

FACULTEIT LETTEREN EN WIJSBEGEERTE

Departement Taal- en Letterkunde

Master Theater- en Filmwetenschappen

**SENSITIEF THEATER ALS ‘PRESENCE’ EFFECT IN EEN
POSTEMOTIONELE SAMENLEVING**

ZINTUIGLIJKE ERVARING ALS BRON VAN KENNIS

ELVIRA CROIS

Promotor: Prof dr. Luk Van den Dries

Assessor: Edith Cassiers

Universiteit Antwerpen

2013 – 2014

Ondergetekende, Elvira Crois, student Taal- & Letterkunde, Master Theater- en Filmwetenschappen, verklaart dat deze scriptie volledig oorspronkelijk is en uitsluitend door zichzelf geschreven is. Bij alle informatie en ideeën ontleend aan andere bronnen, heeft ondergetekende expliciet en in detail verwezen naar de vindplaatsen.

Antwerpen, 22.05.2014.

Handtekening

1 DANKWOORD

Vooreerst wil ik mijn promotor, professor Luk Van den Dries, bedanken. Drie jaar geleden was hij immers één van de mensen die mij naar het pad van sensitief theater leidde. De theatervorm is voor mij een passie geworden waarin ik hoop mij de komende jaren nog verder in te verdiepen. Een persoonlijk onderzoek in de mogelijkheden van sensitief theater bleek voor mij al een verrijking in mijn dagelijkse en artistiek leven.

Vervolgens wil ik de professoren en assistenten bedanken van wie ik het afgelopen jaar les heb gekregen, met name Kurt Vanhoutte en Esther Tuypens voor het vak *Visuele Kritiek 1 en 2* en de gehele onderzoeksgroep *Visual Poetics* voor het organiseren van de lezing rond charisma en ‘presence’ door Hans Ulrich Gumbrecht. Hun leerstof heeft mij geïnspireerd en geholpen deze scriptie vorm te geven.

Verder wil ik mijn papa bedanken voor het nalezen op taal- en spellingfouten, evenals mijn gezin, mijn vriend en vrienden voor de bemoedigende woorden die de druk draagbaar maakten tijdens het schrijfproces. Hoewel ik bijzonder graag schrijf, voelde het soms contradictorisch aan om mijn onderwerp, dat zozeer gaat over de zintuiglijke ervaring, te vatten in ‘heldere’ woorden. Zoals we zullen zien, hult de lichamelijke waarneming zich immers in de duisternis van ons kenvermogen. De afgelopen twee jaar heb ik het plezier en geluk gehad om vanuit verschillende standpunten (toeschouwer, performer, onderzoeker, productie-assistente, maker, etc.) het proces van de sensitieve voorstelling van dichtbij te mogen meemaken. Het destilleren van al de ervaringen en reflecties in korte tijd tot deze pagina’s, was soms dan ook emotioneel vermoeiend, waarbij ik smachtte naar praktische input.

Ten slotte ben ik de universiteitsbibliotheek van Antwerpen uitermate dankbaar voor haar geweldige en omvangrijke collectie die als bron diende voor deze thesis.

2 INHOUD

1	Dankwoord	3
2	Inhoud.....	4
3	Inleiding.....	6
4	Sociofilosofisch Kader	9
4.1	Ervaringsarmoede.....	12
4.2	Vertragingsstrategie.....	16
4.3	Presence effect.....	19
4.4	Body Memory.....	23
4.5	Synchroniciteit.....	27
4.6	Postemotionele samenleving	31
5	Theatraal Kader	36
5.1	Mimesis	38
5.2	Speelruimte.....	45
5.3	Spelgedrag	51
6	Sensitieve voorstellingen.....	56
6.1	Oraculos – Teatro de los Sentidos	56
6.2	Between Us – TDLS, De Generaal in zijn tuin	60
6.3	Koek, of wat je er zelf van bakt – Inge van Gestel.....	63
6.4	Sensorama & Fenestra Ovalis – Andwhatbeside(s)death.....	65
6.5	Het Sprookjesbordeel – Peter Verhelst.....	68
6.6	EXIT – Kris Verdonck	72
7	Conclusie.....	75
8	Bibliografie.....	77
8.1	Boeken.....	77
8.2	Artikels	79
8.3	Websites & Andere	80

9	Bijlage	82
9.1	Beeldmateriaal Oraculos	82
9.2	Beeldmateriaal Between Us	83
9.3	Beeldmateriaal Koek	86
9.4	Beeldmateriaal Het Sprookjesbordeel	87
9.5	Beeldmateriaal Sensorama & Fenestra Ovalis	88
9.6	Beeldmateriaal EXIT	90

3 INLEIDING

Vooraleer we in deze thesis duiken met als insteek ‘de functie van sensitief theater in onze huidige samenleving’, moeten we enkele termen verduidelijken. Zo is de benaming ‘sensitief theater’ heel specifiek gekozen en slaat, in navolging van ‘théâtre sensoriel’ of ‘teatro de los sentidos’, op twee betekenissen van het woord ‘sense’. In het Nederlands wordt ‘sense’ vertaald als ‘zin’, waaronder we zowel tastzin als ‘iets zinnigs’, ‘iets met betekenis’ verstaan, maar eveneens ‘wellust’. ‘Zinnelijk theater’ zou te veel de connotatie met zich meebrengen van pure erotiek, terwijl sensitief theater meer is dan een theater van het verlangen. In vele andere talen zoals het Frans, Engels of Spaans, is de dubbele betekenis van ‘sense’ eveneens gangbaar. Daar slaat het woord zowel op gevoel (zintuiglijke prikkels als emoties) als op betekenis. Vanwege de ambiguïteit van het begrip, werd dan ook niet voor ‘zintuiglijk theater’ gekozen, waar we de finesses van de emotie en het begrijpen verliezen. In een interview verwoordt de Colombiaanse theatermaker Enrique Vargas het als volgt:

“‘Sentido’ in Spanish means two things: it’s what you sense with your senses and it’s what you sense with your soul. You say: ‘Esto tiene sentido para mi’, which means ‘This makes sense to me’. But you can also say: ‘¿Este tren va en el sentido correcto?, which means ‘Is this train going in the right direction?’. Because, if the train is going the right way, it makes sense to me, ‘tiene sentido para mi’.” (Saller, 2014, 4)

Deze beweging kunnen we onder de algemene noemer ‘ervaringstheater’ onderbrengen, waarbij de toeschouwer een totaalervaring meemaakt. Ervaringstheater omvat een groot spectrum aan ‘theatertalen’ die qua poëzie en praktijk sterk variëren. Sensitief theater is één van die theatertalen die (in tegenstelling tot vele andere ervaringsvoorstellingen) niet enkel de toeschouwer uit zijn zetel haalt, maar eveneens veel belang hecht aan de emoties en het verhaal van de toeschouwer. De maker interesseert zich hierbij veeleer in de beleving van de voorstelling dan zelf een afgerond verhaal te vertellen. Men laat plaats voor de toeschouwer om zijn eigen stuk vorm te geven, niet enkel via zijn denken, maar eveneens via zijn doen. De verhouding van de toeschouwer ten opzichte van de voorstelling verandert van aanschouwer naar mee-maker van het stuk. Op dit punt moeten we even de terminologie juist zetten. Zo slaat de term ‘toeschouwer’ bij sensitief theater bijvoorbeeld compleet de bal mis. Termen als ‘reiziger’, ‘imagent’ of ‘meemaker’ geven veel accurater de positie van de toeschouwer weer. De laatste term is trouwens heel elegant vanwege zijn dubbele betekenis: meemaken als beleven of ervaren, maar eveneens mee-maken als mee-creëren. Wat centraal staat, is wat de toeschouwer zelf van de voorstelling maakt en groter bekeken wat de toeschouwer van zijn eigen leven maakt. Er wordt bewust voor een klein aantal toeschouwers gekozen. Men kan immers veel persoonlijker omgaan met het publiek dan in een grote zaalvoorstelling. Toch zullen we voor het gemak de notie ‘toeschouwer’ in deze thesis aanhouden.

