen van de bacchanten, het eren van de Dionysos en de verslinding van Pentheus door zijn moeder Agaue, staat in dienst van de wraak van Dionysos.

Dionysos leidt Pentheus om de tuin door in de gedaante van een mens te verschijnen. Als publiek weten wij echter dat het hier gaat om de God Dionysos. Er zou daarom gezegd kunnen worden dat er sprake is van allegorische *role playing*. Dit is een meer subtiele vorm van *role playing*

⁹⁰ “Bacchanten.”

⁹¹ Zie bijlage 2: Foto Decor BACCHANTEN Toneelgroep De Appel.

⁹² Euripides, *Bacchanten*, vert. Alain Pringels, bew. David Geysen (Toneelgroep De Appel, 2010-2011) 1-2.

within the role. Deze vorm van *role playing* doet zich voor wanneer de situatie of handeling van een bepaald personage wordt gerelateerd aan een algemeen bekend literair of historisch figuur.⁹³ Hierbij moet wel een kanttekening gemaakt worden. Deze meta-theatrale allegorische *role playing* had in in de tijd van de Grieken waarschijnlijk een totaal andere betekenis had dan voor ons. Toen werd deze God serieus vereerd als de God van onder meer de vegetatie en vruchtbaarheid. Wij zien Dionysos niet zozeer als God, maar eerder als symbool. Hij wordt veelal geassocieerd met de roes en de wijn.⁹⁴

De *role playing* van Dionysos werkt hier in combinatie met het spiegelwand decor als een externe *focalizer*. De toeschouwers worden uitgenodigd het verhaal vanuit het perspectief van Dionysos te bekijken. Doordat het personage over zichzelf spreekt als ‘A god disguised as a beautiful male’ en daarbij in de spiegel kijkt, kijken wij als publiek, in dit geval letterlijk, over zijn schouder mee in deze zelfde spiegel. Wij zien wat Dionysos ziet. Naast het spiegelbeeld van het personage ziet de toeschouwer door de opstelling van de spiegel, ook zijn eigen spiegelbeeld en het spiegelbeeld van de andere toeschouwers. En het publiek kan waarnemen dat Dionysos zowel zichzelf als het publiek ziet. Daardoor worden we ons bewust van het feit dat we naar een voorstelling kijken en dat we daarbij niet alleen zijn.

Het bovenstaande fragment maakt tevens duidelijk dat Dionysos erkenning zoekt en dat hij deze erkenning wil verkrijgen door middel van een ritueel. Het zijn de vrouwen uit Thebe die het ritueel vormgeven. In het gebergte iets buiten de stad, de Kithairon, vereren zij Dionysos in extase dansend en zingend, als Bacchanten.⁹⁵ Volgens de mythologische geschiedenis brengt het Dionysische ritueel een extatische en spirituele bevrijding doormiddel van muziek en dans. De volgelingen van Dionysus, die bacchanten werden genoemd, worden door de god in bezit genomen. Een offerdier wordt verscheurd en gegeten. Dat de vrouwen bezeten raken door de uitvoering van dit ritueel kan worden beschouwd als de ultieme wraak van Dionysos.⁹⁶ De vrouwen worden in BACCHANTEN verbeeld door het koor:

Koor: wij zijn aanwezig Dionysos
wij eren Dionysos, god van de natuur
het leven en de dood
wie kan weerstaan aan het pompende hart
het razen van het bloed
kom op vrouwen, Bacchanten
Ga dansen en zingen voor Dionysos
[...]⁹⁷

⁹³Hornby, *Drama, Metadrama and Perception*, 73-4.

⁹⁴Mark P.O. Morford en Robert J. Lenardon, *Classical Mythology* (New York en Oxford: Oxford University Press, 2007), 311.

⁹⁵Euripides, *Bacchanten*, vert. Alain Pringels, 3.

⁹⁶Morford, *Classical Mythology*, 311.

⁹⁷Euripides, *Bacchanten*, vert. Alain Pringels, 4.