We moeten opmerken dat sensitief theater, in tegenstelling tot andere theatrale vormen, niet enkel met de audiovisuele representatie werkt. Sensitief theater werkt op alle zintuigen. Voor een bepaalde voorstelling kan uiteraard de nadruk gelegd worden op één van de verschillende zintuigen. We zullen echter zien dat een nadruk op de visuele weergave haast nooit aan de orde is. Dit komt voort uit het fundamentele verlangen naar suggestie, in plaats van representatie. Zo werkt de zintuiglijke voorstelling *Koek* van Inge Van Gestel bijvoorbeeld met een groot visueel aspect, maar is er eveneens veel aandacht voor het tactiele, geur, geluid en ten slotte smaak

Binnen dit onderzoek zal het werk van de Enrique Vargas als centrum van sensitief theater functioneren. Hij wordt soms de meester van het theater van de zintuigen genoemd, vanwege zijn poëtische theatertaal die hij tijdens de laatste decennia van de twintigste eeuw in Europa introduceerde. Samen met zijn compagnie *Teatro de los sentidos* (TDLS) verspreidt hij al jaren over de hele wereld zijn zintuiglijke voorstellingen *Oraculos*, *Een kleine oefening voor een goede dood*, *De herinnering van de wijn*, *The echo of the shadow*, etc. Zo inspireert hij vele andere theatercompagnies om nieuwe manieren te vinden om met hun publiek te communiceren. TDLS specialiseert zich in onderzoek naar de poëzie van de zintuigen binnen een theatrale context. Daarvoor vertrekken ze vaak vanuit de culturele achtergrond van de mensen met wie hij werkt. Ze werken meestal met archetypische beelden en processen, gematerialiseerd in sterk zintuiglijke prikkels. Hun doel omschrijft de groep als volgt:

“The company aims towards a language based on that what is left unsaid. Following the path of ancestral oral traditions, where silence is a necessary condition for an effective communication between the play and the public.”¹

Vargas wil niet zomaar antwoorden aanbieden of zaken meedelen aan zijn publiek. Veeleer wil hij de toeschouwers de wereld en zichzelf laten ontdekken. Gesloten, definitieve antwoorden ‘zijn het terrein van fanatici, van ideologen, van politici’ (Hillaert, 2012, C16) *“Kunst, maar ook een goed spel, gaat over iets heel anders. Ze raken aan alles wat zich onder het topje van de ijsberg bevindt, in onszelf. Ze herinneren ons aan wat we niet weten dat we weten.”* (Hillaert, 2012, C16) De ervaringen die Vargas creëert, leggen de toeschouwer niets op, maar geeft hen het gereedschap om zelf iets te doen. *“It’s also about not being a thing and not treating other people like objects. I remember a guy from Naples, Julio Bosche, saying about our work: ‘People come to your shows not so much to listen to the show but to be listened to.’”* (Saller, 2014, 5) Dat luisteren, zit volgens Vargas fundamenteel vervat in ons zintuiglijk lichaam, dat een toegangspoort vormt voor de kennis van de buitenwereld. *“Ga maar na: je sterkste jeugdherinneringen waren lijfelijke ervaringen. Wat je in de klas leerde, ben je vergeten.”* (Hillaert, 1012, C16)

¹ http://www.teatrodelosentidos.com/eo/apartatwebdetall.php?idioma=EN_EN [20.05.2014]

De basis van Vargas' sensorielle theatervorm ligt in zijn jeugdijaren in de jaren '40 die hij in de Colombiaanse Andes doorbracht. Bij de koffieplantages, die zijn speelterrein vormden, ontwikkelde hij als kind allerlei spelletjes met de alledaagse materialen die voorhanden waren. Op die manier ontdekte hij een grote poëzie die in de dingen verborgen zit. *“Dan kwamen mijn rijkere neefjes uit de stad op bezoek, en leidde ik hen door mijn labyrint tussen de koffiebladeren. Plots verraste ik hen met een vogelnest of een droog stukje slangenhuid. Dat was mijn speelgoed.”* (Hillaert, 2012, C16) Vanuit deze passie voor spelen, deed Vargas als antropoloog onderzoek naar 'spelvormen en traditionele cultuurvormen die sterk ervaringsgericht zijn', '[w]ant dat moet theater voor hem zijn: een spel dat de verbeelding aan het werk zet en ruimte geeft aan het lichaam'. (Peeters, 1999)

Omdat sensitief theater een groter kader omvat dan Vargas' voorstellingen, hoewel dergelijke voorstelling (zeker in België) bijzonder zeldzaam zijn, zullen we eveneens andere makers behandelen. Zo zal ook *EXIT* van Kris Verdonck, *Het Sprookjesbordeel* van Peter Verhelst en het werk van *Andwhatbeside(s)death* passeren. De algemene deler tussen deze voorstellingen is de beleving van de toeschouwer en een reactie tegen de snelheid van onze maatschappij. Vragen als, *“Wat vormt de drijfveer om de toeschouwer in de positie van mee-maker te plaatsen?”*, *“Hoe past dit soort theater in het kader van hedendaagse samenleving?”* en *“Waarom de focus op de emoties en zintuigen?”* zullen dan ook de basis vormen van het onderzoek. In deze thesis proberen we de zintuiglijke interesse in een grotere evolutie te plaatsen die zich de laatste eeuw heeft ontwikkeld. Hierbij zullen verschillende connecties worden gelegd tussen de theaterpraktijk en teksten van hedendaagse filosofen en kunstcritici zoals Maurice Merleau-Ponty, Stjepan Mestrovic, Walter Benjamin, Lieven De Cauter, Giorgio Agamben, Hans-Thies Lehmann, Marshall McLuhan, Jane McGonigal, etc.

4 SOCIOFILOSOFISCH KADER

Zoals we in de inleiding zagen, houdt men de laatste jaren steeds meer rekening met de positie van de toeschouwer binnen het theater. Het publiek wordt alsmaar vaker uitgenodigd om deel uit te maken van het gebeuren in plaats van passief toe te kijken vanuit de zaal. De interpretatie van wat zich op het podium afspeelt, wordt geregeld achterwege gelaten en maakt plaats voor een ervaring. Hierbij concentreren de theatermakers zich op de lichamelijke en zintuiglijke beleving, eerder dan op stimuli die het publiek aanzetten tot analyseren. Deze wending naar het lichaam in het theater gaat samen met eenzelfde beweging in de filosofie en psychologie. Zo zien we in de tweede helft van de twintigste eeuw een hernieuwde interesse voor het materiële lichaam, de zintuigen en de emoties in een groot aantal domeinen. Zo was fenomenoloog Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) één van de eerste denkers die afstapte van het dualisme tussen lichaam en geest en het lichaam als bron van kennis beschouwde. Dit in schril contrast met de daarvoor heersende idee dat de ratio het centrum van alle kennis en ervaren was. De idee dat de rede ons leven en onze wereld beheerst, vormt sinds de renaissance dé norm in onze westerse maatschappij. Onaantastbaar en volledig gescheiden van onze emoties regeerde de ratio eeuwenlang ons bewustzijn onder het cartesiaans motto *Dubito ergo cogito ergo sum*. Er werd een duidelijk onderscheid gemaakt tussen de actieve rede en de passieve intuïtie, waarbij men gevoelens als stoorzender beschouwde voor het rationeel denken en handelen. Het begrip emotie draagt dan ook tot op de dag van vandaag een negatieve connotatie met zich mee.

We kunnen de fenomenologische filosofie linken met het denken van een ‘presence’ cultuur van Hans Ulrich Gumbrecht (1948-...). In zijn boek *Production of presence* introduceert hij de binaire scheiding tussen een ‘betekeniscultuur’ en een ‘presence cultuur’ om ons hedendaags verlangen naar momenten van ‘presence’ te verklaren. Onze hedendaagse maatschappij is hierbij overwegend een betekeniscultuur, terwijl een traditionele Azteekse samenleving zich voornamelijk als ‘presence’ cultuur presenteerde. Tussen deze twee begrippen zijn enkele fundamentele verschillen van toepassing. Zo is in een betekeniscultuur de dominante menselijke zelfreferentie de geest en het subject. In een ‘presence’ cultuur blijkt echter het lichaam een dominantere positie in te nemen. De mens beschouwt zich als onafscheidelijk van de wereld en maakt deel uit van de kosmologie. (Gumbrecht, 2004, 80) *“Presence effects (...) exclusively appeal to the senses.”* (Gumbrecht, 2004, xv) We herkennen in Gumbrechts concept van ‘presence’ dus enkele fundamentele overeenkomsten met Merleau-Ponty’s fenomenologie, zoals het belang van het lichaam, maar eveneens de idee dat we kennis uit de werkelijkheid halen en dus niet zelf genereren. Het lichaam maakt deel uit van het bewustzijn, waarbij Merleau-Ponty spreekt over het ‘cogito tacite’: *“De perceptie is een lichamelijke gebeuren. We nemen door het lichaam waar. Het lichaam is het subject der waarneming. Het lichaam geeft mij de wereld.”* (Bakker, 1975, 61)

Verder erkent Gumbrecht dat onze hedendaagse maatschappij, als betekenis-cultuur, sterk op tijdsbeleving is georiënteerd. Dit in schril contrast met 'presence' gerichte maatschappijen die meer aandacht besteden aan ruimte. Ook Merleau-Ponty erkent dit verband tussen het cartesiaanse denken en tijd. Het vergeten van het ruimtelijke perspectief, leidt immers tot een 'verabsolutering' van de waargenomen gegevens, waardoor het terechtkomt in 'een objectief denken, dat mij het contact met de perceptibele ervaring doet verliezen.' (Bakker, 1975, 61) Merleau-Ponty verwerpt dit idee en ziet de waarneming als een samengaan van ruimtelijk en temporeel perspectief. Belangrijk hierbij is dat Gumbrecht de tweedeling betekenis-cultuur en 'presence' cultuur als twee uiteinden van een paradigma ziet, waarbij elke cultuur niet volledig het één of het ander is, maar steeds elementen van de beide uitersten in zich draagt.

"If the body is the dominant self-reference in a presence culture, then (...) space, that is, that dimension that constitutes itself around bodies, must be the primordial dimension in which the relationship between different humans and the relationship between humans and the things of the world are being negotiated. Time, in contrast, is the primordial dimension for any meaning culture, because there seems to be an unavoidable association between consciousness and temporality" (Gumbrecht, 2004, 83)

Opvallend bij de verschillende filosofische en sociologische denkkaders die we zullen aanraken, is de constante beweging tussen de twee verschillende culturen, waarbij steeds naar een tegengewicht wordt gezocht voor de overheersende cultuur. Zo zagen we in de 20^{ste} eeuw een hang naar fragmentatie, als reactie tegen de continuïteit en geleidelijkheid van de voorgaande wereldvisie. Ondersteund door de elektronica vormen causale verbanden niet langer de richtlijn. Alles toont zich aan ons tegelijkertijd, een 'instant' stroom van informatie. Kennisverwerving gebeurt niet in een coherent verhaal, maar door ontdekking en verwijzingen. Vandaag zien we bij kinderen, die in deze fragmentarische maatschappij opgroeien, echter een toenemende tendens naar verhalen tijdens het leerproces.

"Alleen al het verwerken van gegevens betekent voor het kind een overbelasting aan informatie, waarop de instinctieve reactie het ontwerpen van mythen is. Dat betekent dat de jonge mens in ons elektronisch milieu vanzelfsprekend overgaat tot een gewoonte van mythevorming, als een manier om klaar te komen met zijn omgeving die geheel uit informatie bestaat." (McLuhan, 1970, 12)

Deze balans gaat terug op het ontstaan van sociale gemeenschappen en zien we doorheen de eeuwen telkens kantelen. Zo maakten de vroege Grieken bijvoorbeeld geen onderscheid tussen ratio en lichaam. Na Aristoteles' geschrift *De Republiek*, kwam daar echter een einde aan. De grote spelen in Olympia, Nemea en Delphi kregen een professionele en competitieve wending. Winnen rechtvaardigde de middelen. Het Griekse ideaal van een uitgebalanceerd, holistisch individu (lichaam-denken-geest) werd geperverteerd door de spierbundels van atleten (zonder intellect) en de artiesten, fysiek ontaard en verslaafd aan drugs (dus zonder lichaam). (Levy, 1978, 188) Zo vormde het postmodern, gefragmenteerd wereldbeeld eveneens een reactie op het denken van de werkelijkheid als één afgerond, teleologisch verhaal. Dit uitte zich naast technologische ontwikkelingen zoals het internet of de krant, in het postdrama:

“The aim is no longer the wholeness of an aesthetic theatre composition of words, meaning, sound, gesture, etc., which as a holistic construct offers itself to perception. Instead the theatre takes on a fragmentary and partial character. It renounces the long-incontestable criteria of unity and synthesis and abandons itself to the chance (and risk) of thrusting individual impulses, fragments and microstructures of texts in order to become a new kind of practice.” (Lehmann, 2006, 56-57)

Evenzeer zien we vandaag een contrareactie tegen het postmoderne, fragmentarische wereldbeeld in de vorm van een meer holistisch denken, zowel in de samenleving als in de kunsten. Waar de postmoderniteit en het postdrama de presentatie is van verschillende delen, waarbij het geheel ontbreekt, is het uitgangspunt van sensitief theater het geheel dat niet simpelweg de optelsom is van de verschillende individuele delen. Dit doen ze door middel van spel.

“Young children at play are not able to compartmentalize themselves into physical, cerebral, and affective domains. They play in a holistic way. This similarity holds true for adults at play. We may well discover that in this age, play may provide us with the best option for regaining control over our bodies, minds and spirits.” (Levy, 1978, 189)

4.1 ERVARINGSARMOEDE

In onze maatschappij vliegt alles zó voorbij; alles gaat snel, heel snel, nog sneller; we stoppen niet. Deze snelheid heeft de neiging om onze gevoelens te verlammen. De technologische ontwikkelingen die zich al even snel elkaar opvolgen, bieden hierin geen hulp. Zo zegt Benjamin dat ze geen oplossing bieden, aangezien met deze ontwikkelingen een nieuwe armoede bij de mensheid is aangebroken. (Benjamin, 2001, 732) Hoewel de hedendaagse technologie meer aandacht besteedt aan touchscreens en het betrekken van ons lichaam bij het digitale, leveren die gevoelsmatige belevingen geen volwaardige zintuiglijke ervaring op. Elke vorm van technologie verlengt dan wel ons lichaam, geeft ons een grotere actieradius van perceptie en verandert menselijke relaties en activiteiten ‘door de vorm, schaal en snelheid’ (McLuhan, 2002, 10) (zoals prothese een geamputeerd lichaamsdeel vervangt of een kroon een tand), geen enkele heeft dezelfde graad van transparantie als het eigen lichaam. De volledige belichaming van de prothese of virtuele realiteit, alsof het een eigen lichaamsdeel was, bezit steeds hiaten. Dit terwijl we verleid worden te denken dat ‘we can transcend our bodies by disembodiments of simulation.’ (Ihde, 2002, xi)

“Even the best virtual reality machines fall short of the full and ordinary richness of bodily experience, and if one describes this in terms of the equally antiquated version of five senses, there remain lacking not only olfactory and gustatory virtual reality, but also full ranges of bodily activity.” (Ihde, 2002, 128)

Wanneer we bedenken dat onze westerse maatschappij voornamelijk een betekenis cultuur is, waarin de sociale conventie bestaat dat we de wereld ervaren vanuit een objectieve visuele beleving, is het niet zo vreemd dat onze technologische ontwikkeling zich voornamelijk richt op het audiovisuele kader. Hoewel we dus een groeiende integratie van het tastende lichaam vaststellen binnen de technologische ontwikkelingen, blijft het technische veld één van de plaatsen waar de ratio nog steeds een zekere graad van macht bewaart en waar aldus niet genoeg rekening gehouden wordt met de verwevenheid van lichaam en geest. Zo is de lichamelijkheid die wij ten opzichte van de techniek ervaren, meestal gereduceerd tot enkele muisklikken en eentonige, handmatige handelingen. Het oog blijft centraal staan en de lichamelijke acties worden gereduceerd tot het minimum om verstandelijke taken uit te voeren.