De uitvoering van het ritueel wordt niet op het podium getoond. Er wordt gesuggereerd dat het zich achter de spiegelwand voltrekt. Dit Dionysische ritueel kan gezien worden als een vorm van een meta-theatrale *ceremony within the play*. Volgens Hornby zijn daarin grofweg twee typen te onderscheiden. Men kent metadrama's waarin de ceremonie in zijn geheel wordt uitgevoerd, en toneelstukken waarbij door een onderbreking de ceremonie voortijdig wordt afgebroken.⁹⁸ Net zoals een *play within a play* is een *ceremony within the play* een formele 'performance' die los gezien kan worden van de gebeurtenissen die hier omheen plaats vinden.⁹⁹

Het theater neemt ceremonies in zich op om deze te onderzoeken of kritisch te bevragen. De *ceremony within the play* is zodoende minder meta-dramatisch dan een *play within a play*. De *ceremony within the play* is meta-dramatisch in de zin dat het het culturele fenomeen onderzoekt dat nauw verbonden is met theater en performance. Het zet aan tot belangstelling in de werking van de menselijke 'performance' in het algemeen.¹⁰⁰ Volgens David Geysen gaat BACCHANTEN over een machthebber die erg gesteld is op regels en op normen en waarden. Met de komst van een vreemde god, in dit geval Dionysos, dringt een vreemde religie zich op in zijn land. Door deze religieuze gebruiken te verbieden slaan vredelievende rituelen om in fanatieke explosies van haat, wat aldus Geysen, inhoudelijk actueel te noemen is.¹⁰¹ De ceremoniële rituelen rondom het eren van Dionysos worden in BACCHANTEN ingezet als een metafoor voor de actuele maatschappelijke problemen met betrekking tot de acceptatie van allochtonen en andersdenkenden en hun gebruiken in Nederland.

De *ceremony within the play* functioneert tegelijkertijd als een interne *focalizer*. Doordat het ritueel *off-stage* achter de spiegelwand plaatsvindt, krijgen wij dit als toeschouwer niet te zien. Dit wekt bij het publiek nieuwsgierigheid naar het ritueel. De toeschouwer heeft zo de gelegenheid zich te projecteren in de wereld op het podium. Dat we vervolgens alleen onszelf zien zorgt voor een bewustwording van de eigen perceptie op dit ons niet getoonde ritueel.

Het wegglokken van de vrouwen uit Thebe is de ultieme wraak van Dionysos op Koning Pentheus. Het is voor Dionysus echter nog niet genoeg. Dionysus maakt Pentheus zo nieuwsgierig naar het ritueel dat hij hem verleidt zich te vermommen als vrouw. Alleen zo immers kan hij een kijkje nemen in het gebergte van de Kithairon waar alles zich afspeelt. We zouden dit als een vorm van onvrijwillige *role playing* kunnen beschouwen. We spreken van onvrijwillige *role playing* wanneer een personage onvrijwillig een rol krijgt aangemeten. De reden van die rol ligt in factoren buiten het personage, in de innerlijke zwakte van het personage of in een combinatie hiervan. In dit geval is Dionysos de boosdoener.

⁹⁸ Hornby, *Drama, Metadrama and Perception*, 55.

⁹⁹ Hornby, *Drama, Metadrama and Perception*, 49.

¹⁰⁰ Hornby, *Drama, Metadrama and Perception*, 55.

¹⁰¹ "In gesprek met regisseur David Geysen."

Ook al kiest Pentheus er uiteindelijk zelf voor om verkleed als vrouw het gebergte in te trekken, het is Dionysos die hem heeft gemanipuleerd. De kunst van het manipuleren schuilt erin iemand te laten geloven dat hij of zij vrijwillig handelt, terwijl niets minder waar is.

In BACCHANTEN wordt het publiek constant op een directe manier aangesproken. De personages richten hun monologen of koorzangen op de toeschouwers in de zaal. Zij staan regelmatig voor de spiegelwand waardoor de aandacht van het publiek zowel naar de reflectie van het personage als de eigen reflectie in de spiegel wordt getrokken. Het koor bewerkt met zijn gezangen een vorm van reflectie. Of dit als een meta-theatraal middel te beschouwen valt, zijn de meningen over verdeeld. Volgens June Schleuter is het koor in Griekse tragedies het eerste bewijs, in Westers toneel, van een artistiek bewustzijn van de schrijver. In het Elizabethaanse en Jakobijnse theater van eeuwen later zijn prologen en epilogen, terzijdes, direct aanspreken en de *play within a play* tot conventies geworden. Deze zijn er, los van hun thematiek, op gericht om het publiek eraan te herinneren dat waarnaar het kijkt een toneelstuk is, dat doet alsof het de realiteit is.¹⁰²