“Presently it is probably fair to observe that audiovisual technologies are the implicit norm for many of the imaging, communicational, and entertainment productions of today. Cinema, television, some aspects of the Internet, teleconferencing, and on and on, are audiovisual technologies. Here, experienced relations are those that partially engage the perceptual embodiments of humans on both an individual and social scale. We pretty much take the audiovisual norm for granted.” (Ihde, 2002, 128)

Ons verlangen naar versnelling en technische evoluties vindt zijn basis in de moderniteit. Samen met de versnelling, gaat ook een algemeen vervelingsgevoel gepaard, een ervaringsarmoede. Ervaringsarmoede is hierbij niet een tekort aan ervaring, maar veeleer het gevolg van een overvloed aan prikkels waaraan de mens wordt blootgesteld. *“Het is niet een tekort aan belevenissen en genoegens, maar een onmogelijkheid om er werkelijk voedzame ervaringen uit te destilleren.”* (De Cauter, 2009, 43) Walter Benjamin (1892-1940) merkte dit gegeven van ervaringsarmoede al op in zijn tijd en weet dit voornamelijk aan WOI, waarbij de generatie die de oorlog doormaakte, zou lijden aan een verlies van ervaring, voortgekomen uit de grote, verschrikkelijke shockervaringen. (Benjamin, 2001, 731) Ook de overheersing van het uurwerk speelde volgens Benjamin hierin een grote rol. De hedendaagse filosoof Giorgio Agamben gaat nog verder en zegt dat we vandaag niet langer een catastrofe nodig hebben om de ervaring te vernietigen:

“la vie quotidienne, dans une grande ville, suffit parfaitement en temps de paix à garantir ce résultat. Dans une journée d’homme contemporain, il n’est presque plus rien en effet qui puisse se traduire en expérience [...] L’homme moderne rentre chez lui le soir épuisé par un fatras d’événements – divertissants ou ennuyeux, insolites ou ordinaires, agréables ou atroces – sans qu’aucun d’eux se soit mué en expérience .”
(Agamben, 2002, 24-25)

Ervaringsarmoede gaat dus om een afvlakking van de dingen die we voelen en beleven. Eenmaal een bepaalde emotie een gewoonte is geworden, wordt deze immers niet meer op dezelfde manier ervaren. *“Autant les jouissances augmentent, autant diminue l’aptitude à les goûter : le plaisir devenu habitude n’est plus éprouvé comme tel.”* (Schopenhauer, 1966, 1337) De ‘kwalitatieve duur’ wordt ondergeschikt aan de ‘kwantitatieve gelijkmatigheid’: *“er zijn geen dagen meer die zich uit de monotone kwaliteitsloze substantie losmaken, zoals de kalenderfeestdagen. Integendeel, op die dagen doet de verveling zich scherper gevoelen.”* (De Cauter, 1009, 43) Dit gevoel van verveling op vrije dagen heeft ook te maken met het verlies van de invulling die ze vroeger hadden. Zo stelt socioloog Stjepan Mestrovic dat feestdagen vroeger de dagen waren bij uitstek om als samenleving samen te komen en een hernieuwd gevoel van samenhang en emotie te creëren. De sacrale rituelen die verdwijnen, worden vervangen door plezierbelevissen. Zo gaan we op vrije dagen naar de cinema, naar pretparken, etc. Daarmee is een belangrijke bron van authentieke ervaring weggevallen. Georg Simmel sprak in 1903 eveneens over ‘the overwhelming of the senses by the multitude of signs and symbols found in the city’, wat het individu doordringt ‘with a ‘blasé’ attitude toward things and a socially reserved persona toward other people’. (Osbaldiston, 2013, 3) De veelheid aan culturele elementen zorgt dus voor een sociale en emotionele degradatie van de persoonlijke leefwereld vanwege de verwarrende simultaneïteit en gelijkwaardigheid waarmee ze gepresenteerd worden.

“There thus emerges the typical problematic condition of modern humanity: the feeling of being surrounded by an immense number of cultural elements, which are not meaningless, but not profoundly meaningful to the individual either; elements which have a certain crushing quality as a mass because an individual cannot inwardly assimilate every individual thing, but cannot simply reject it either, since it belongs potentially, as it were, to the sphere of his or her cultural development.” (Osaldiston, 2013, 86-87)

De handelingen van de moderne mens laten zich niet langer aaneensmeden tot ervaring. Om toch bepaalde gewaarwording te verwerven, gaat men vanaf midden 19^{de} eeuw op zoek naar kicks: een schokbeleving zonder traumatiserend effect, die net stimulerend werkt. *“Het is een verinnerlijking van de structuur van het moderne: de rationalisering van het tijdsgebruik. De druk die van het moderne levensritme uitgaat, de stress, de haast, de jachtigheid en de rusteloosheid worden in de structuur van de lustbeleving opgenomen.” (De Caeter, 2009, 46)* Het gaat om een verheving van ervaring, ‘een korte, hevige, stimulerende beleving’ of ‘de als aangenaam ervaren shock’. (De Caeter, 2009, 10) In een vlucht van zijn dagelijkse sleur, is de moderne mens op zoek naar ‘sterkere en steeds afwisselender prikkels’. (De Caeter, 2009, 10)

“Deze ervaring van de ‘elektrisering’, de vonk, de schok, is bij uitstek modern. Ze is door mensen als Baudelaire ontdekt, door de futuristen tot religie verheven en in onze dagen gemeengoed geworden. Hoe banaal en alledaags deze bedwelming ook geworden is, nog steeds en op steeds meer mensen oefent zij haar fysieke betovering uit. Crack en cocaïne zijn er de enigszins sensationele exponenten van, het zappen (...), de videoclipps en de computerspelletjes de dagelijkse.” (De Caeter, 2009, 45)

Deze vorm van elektrisering vinden we voornamelijk terug in de massamedia, waar men standaardpakketten van ervaringen en emoties aanreikt. Dit gaat van uitgestippelde reizen door een reisbureau tot verjaardagsfeestjes in de McDonalds of eentonige pornografie. Met de versnelling treedt de conditie van ‘onmiddellijkheid’ in, waarbij alles tegelijk en alles ineens aan ons gepresenteerd wordt. Dit zorgt ervoor dat wij ook alles ineens en alles onmiddellijk willen. We verlangen naar onmiddellijk geluk, succes, macht, overwinning, etc. Meer dan in het echte leven, verkrijgen we in de virtualiteit sneller het gevoel van een pulserend bestaan. We verlangen naar meer voldoening in de werksfeer, een groter gevoel van gemeenschap en een boeiender, meer betekenisvol leven en gaan daarnaar bijvoorbeeld op zoek in videogames. *“We are starving, and our games our feeding us.” (McGonigal, 2011, 6)* Deze nood aan spel komt hierbij niet voort uit het vele werk dat we overdag verzetten, maar een vorm van honger (of zelfs depressie) die niet wordt gestild vanuit onze samenleving. We ervaren ons leven als ontoereikend en bezitten een moedeloos gebrek aan bedrijvigheid.

“While gamers may experience these pleasures occasionally in their real lives, they experience them almost constantly when they’re playing their favorite games. The real world just doesn’t offer up as easily the carefully designed pleasures, the thrilling challenges, and the powerful social bonding afforded by virtual environments. Reality doesn’t motivate us effectively. Reality isn’t engineered to maximize out potential. Reality wasn’t designed from the bottom up to make us happy. And so, there is a growing perception in the gaming community: Reality, compared to games, is broken.” (McGonigal, 2011, 3)

4.2 VERTRAGINGSSTRATEGIE

Waar de shock het embleem vormt van de moderne ervaring, zien we vandaag een veel grotere hang naar meer rijke, duurzame ervaringen. Uiteraard gaan we nog steeds naar pretparken met spectaculaire attracties en doen paintball terreinen het niet slecht. Toch zien we in de populaire cultuur een hele reeks ‘trage’ fenomenen verschijnen als ‘slow food’, ‘slow traveling’, maar ook een groeiende interesse in ambachten, folk dansen, etc. Het zijn countertrends die ingaan tegen de normalisering van industriële goederen en de commerciële, plezierige entertainmenteconomie. Voorbij een bepaald punt wordt de bloei en overvloed van producten immers betekenisloos. *“We wonder, indeed, whether man can long survive the artificial environment he is creating...”* (Dubos, 1968, 28) Deze herwonnen interesse in de natuur en duurzaamheid gaat samen met de introductie van allerlei oosterse fenomenen. *“These Eastern cults, which promise a unity of oneself and with the universe, have swept across the Western world because of the vacuum created by our artificial splitting of the body from the mind and spirit.”* (Levy, 1978, 189) Hoewel we deze bewegingen veelal met een meer ecologisch bewustzijn associëren, baden ze minder dan de traagheidsbeweging van de hippies in de jaren ’60, in politieke of ecologische belangen. Eerder streeft men naar een uitbalancering, een manier om een vervullend leven te leiden. Het gaat om een verlangen naar een meer holistisch welzijn, als tegenwicht tegen de extreme fragmentatie in onze maatschappij.

“[A]cross the world a growing discontent with the offerings of fast and instantaneous consumer capitalism and the speed of modern life has led individuals to explore alternative approaches to lifestyle. Manifestations of this, it could be argued, can be found in a variety of choices that individuals make in the everyday. Whether it is through food production and consumption, travel in both domestic and international spaces or even within intimate relations, there is broad evidence of a cultural reaction to the velocity, intensity and perceived meaninglessness of life.”(Osbaldiston, 2013, 4)

Meer dan een simpele vertraging van ons dagelijkse leven, doen de ‘slow’ bewegingen een poging om de manier waarop we tijd gebruiken te herwaarderen opdat ze ‘goed’ en ‘betekenisvol’ wordt beleefd. (Osbaldiston, 2013, 12) Men wil bewuster aandacht besteden aan de ontdekking van fysieke en emotionele sensaties die ontbreken in de mainstream belevingen. Hieraan komt ook een bepaald uitstel van verlangens te pas, dat ingaat tegen de nood van onmiddellijkheid. Een volledige verwerping van de ‘kloktijd’ lijkt in onze samenleving onhaalbaar. Er wordt dan ook eerder gestreefd naar een bewuster omgaan met de tijd, waarbij de massaliteit van mainstream gemeden wordt. *“‘Having time’ for something means investing it with significance through attention and deliberation.”* (Parkins & Craig, 2006, 3) Naast het ondernemen van een actie, gaat het dan evenzeer om een houding die iemand zich aanmeet, die generositeit en een kinderlijke verwondering met zich meebrengen. Een betekenisvolle levensstijl binnen een gemeenschap.

“Nowhere is there more urgently a need for a life-style change than in our “leisure life-styles.” (...) Both effort and relaxation must occur in concert with nature, not only so that we might survive but also that we might deserve to survive. (...) there is the need to educate people about the role that nature can play in helping us achieve a state of inner biological rhythm. Nature, in the basic fabric and processes, reveals the miraculous in the commonplace of our lives and the source and sustenance of our very being.” (Levy, 1978, 187-188)

De moeilijkheid blijkt niet zozeer de versnelling, maar de extreem uiteenlopende ritmes waartussen we hele dagen slingeren. Daarenboven zijn de plaatsen van de verschillende tempo's niet meer duidelijk afgebakend, maar lopen in elkaar over. *“As we have noted above, leisure time is not simply a free space but has become increasingly commodified, and is now the busy temporal site into which a range of life activities are crammed.” (Osbaldiston, 2013, 28)* De westerse mens beschikt over meer vrije tijd dan ooit. Toch hebben we het gevoel dat we voor niets tijd hebben, dat onze agenda's vol zitten en er niets meer bij kan. Werktijd en vrije tijd vloeien in elkaar over, zeker voor mensen die thuis werken. Daar vloeit werktijd en werkruimte in elkaar over: men is thuis permanent bereikbaar. Er is niet langer een evenwicht tussen 'job demand' (de werkdruk) en 'job control' (de grenzen waarin werk gebeurt). Het is daarbij niet hard werk die het probleem vormt. Hard werk dat resultaten oplevert, binnen duidelijke grenzen, werkt immers bemoedigend. Een lage 'job control', werk dat je constant achtervolgt, blijkt echter gevaarlijker. (Sels, 2012, D5) Dit heeft dus meer te maken met een algemene mentaliteit dan de technologie die snel gaat. Toch kunnen we niet beweren dat de technologische vooruitgang niets te maken heeft met de idee van de maatschappelijke versnelling. Zo is ons gevoel van gejaagdheid een incarnatie van de snelheid die onze maatschappij aanbiedt.

“Scientific technology cannot and should not be uprooted, not only has it become indispensable for man's survival but it has enriched his perceptions, enlarged his vision, and deepened his concept of reality. To a very large extent the continued unfolding of civilization will depend on the imaginative creativity of scientific technologists. But it would be dangerous to assume that mankind can safely adjust to all forms of technological development. In the final analysis, the frontiers of social and technological innovations will be determined not by the extent to which man can manipulate the external world but by the limitations of his own biological and emotional nature.” (Dubos, 1968, 28-29)

Het onderwerp van discussie is niet of we technologie uit ons leven moeten bannen – dat lijkt absurd. We weten echter niet meer hoe we die vrije tijd op een positief sociaal bevestigende manier moeten invullen: *“we are creating a massive virtual silo of cognitive effort, emotional energy, and collective attention lavished on game worlds instead of the real world.” (McGonigal, 2011, 4)* We grijpen in

onze vrije tijd massaal naar de technologie voorhanden. *“Information technology means that we are subjected more now than ever to various mediums from social media and email to television, radio and smartphones.”* (Osaldiston, 2013, 3) Technologische communicatie voldoet echter niet als volledige vervanging van persoonlijk ‘in real life’ contact. In de etymologische betekenis wil contact trouwens zo veel zeggen als ‘in aanraking zijn met iemand’. Het is net die sociale connectie die één van de meest elementaire behoeftes vormt voor de mens. We willen ervaringen delen, relaties opbouwen waarbij gemeenschappelijke activiteiten meestal van belang zijn. Door in dialoog te treden met andere mensen en authentieke objecten, tracht de hedendaagse mens een zelfauthenticiteit te hervinden. Onze realiteit mag dan wel onproductief, triviaal, eenzaam, ondankbaar en onhoudbaar zijn, op minstens één manier is het cruciaal beter: *“reality is our destiny.”* (McGonigal, 2011, 348)

“We are hardwired to care about reality – with every cell in our bodies and every neuron in our brains. We are the result of five million years’ worth of genetic adaptations, each and every one designed to help us survive our natural environment and thrive in our real, physical world. That’s why our single most urgent mission in life – the mission of every human being on the planet – is to engage with reality, as fully and as deeply as we can, every waking moments of our lives. (McGonigal, 2011, 348-349)

Termen als ‘authenticiteit’, ‘traditionele cultuur’ of zelfs ‘vroeger’ moeten hier genuanceerd worden. Zo is niet iedere samenleving per definitie duurzaam en is onze maatschappij niet per se volledig verzuurd. Het is geenszins de bedoeling om een nostalgisch romanticisme met een hang naar het verleden te introduceren in dit onderzoek. Wel zien we een constante fluctuering tussen ‘presence’ en betekenis culturen, waarbij men in de dominante cultuur steeds teruggrijpt naar elementen uit de voorgaande. Zo blijkt een evenwicht tussen de twee nooit mogelijk, maar is een overmaat van de één of de ander evenmin leefbaar.

“[O]ne should not overlook the many more societies whose premodern practices ended up in human-initiated environmental degradation (Mesopotamian irrigators, Easterns Islanders, and, earlier, the humans who may have contributed to the extinction of the late Ice Age large mammals, or, more recently, our own civilization ancestors who deforested the entire Mediterranean Basin).” (Ihde, 2002, 119)

4.3 PRESENCE EFFECT

Sinds de moderniteit zien we in onze westerse maatschappij een algemene desacralisering oprukken. Dit heeft belangrijke gevolgen volgens socioloog Emile Durkheim (1858-1917), die het sacrale ziet als bron van emotie. In traditionele gemeenschappen hernieuwen ceremonies en vieringen immers het groepsgevoel. Het belang van tradities wordt ook door Vargas verdedigd, vanuit zijn antropologische achtergrond: *“Als antropoloog heeft hij bij de indianen onderzocht hoe belangrijk mythes en tradities zijn voor een samenleving. Zijn bevinding is dat die alles samenhouden, dat ze de lijm zijn. Dat is in alle culturen zo. Kijk naar Koninginnedag in Nederland. Heel het land is dan samen één blok oranje.”* (Lodewyckx, 2012, 11) Indien Durkheim het bij het rechte eind heeft, is onze hedendaagse samenleving, gesitueerd in de private sfeer, niet langer in staat om spontane emotie te voelen. Daarentegen doet ze een wanhopige poging met magische trucjes om de authentieke emotie te imiteren. (Mestrovic, 1997, 104-105)

De roes zou één van die sacrale elementen zijn die zijn functie van herbronning heeft verloren. *“De roes heeft zich (...) definitief losgemaakt uit zijn cultisch verband en is (...) autonoom geworden. Precies daarom wordt hij tot probleem, een individueel en maatschappelijk probleem. Nergens is de roes zo ‘vrij’ als in het Westen.”* (De Cauter, 2009, 35) Ze bezit niet langer een binding of inhoudelijke richting, maar staat op zichzelf. Deze roesvormen nemen in de moderniteit vele vormen aan: ‘Van de meest doordeweekse dronkenschap tot de manische concentratie van de workaholic’, ‘de verdoving en gewenning van de pendelaar, de lopende-bandwerker die somnambulant steeds dezelfde routines volbrengt’, ‘het gebiologeerd staren naar het televisietoestel.’ (De Cauter, 2009, 34) Tegenover deze vormen van roes die een vlucht van de verveling nastreefden, kwam er in de moderniteit een andere vorm van roes op die zich nestelde in ‘een oosterse, van wellust en wijsheid verzadigde traagheid’ (De Cauter, 2009, 47), als strijd tegen het jachtige levensritme, onder invloed van oriëntalisme en roesmiddelen als opium en hasjiesj. *“Tegenover het wilde drugsgebruik als vergetelheid in de vrije uren en tegen de gang van de geschiedenis in probeerde de Club des Haschischins de bedwelming opnieuw van een cultische context te voorzien, een ‘geestelijk aroma’.”* (De Cauter, 2009, 46) Het tijdsbesef tijdens deze bedwelmingen heeft niets weg van de extreme versnelling en verveling van het dagelijkse leven, maar laat zich net beleven als een ‘vervulde tijd, een toestand van tijdloosheid’. (De Cauter, 2009, 47) Tijdens de roes verliezen ‘de coördinaten van ruimte en tijd hun vertrouwde vastheid’, dijen uit en transformeren zich. (De Cauter, 2009, 48)