Volgens Hornby echter zijn terzijdes, monologen en koren in Griekse tragedies *niet* meta-theatraal. Deze gebeurtenissen worden net zoals bij een *play within a play* wel erkend door de personages in de *outer or primary play*, zoals Nelson dit omschrijft, maar niet erkend als performance op zich. Daarom beschouwt Hornby deze elementen als niet meta-theatraal. Deze elementen worden door de toeschouwer geaccepteerd omdat ze hieraan zijn gewend. Het publiek merkt daardoor de verschuiving in de wijze van representatie niet op.¹⁰³ In de oorspronkelijke ensceneringen van Griekse tragedies zou Hornby's visie wellicht van toepassing zijn. De directe manier waarop de toeschouwer in de enscenering van De Appel wordt aangesproken werkt nu juist als met-theatraal middel. Ik volg dan ook de visie van Schleuter, die zegt dat het koor in de Griekse tragedie het vroegste bewijs in het Westerse drama is van het bestaan van een bepaald zelfbewustzijn in het theater.¹⁰⁴

Het koor is in BACCHANTEN een groep circusartiesten die het hooggeëerd publiek vermaakt. Het functioneert als een meta-theatraalmiddel dat werkt als een interne *focalizer*. Het koor reflecteert op situaties die hebben plaatsgevonden en beschrijft situaties die nog plaats moeten vinden. De situaties waarover het koor spreekt krijgen wij echter nooit te zien. De illusie wordt gewekt dat alles zich achter de spiegelwand voltrekt. Het koor nodigt zo het publiek uit in het verhaal te stappen en figuurlijk een kijkje te nemen achter de wand. Je moeten inbeelden wat daarachter gebeurt en jezelf tegelijkertijd kunnen waarnemen in de spiegelwand, vraagt om een constant bewustzijn van het feit dat je naar een toneelstuk kijkt.¹⁰⁵

¹⁰² Schleuter, *Metafictional Characters*, 2.

¹⁰³ Hornby, *Drama, Metadrama and Perception*, 34-5.

¹⁰⁴ Schleuter, *Metafictional Characters*, 2.

¹⁰⁵ Zie bijlage 2: Foto Spiegelwand BACCHANTEN Toneelgroep De Appel.

In BACCHANTEN van Toneelgroep De Appel worden zowel *role playing* als de *ceremony within the play* als meta-theatraal middelen ingezet. Ook is sprake van een *framed play within a play*. Het is het hoofddoel van personage Dionysos om wraak te nemen. Om dit doel te bereiken leidt hij iedereen om de tuin. Hij verschijnt in de gedaante van een man en zet en de personages naar zijn hand door hen aan te sporen deel te nemen aan het Dionysisch ritueel. Hij krijgt Pentheus zelfs zo ver om er zelf toe over te gaan zich anders voor te doen dan hij is.

BACCHANTEN van Euripides zoals opgevoerd door De Appel lijkt een grote aaneenschakeling van meta-theatrale momenten. In een opeenvolging van monologen wordt het publiek constant direct aangesproken. Tegelijkertijd zien we ons zelf, via de grote spiegelwand die diagonaal over het toneel loopt, met grote ogen de voorstelling in ons opnemen. De toegevoegde meta-theatrale elementen zijn vooral in de encenering terug te vinden en minder in de tekst zoals bij HAMLET van Toneelgroep Oostpool. We kunnen in BACCHANTEN spreken van zowel interne als externe *focalizers*, zoals ik hierboven heb beschreven.

De werking van deze *focalizers* komt in BACCHANTEN voort uit zowel de originele als de toegevoegde meta-theatrale elementen. Door deze ingrepen nemen ook de makers van BACCHANTEN een duidelijk standpunt in. Ook zij bewerkstelligen interactie tussen de voorstelling en de toeschouwers. De interactie zorgt in deze encenering vooral voor een bewustzijn bij de toeschouwer van de eigen aanwezigheid, en van de parallellen tussen het klassieke Griekse verhaal en actuele maatschappelijke problemen. Op die manier werken de meta-theatrale elementen als een *politics of perception*.

Conclusie

Het doel van deze scriptie was om te onderzoeken hoe (meta-)theatraliteit een verbinding kan creëren tussen de voorstelling en de toeschouwer en wat de gevolgen hiervan kunnen zijn voor de perceptie van deze toeschouwer. Daarbij koos ik er ervoor om twee recente voorstellingen van een ‘klassieke’ theatertekst te analyseren omdat deze zich in mijn ogen hiervoor goed leende door de al aanwezige meta-theatrale elementen. Ook werd duidelijk dat de makers van beide voorstellingen het belangrijk vonden om met hun voorstelling kritiek te leveren, dan wel iets te zeggen over bepaalde actuele kwesties.

De makers van HAMLET grepen om deze relatie met de actualiteit te bewerkstelligen in in de originele tekst. Er werd letterlijk verwezen naar de op stapel staande bezuinigingen in de culturele sector. Bij BACCHANTEN van Toneelgroep de Appel was sprake van een minder letterlijke aanpak. Het verhaal van Dionysos werd hier ingezet als metafoor voor een actueel maatschappelijk en politiek probleem, namelijk het gebrek aan acceptatie van een niet eigen cultuur in je eigen land.

Het begrip (meta-)theatraliteit is een begrip dat een lange geschiedenis kent en waarvan de betekenis in de loop der tijd steeds is verschoven. De verbinding tussen de voorstelling en toeschouwer lijkt hierbij het kernpunt. In beide voorstellingen heb ik meta-theatrale elementen omschreven die al in tekst aanwezig waren en die zijn toegevoegd aan de encenering. De meta-theatrale middelen die al in (de vertaling van) de oorspronkelijke tekst van BACCHANTEN aanwezig zijn, komen op een andere manier tot uitdrukking dan bij HAMLET.

In HAMLET zijn er meer meta-theatrale kenmerken aanwezig in de oorspronkelijke dan in BACCHANTEN. De toegevoegde meta-theatrale elementen in HAMLET van Toneelgroep Oostpool zijn terug te zien in het decor, maar vooral in de expliciete bewerking van de tekst. Bij BACCHANTEN lijkt de toevoeging van deze elementen subtieler voor wat de tekst betreft, maar hier heeft het spiegelwanddecor een dermate grote rol als meta-theatraal middel. Bij BACCHANTEN lijkt de toevoeging van deze elementen subtieler voor wat de tekst betreft, maar hier functioneert het spiegelwanddecor als meta-theatraal middel.

Hoewel bij HAMLET de gelegenheid wordt gecreëerd om ‘achter de coulissen’ te kijken en we als toeschouwer daardoor steeds bewust blijven van het feit dat we naar een voorstelling kijken, gebeurt er bij BACCHANTEN nog iets extra’s. Omdat we in de spiegelwand zowel de acteurs dubbel zien als onszelf worden we ons niet allen bewust van onszelf als toeschouwer, maar ook van de perceptie van de andere toeschouwers. Daardoor zijn we ons er nog meer van bewust dat we naar een voorstelling kijken.

Wanneer we spreken over de werking van meta-theatrale elementen als interne of externe *focalizers*, kunnen we zeggen dat de spiegelwand in BACCHANTEN als externe *focalizer* functioneert

als een *politics of perception*. Dit toegevoegde meta-theatrale element gaat een stap verder omdat het de toeschouwer ook bewust maakt van de andere toeschouwers en hun perceptie. In HAMLET blijft het vooral bij letterlijke tekstverwijzingen die vooral een bewustwording van de mogelijke gevolgen van politieke besluitvorming op het theater te weeg willen brengen. In beide performances is sprake van externe *focalizers* die ons als toeschouwer bewust maken van onze eigen perceptie.

In de performances HAMLET van Toneelgroep Oostpool en BACCHANTEN van Toneelgroep de Appel werken de aanwezige meta-theatrale aspecten als interne en externe *focalizers* kunnen hierdoor functioneren als een *politics of perception*. Naast de al bestaande meta-theatrale elementen zijn tevens meta-theatrale elementen aan deze performances toegevoegd. Deze lijken nodig om te kunnen spreken van een *politics of perception* en maken de voorstelling interessant voor een hedendaags publiek.