“In de bedwelming wordt het gevoel van ruimte en tijd dikwijls eerder versterkt dan verzwakt. Het wordt geïntensiveerd, maar op een desoriënterende manier. Baudelaire noteert dat hasjiesj ‘een zeer levendig gevoel van omstandigheden en omgevingen’ veroorzaakt. Door het wegvallen van de ‘tijdsdruk’ – als verveling en als haast –

krijgt men een gevoel van duur. De horlogetijd bestaat niet meer. Men vergeet de tijd, zoals degene die opgaat in zijn werk of in een beschouwing.” (De Cauter, 2009, 48)

Dit effect van de roes doet ons denken aan Hans Ulrich Gumbrechts concept van de esthetische ervaring als fenomeen van ‘presence’. Hoewel Gumbrecht stelt dat elke cultuur en culturele objecten geanalyseerd kunnen worden als configuraties van zowel ‘betekeniseffecten’ als ‘presence effecten’, blijkt onze huidige maatschappij niet veel aandacht te besteden aan ‘presence’ effecten. (Gumbrecht, 2004, 19) Daarentegen stellen we een groeiende dominantie van betekenis cultuur vast. Mensen beschouwen zichzelf als een bewustzijn en gaan ervan uit dat dit een goed iets is. Als reactie tegen de extreme overheersing van betekenis effecten, zien we echter een verlangen naar een gevoel van ‘presence’. *“The desire for presence that I have invoked is a reaction to an overly Cartesian, historically specific everyday world that we at least sometimes wish to overcome.”* (Gumbrecht, 2004, 110) Naar aanleiding van dit verlangen naar ‘presentification’ van de westerse samenleving, bespreekt Gumbrecht het gegeven van de esthetische ervaring als ‘moments of intensity’. (Gumbrecht, 2004, 97) Het zijn momenten van ervaring die ons vandaag de dag sterk aantrekken omdat onze dagelijkse leefwereld niet in staat is om deze vormen van ervaring voor ons te creëren.

“And are we not precisely longing for presence, is our desire for tangibility not so intense – because our own everyday environment is so almost insuperably consciousness-centered? Rather than having to think, always and endlessly, what else there could be, we sometimes seem to connect with a layer in our existence that simply wants the things of the world close to our skin.” (Gumbrecht, 2004, 106)

Dit lijkt bijzonder sterk op het concept van ervaringsarmoede volgens Benjamin, waarbij de hedendaagse mens niet langer in staat is om ervaring uit de hedendaagse samenleving te destilleren. We bemerken hierbij een beweging naar het lichaam en de zintuiglijke ervaringen van de mens. Doordat deze ‘presence’ effecten zich manifesteren binnen onze betekenis cultuur, zien we een neiging om deze effecten niet enkel te beleven, maar ook betekenis toe te schrijven. *“For us, presence phenomena always come as “presence effects” because they are necessarily surrounded by, wrapped into, and perhaps even mediated by clouds and cushions of meaning. It is extremely difficult – if not impossible – for us not to “read,” not to try and attribute meaning”* (Gumbrecht, 2004, 106) Zoals culturen overwegend ‘presence’ of betekenis gericht zijn, blijken ook objecten van esthetische ervaring steeds een dergelijke spanning in zich te dragen, waarbij nooit een evenwicht wordt bereikt. Er is steeds sprake van een schommeling, nooit van complementariteit. (Gumbrecht, 2004, 107) Zo is bij het lezen van een tekst steeds het ‘betekenis’ gehalte groter, maar zijn er eveneens ‘presence’ effecten, zoals hoe de tekst zich aan ons toont in typografie of the ritme van de taal. Tijdens het beluisteren van muziek, zo stelt Gumbrecht, zal dan weer de ‘presence’ dimensie sterker vertegenwoordigd zijn, maar kunnen we evengoed semantische connotaties vaststellen in bepaalde muzikale structuren.

(Gumbrecht, 2004, 109) In navolging van de sterke opkomst van de opium- en hasjiesjhuizen in de moderniteit, kunnen we besluiten dat de roes die vele mensen opzochten, een zoektocht was naar een ervaring van 'presence'.

Bij de roes wordt vaak een vorm van synesthesie vastgesteld, 'een superieure scherpte van de zintuigen', (De Caeter, 2009, 48) waarbij de verschillende zintuiglijke indrukken met elkaar worden vermengd. Dit komt voornamelijk door het verhoogde associatievermogen tijdens de oosterse bedwelming. Benjamin meent dat sinds de moderniteit de mogelijkheden om langs natuurlijke weg een gevoel van aura te verwerven steeds minder waarschijnlijk worden. Zo is een 'wereld in toestand van gelijkenis', 'een wereld waarin men aura ervaart.' (De Caeter, 2009, 61) In onze hedendaagse samenleving zien we deze verbanden echter niet langer van nature. Anders dan in een traditionele maatschappij, waarin men veeleer de verbondenheid van de dingen zag, hebben we dit gevoel in ons alledaagse leven verloren. (Ik kan niet anders dan denken aan de Disneyfilm 'Pocahontas'. Daarin komt een scène voor waarin de indianenprinses aan John Smith in het lied 'Colors of the wind' de verbondenheid van de dingen uitlegt. De titel van het nummer is op zich ook al exemplarisch: het draagt de synesthetische ervaring in zich) Benjamin zag in de roes 'een poging om de ervaring onder de huidige maatschappelijke omstandigheden 'langs synthetische weg' tot stand te brengen.' (De Caeter, 2009, 57) Ook de theatermaker Antonin Artaud streefde in zijn totaaltheater naar een re-integratie van de toeschouwers lichaam en geest in een oorspronkelijke eenheid van 'zijn' via de synesthesie. (Gordon, 2006, 279)

"Once we understand our desire for presence as a reaction to an everyday environment that has become so overly Cartesian during the past centuries, it makes sense to hope that aesthetic experience may help us recuperate the spatial and bodily dimension of our existence; it makes sense to hope that aesthetic experience may give us back at least a feeling of our being-in-the-world, in the sense of being part of the physical world of things. But we should immediately add that this feeling, at least in our culture, will never have the status of a permanent conquest. Therefore, it may be more adequate to formulate, conversely, that aesthetic experience can prevent us from completely losing a feeling or a remembrance of the physical dimension in our lives."

(Gumbrecht, 2004, 116)

Sensitieve voorstelling presenteren zich in feite als een vertragingstrategie, die evenals de hasjiesjboardelen, een soort van synthetische weg vormen om opnieuw een gevoel van verbondenheid te ervaren via zijn eigen emotionele leefwereld. Sensitief theater tracht immers eenzelfde openheid te creëren als in de roes voor associaties, voornamelijk door de activering van de zintuigen. Anders dan de kick, die naar een korte verheviging op zoek is, wil de zintuiglijke ervaring een rijkere, meer duurzame ervaring meegeven. Een ervaring kan daarbij wel choqueren, maar niet met de bedoeling om

kicks te verkrijgen. Het gegeven van de shock is geen doel op zich, maar kan eventueel wel gebruikt worden om diepere zaken te raken. Het betreft een zoektocht naar elementen van ‘presence’ binnen onze maatschappij, gedomineerd door betekenis. Het is een verlangen naar ervaren, voelen; een zintuiglijke, lichamelijke beleving die ‘for moments at least, make us dream, make us long for, and make us perhaps even remember, with our bodies as well as with our minds, how good it would be to live in sync with the things of the world.’ (Gumbrecht, 2004, 118) Omdat we in een dominante betekenis cultuur leven, kunnen momenten van ‘presence’ zich volgens Gumbrecht niet voordoen in deze ruimte. Meer zelfs, deze momenten van grote intensiteit lijken enkel plaats te vinden op een zekere afstand van de alledaagse wereld. Hier komen de sensitieve voorstellingen in het spel, waarin de ervaring aanstekelijk werkt en overgankelijk is. Zo doe jij (met de woorden van Vargas) het werk, maar doet het werk evengoed jou:

“You just have to let your body work. You don’t have to be so arrogant to think that your eyes or brain are the smartest parts of the body. You are also your legs and your arms. And perhaps the question is in your belly button, and the answer in your shoulder. Or in the little finger of your left hand. The main thing is to realize that it’s not so much about what you know that you know, because that’s mechanical thinking. It’s much more about what you don’t know that you know. The work of the artist is to look for a resonance in that direction and to share that resonance. (...) I try to treat an object like a subject. For example: how to listen to a teaspoon or to a little stone on the ground? If I am able to listen to objects and realize that they are also subjects, then perhaps I am also able to listen to myself. The only way to listen to music, for instance, is being aware that the sound is also listening to you. When you touch a tree, the tree is also touching you. The same happens when you look at a painting, it is surely looking back at you. One can say I try to animate the world with a soul.”
(Saller, 2014, 4)

4.4 BODY MEMORY

De filosoof Maurice Merleau-Ponty schrijft niet op een klare en heldere manier. Zijn denken is een vragen, geen systeem. Het leent zich niet tot eenduidige interpretatie en kenmerkt zich door ambiguïteit en onduidelijkheden. Dit is volledig buiten de wijsgerige traditie in Frankrijk om. De nadruk op ambiguïteit of dubbelzinnigheid staat immers in scherp contrast met de meeste Franse filosofen die zich wentelen in het cartesiaans rationalisme. Merleau-Ponty's wijsbegeerte gaat in discussie met dit intellectualisme, dat het verstand 'als enige bron van kennis' beschouwt, maar ook voor het realisme stelt hij een alternatief voor. Het realisme zegt ons 'dat de gehele werkelijkheid voor het bewustzijn objectief kenbaar is', (Bakker, 1975, 30) terwijl Merleau-Ponty net een ambiguïteit van de werkelijkheid en de waarneming benadrukt. *"Genoemde stromingen pretenderen een absoluut weten te bezitten. Zij kunnen, zo meent hij, geen recht doen aan de menselijke ervaringswerkelijkheid. Zij miskennen de paradoxen van het menselijk bestaan en zij miskennen zodoende de contingentie van het menselijk gebeuren."* (Bakker, 1975, 31) Gelijklopend met het postmoderne denken, denkt de fenomenologie dat het geheel nooit tot onze beschikking staat. Anders dan het rationalisme, dat zich baadt in de transparantie van De Verlichting, wil Merleau-Ponty doordringen tot de diepste lagen van de werkelijkheid, doordrongen van duisternis, 'waarin de grenzen van mens en wereld, subject en object, zichtbaarheid en onzichtbaarheid in elkaar overvloeien. Dit duister zal in een voortgaande wijsgerige reflectie nooit overgaan in een helder licht.' (Bakker, 1975, 50)

"De wetenschappen over de mens (psychologie, sociologie etc.) hebben ons de ogen geopend voor het feit, dat elke kennis die we hebben van de mens niet in een zuivere contemplatie bestaat, maar in de ontmoeting, de communicatie, het voeren van de dialoog met de anderen. Zowel het idealisme als het realisme beschouwen de mens als een object. Dit is in strijd met alle ervaring. Men vergat, dat men, om waarlijk toegang te verkrijgen tot de mens, deel moet nemen aan zijn bestaan, handelen en ervaren." (Bakker, 1975, 41)

Merleau-Ponty profileert zich niet als een filosoof van het weten, maar één van het vragen en daarmee eveneens van het niet-weten. Het onderscheid hiertussen is dat de wetende mens geen oog heeft 'voor de wisselvalligheid, de dubbelzinnigheid van het menselijk bestaan' en in de geslotenheid leeft 'van het autonome denken'. Dit tegenover de onwetende persoon die deze dubbelzinnigheid net omarmt. Hij erkent dat er geen duister kan zijn zonder licht, geen subject zonder object, geen lichaam zonder geest, geen voelen zonder het voelbare. (Bakker, 1975, 26) Merleau-Ponty's filosofie is doordrongen van ambiguïteit. De ervaring laat zich niet eenduidig vatten. *"De werkelijkheid is immers tezeer doordrongen van ambiguïteit dan dat deze zich uitputtend laat denken in een systeem van klare en distincte noties."* (Bakker, 1975, 30) De tegenstellingen en paradoxen die de rationalisten van elkaar scheiden, zitten bij Merleau-Ponty samen in een smeltkroes. Niet als entiteit, maar als een overlappen

van elkaar. (Merleau-Ponty, 1968, 123) Het lichaam is niet tegengesteld aan de rede, maar is een tegenkanting ervan, als twee zijdes van dezelfde munt. *“Neither side is intelligible without the other; they are intelligible only insofar as they are regarded as “sides” of the same unified body.”* (Cataldi, 1993, 62) Vanuit deze nieuwe opvatting dat de rede niet denkbaar is zonder het lichaam, verwerpt Merleau-Ponty het oorspronkelijke *Ik denk dus ik ben* en plaatst tegenover deze bewustzijnsconceptie een *Ik kan*. (Bakker, 1975, 73) Het bewustzijn hangt niet enkel vast aan de ratio, maar moet eveneens begrepen worden vanuit de lichamelijkeheid. Ervaring komt niet passief binnen, maar doet ons ook ontdekken en begrijpen. *“Disembodied perception is senseless. A purely “subjective” perceiving – perception “in the air” – does not exist.”* (Cataldi, 1993, 73)

“Het lichaam begrijpt. Dit klinkt alleen dan als iets absurds, als we onder ‘begrijpen’ verstaan, dat we de zintuigelijk-waargenomen dingen stellen onder het aspect van een intelligibele idee of als we het lichaam opvatten als een object. ‘Begrijpen’ is het ervaren van een overeenstemming tussen wat we in de zin hebben en wat gegeven is, tussen onze bedoeling en de realisering ervan.” (Bakker, 1975, 74-75)

Vanuit deze nieuwe waardering voor het lichaam zagen we in het midden van de 20^{ste} eeuw in eerste instantie een groeiende interesse voor het lichaam op de scène. Men streefde niet langer naar een logisch opgebouwde voorstelling, maar wou ruimte laten voor de toeschouwer om zelf betekenis te geven aan hetgeen op scène plaatsvond. Dit blijkt zich echter uitgebreid te hebben naar de toeschouwer, die nu in zijn lichamelijkeheid vaak wordt geïmplementeerd in de voorstelling. Deze concentratie op de toeschouwer hangt nauw samen met Merleau-Ponty’s opvatting van de waarneming. *“Space and perception generally represent, (...) the perpetual contribution of his bodily being, a communication with the world more ancient than thought. That is why they saturate consciousness and are impenetrable to reflection.”* (Merleau-Ponty, 1986, 134) Lichamelijke zingeving, die aan elke reflectie voorafgaat, mogen we niet begrijpen in termen van een ‘universeel-constituerend bewustzijn’ of algemeen geldende waarheid (Bakker, 1975, 75), maar als verschillende waarheden die veranderlijk zijn naar gelang de situatie. Deze gedachte is interessant voor theatermakers die net de fantasie en persoonlijke zingeving van de toeschouwer willen stimuleren in plaats van een afgerond geheel aan hen te presenteren waar men slechts één lezing uit kan halen. De opvatting van een eenduidige lezing vormde geen grond meer van interesse, aangezien er: *“geen vaste norm [kan] bestaan op grond waarvan we zin en on-zin van elkaar zouden kunnen onderscheiden. Zin immers is zin-voor-ons. En deze zin ligt niet vast. Telkens weer moeten we zin van onzin onderscheiden al naar gelang de situatie waarin we ons bevinden. De zin is doortrokken van ambiguïteit. De zingevende mens belichaamt geen absolute zin”* (Bakker, 1975, 32) Zo haalt Bakker in zijn boek over Merleau-Ponty’s filosofie een voorbeeld aan in verband met schijn en werkelijkheid, die onafscheidelijk met elkaar verbonden zijn.