Uit mijn onderzoek is naar voren gekomen dat meta-theatrale elementen bij uitstek geschikt zijn om als interne of externe *focalizer* op te treden, en de toeschouwer bewust te maken van zijn eigen perceptie. Bij de inzet van meta-theatrale middelen is er sprake van een hele duidelijke, en misschien zelfs wel voor de hand liggende, manier van aanspreken van het publiek. In veel hedendaagse voorstellingen is het het publiek niet vreemd op de een of andere manier te worden aangesproken. We zullen ons gedurende de voorstelling altijd (deels) bewust blijven van het feit dat we een toeschouwer zijn. Dat de relatie tussen de voorstelling en de actualiteit hierbij een belangrijke rol speelt is in mijn onderzoek wel aan bod gekomen, maar het zou voor vervolgonderzoek wellicht interessant zijn om hier verder op in te gaan.

Want, hoe belangrijk is de relatie tussen de voorstelling en de actualiteit precies voor de toeschouwer? En in het bijzonder voor de perceptie van deze toeschouwer? Dat actualiteit een belangrijke rol speelt is duidelijk., Maar in hoeverre is de relatie tussen theater en de actualiteit voorwaarde voor een de bewustwording van het publiek? Maar als een voorstelling niet op een of andere manier aan de actualiteit is gerelateerd, hoe zinvol en boeiend is deze dan überhaupt voor het publiek? Ik ga er dan ook vanuit dat er altijd een relatie moet zijn. Interessant vertrekpunt voor een volgend onderzoek zou de vraag kunnen zijn: Wat is het belang van de actualiteitswaarde van een voorstelling en welke rol kan het gebruik van meta-theatrale middelen spelen bij het bewerkstellingen van die actualiteitswaarde. Zeker in deze barre tijden waarin theatermakers meer dan ooit hun keuzes zullen moeten verantwoorden, is zo'n onderzoek de moeite waard.

Bibliografie

Abel, Lionel. *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York: Hill & Wang, 1963.

Abel, Lionel. *Tragedy and Metatheatre Essays on Dramatic Form*. Teaneck: Holmes & Meier Publishers Inc., 2003.

Berg, Kent T. van den. *Playhouse and Cosmos: Shakespearean Theatre as metaphor*. Londen en Toronto: Associated University Presses Inc., 1985.

Bleeker, Maaïke. "The Locus of Looking: Dissecting Visuality in the Theatre". PdD dissertatie. Amsterdam: Universiteit van Amsterdam, 2002.

Bleeker, Maaïke. *Visuality in the Theatre: The Locus of looking*. Hampshire en New York: Palgrave Macmillan, 2008.

Brockett, Oscar G. en Franklin J. Hildy. *History of the Theatre*. Boston: Allyn and Bacon, 2003.

Davis, Tracy C. en Thomas Postlewait. *Theatricality*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Freedman, Barbara. *Staging the Gaze: Postmodernism, Psychoanalysis, and Shakespearean Comedy*. Ithaca en Londen: Cornell University Press, 1991.

Heusden, van Barend. *Cultuur in de Spiegel*. Groningen: Rijksuniversiteit Groningen, 2010.

Hornby, Richard. *Drama, Metadrama and Perception*. Crancury: Associated University Press Inc, 1986.

Kerkhoven, Marianne van. "De herpolitisering van de blik: naar een nieuwe relatie met het publiek" in *Theater moet schuren*, geredigeerd door Pol Eggermont, Ineke van Hamersveld, Paul Kuypers, Cas Smithuijsen, Monica van Steen, Kees Vuyk, 104-115. Amsterdam: Boekmanstudies Amsterdam, 2005. (<http://www.kaa.ff.ukf.sk/apokrivcak/download/national.pdf>. Geraadpleegd op 6 mei, 2011.)

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

Moore, Timothy J. *The Theater of Plautus: Playing to the Audience*. Austin: University of Texas Press, 1998.

Morford, Mark P.O. en Robert J. Lenardon. *Classical Mythology*. New York en Oxford: Oxford University Press, 2007.

Nelson, Robert J. *Play within a Play*. New haven: Yale University Press, 1958.

Pavis, Patrice. *Dictionary of the Theatre; Terms, Concepts and Analysis*. Vertaald door Christine Shantz. Toronto: University of Toronto Press, 1998.

Righter, Anne. *Shakespeare and the Idea of the Play*. Londen: Chatto&Windus, 1962.

Schleuter, June. *Metafictional Characters in Modern Drama*. New York: Columbia University Press, 1979.

Sampey, Daniel P. "Metatheatre: A New Genre" in *National Literatures in the Globalised World*, geredigeerd door Anton Pokrivčák, Simona Hevešiová, Lucia Horňáková, 111-121. Nitra: Filozofická fakulta, 2008.

Websites

Afbeelding voorblad. "Theaterhotel de Oranjerie." Geraadpleegd op 20 oktober, 2011. <http://www.locaties.nl/eng/hotels/theaterhotel-de-oranjerie.html>

Chicago annotatiesysteem. Geraadpleegd op 24 oktober, 2011. http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide.html

Definitie van perceptie. "Definitie begrip perceptie." Geraadpleegd op 1 april, 2011, <http://www.encyclo.nl/begrip/perceptie>.

Project Cultuur in de Spiegel. "Projectomschrijving Cultuur in de Spiegel." Geraadpleegd op 28 september, 2011. <http://www.cultuurindespiegel.nl/over-ons/project/projectomschrijving>.

Project Cultuur in de Spiegel. “Verslag discussiebijeenkomst Cultuur in de Spiegel.” Geraadpleegd op 30 maart, 2011. http://www.cultuurnetwerk.nl/producten_en_diensten/eerdere_evenementen/verslagen/Verslag_discussiebijeenkomst_Cultuur_in_de_Spiegel.pdf.

Toneelgroep De Appel. “Bacchanten.” Geraadpleegd op 9 juni, 2011. <http://www.toneelgroepdeappel.nl/page/5161>.

Toneelgroep De Appel. “In gesprek met regisseur David Geysen.” Geraadpleegd op 12 juni, 2011. <http://www.toneelgroepdeappel.nl/page/5252>.

Toneelgroep De Appel. “Toneelgroep De Appel.” Geraadpleegd op 12 juni, 2011. http://www.toneelgroepdeappel.nl/page/584/Toneelgroep_De_Appel.

Toneelgroep Oostpool. “Regisseur Marcus Azzini over HAMLET.” Geraadpleegd op 12 juni, 2011. <http://www.toneelgroepoostpool.nl/Content.aspx?id=295>.

Toneelgroep Oostpool. “Toneelgroep Oostpool.” Geraadpleegd op 12 juni, 2011. <http://www.toneelgroepoostpool.nl/Content.aspx?id=7>.

Toneelgroep Oostpool. “Voorstelling Hamlet.” Geraadpleegd op 9 juni, 2011. <http://www.toneelgroepoostpool.nl/Voorstelling-70254-Hamlet.aspx>.

Overige bronnen

Shakespeare, William. *Hamlet*. Vertaald door Frank Albers. Bewerking Jouri Vos. Toneelgroep Oostpool, 2010-2011.

Shakespeare, William. *Hamlet*. Vertaald door Gerrit Komrij. Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker, 1989.

Euripides. *Bacchanten*. Vertaald door Alain Pringels. Bewerking David Geysen. Toneelgroep de Appel, 2010-2011.

HAMLET door Toneelgroep Oostpool, speelperiode 9 oktober 2010 tot en met 11 december 2010. Bezocht op 27 oktober 2010 Koninklijke Schouwburg, Den Haag.

BACCHANTEN door Toneelgroep de Appel, speelperiode 10 december 2010 tot en met 19 februari 2011, reprise 22 september 2011 tot en met oktober 2011. Bezocht op 11 december 2010 Appeltheater, Den Haag.

Videoregistratie BACCHANTEN door Toneelgroep de Appel, 2 februari 2011 Appeltheater, Den Haag.

Bijlage 1: Foto Decor HAMLET Toneelgroep Oostpool



Door Sanne Peper

<http://www.toneelgroepoostpool.nl/Hamletfotosvideo.htm>

Bijlage 2: Foto Spiegelwand BACCHANTEN Toneelgroep de Appel



Door Leo van Velzen

<http://www.flickr.com/photos/toneelgroepdeappel/5217499807/sizes/m/in/set-72157625084602529>