“Ik kan bijv. in de verte iets waarnemen, dat niet overeenstemt met de werkelijkheid, bijv. een platte steen, die in werkelijkheid een zonnevlek op de weg is. Maar de correcte waarneming (zonnevlek) en de foutieve waarneming (platte steen) onderscheiden zich niet van elkaar, zoals een volledig, absoluut denken zich onderscheidt van een onvolledig lacunair denken. Ik neem correct waar, wanneer mijn lichaam een juiste greep heeft op het waargenomene, maar dit wil niet zeggen, dat mijn greep ooit totaal is: zij zou totaal zijn, als ik al de horizonten van het object gearticuleerd zou kunnen waarnemen. Dit is onmogelijk. Waarnemen (...) is geloven aan een wereld. (Bakker, 1975, 55)

Dit doet ons, als eerder vermeld, denken aan de postmoderne idee, geformuleerd door Lyotard, dat er geen geprivilegieerde, transcendentale methode bestaat die ons toegang verschaft tot de werkelijkheid. Ook Don Ihde spreekt niet meer over ‘Knowledge’, maar over ‘knowledges’ in de postmoderne wereld, waarbij die ‘kennissen’ steeds ‘gesitueerd’ zijn: “[T]o be situated entails that the knower is always embodied, located, is a body, and this must be accounted for in any analysis of knowledge.” (Ihde, 2002, 68) De mens kent de werkelijkheid, al dan niet door de wetenschap, doorheen zijn perceptie vermogens, die van persoon tot persoon verschillen, vanuit een gezichtspunt dat strikt persoonlijk is. Niet langer objectief, schommelen we tussen verbeelding en de werkelijke dingen. *“Schijn en werkelijkheid, onwaarheid en waarheid zijn op het beweeglijke vlak van het oorspronkelijke perceptieve leven onafscheidelijk met elkaar verbonden, (...) ze zijn zo nauw met elkaar verbonden dat men altijd het in het andere vindt, in het bijzonder een kiem van onwaarheid in de waarheid.”* (Bakker, 1975, 55) De fenomenologische filosofie ziet de vergissing dan ook niet als iets fundamenteel fout. Dit loopt gelijk met Vargas’ gezegde ‘Il faut échouer mieux’, afkomstig uit Samuel Becketts *Cap au pire: “Essayer encore. Rater encore. Rater mieux”* (Beckett, 1991, 7), en staat haaks op de rationalistische idee dat men via zuivere contemplatie de universele waarheid bekommt.

Ook Marshall McLuhan spreekt niet langer in functie van de alwetende ratio, maar van een kennisgeving via de zintuigen die hij als ‘sense ratio’ beschrijft. Hierbij merkt hij terecht op dat de zintuigen met elkaar in verbinding staan en elkaar compenseren wanneer de intensiteit van het ene zintuig vermindert, verhoogt het aandeel van de andere zintuigen evenredig. (McLuhan, 2002, 13) Deze vergroting van zintuiglijke gevoeligheid en Merleau-Ponty’s idee dat een beweging pas geleerd is wanneer het lichaam haar heeft begrepen, bewerkstelligt sensitief theater via body memory. Daarin worden bepaalde zintuigen aangesproken om een bepaalde emotionele reactie teweeg te brengen bij de toeschouwer. Heel wat herinneringen liggen immers opgeslagen in de zintuiglijke ervaring en kunnen geactiveerd worden door ze te prikkelen. *“De motoriek van het lichaam is dus niet een dienaar van het bewustzijn dat het lichaam naar een punt in de ruimte overbrengt dat wij ons van te voren hadden*

voorgesteld.” (Bakker, 1975, 73) Dit geldt niet enkel bij tastzin en bewegingen, maar ook bij geuren, geluiden, etc. Toch blijkt tastzin een uniek zintuig in die zin dat het steeds een wederzijdse, onafscheidelijke en gelijktijdige aanwezigheid verwacht van het lichaam dat wordt aangeraakt en het eigen lichaam waarmee we aanraken. (Cataldi, 1993, 125) Zicht, reuk en gehoor kunnen zich daarentegen vanop een afstand laten gelden. Voor smaak wordt eveneens een wederzijdse aanwezigheid verwacht, met groot verschil dat de wisselwerking zich niet tussen twee personen manifesteert, maar tussen een object en een persoon.

4.5 SYNCHRONICITEIT

Ons lichaam is dus een actieve bron van kennis en betekenisgeving, waarbij we connecties leggen tussen verschillende zintuiglijke indrukken. De mens bezit van nature uit een hoog mimetisch vermogen: een extreem grote bekwaamheid in het zien van verbanden en gelijkenissen. Een belangrijk verschil tussen de term ‘mimesis’ en ‘mimetisch vermogen’, is dat de eerste door de conventie wordt bepaald, terwijl het mimetisch vermogen volledig op het menselijk associatievermogen stoelt. Dit begrip van mimetisch vermogen werd door Benjamin besproken in zijn essay *Über das mimetische Vermögen*, waarbij hij onder andere een link legt naar ‘de astrologie die een overeenkomst ziet tussen de sterren en een mensenleven’. (De Cauter, 2009, 52). Dit mimetisch vermogen, is vergelijkbaar met het ‘punctum’ van Roland Barthes, een element in een foto die de toeschouwer als het ware prikt, waardoor je de foto anders kan lezen. Een bepaald beeld of object grijpt als het ware je aandacht; wordt een gegeven van fascinatie dat leidt tot een inzicht. (Barthes, 2000, 42) Benjamin gebruikt hier de term ‘Darstellung’ voor: *“Het is geen ‘voorstelling’, maar een ‘weergave’. In de artistieke evocatie wordt iets ‘opgeroepen’, tot leven gewekt. Er wordt niet alleen iets nagebootst of bewaard, maar ook teruggegeven.”* (De Cauter, 2009, 57) Er is dus sprake van een wederzijdse wisselwerking tussen de mens en het object. De reactievorm die we kennen tussen mensen wordt als het ware getransponeerd naar de relatie tussen de mens en het natuurlijke of levenloze object: *“het poëtische treedt in een onmiddellijk contact met het alledaagse, het subject met het object.”* (De Cauter, 2009, 61-63) Een gegeven krijgt betekenis, overstijgt zijn alledaagse waarde doordat de toeschouwer via zijn mimetisch vermogen een verband legt tussen het object en zichzelf. Er spreekt een essentiële verbondenheid uit.

In de roes, die in de moderniteit wordt opgezocht, krijgt dit vermogen, meer dan in nuchtere toestand, op oncontroleerbare wijze vrij spel – vergelijkbaar met het moment net voor je in slaap valt. De prikkelafweer van het bewuste valt als het ware weg, waardoor een vrijer correspondentieverkeer mogelijk is tussen het bewuste, halfbewuste en onbewuste. (De Cauter, 2009, 52) De persoon in roestoeestand legt constant verbanden tussen elementen die anders geen causaal verband bezitten. Hij maakt grotere sprongen tussen semantische velden dan de nuchtere persoon. Gegevens die in ‘normale’ toestand volledig betekenisloos zijn, kunnen in de toestand van de roes wel opeens leesbaar worden door het verhoogde associatieve vermogen van de persoon, alsof een ondoordringbaar complex van tekens, een code, plots leesbaar is geworden. Belangrijk hierbij is wel dat anders dan een code, er geen enkele sleutel bestaat om deze tekens te lezen. Er is een veelheid aan sleutels, evenveel als er mensen zijn. Er is een veelvoudige interpreteerbaarheid. Dit gaat vaak hand in hand met de ontelbare herinneringen van die persoon, waar plots verbanden tussen worden gelegd. Die vervlogen ervaringen worden dan als het ware uitgediept op een speelse manier. (De Cauter, 2009, 54)

“Bij het doorbladeren van een boek over Botticelli bekijkt hij [Engels schrijver Aldous Huxley] diens Judith. Maar in plaats van naar de heldin te kijken, wordt zijn blik

aangezogen door het patroon van haar kleren. 'Dit was iets wat ik eerder had gezien – diezelfde ochtend (...) toen ik bij toeval omlaag keek en hartstochtelijk bewust bleef staren naar mijn eigen gekruiste benen. Die vouwen in mijn broek – wat een labyrint van eindeloos betekenisvolle complexiteit!' (De Cauter, 2009, 55)

Ook in het postdrama zien we een grote interesse in het mimetisch vermogen van de toeschouwer en verwerpt men de gangbare betekenis het mimesisbegrip. Aangezien postdramatische voorstellingen steeds vertrekken van een afwezigheid van referenten naar de werkelijkheid, ervaren mensen de voorstellingen vaak als heel hermetisch. Hun mimetisch vermogen zoekt wanhopig naar verbanden, naar dingen die hij/zij herkent. Wat ze zien, zegt hen echter niet veel, waardoor veel toeschouwers al snel afhaken.

"The human sensory apparatus does not easily tolerate disconnectedness. When deprived of connections, it seeks out its own, becomes 'active', its imagination going 'wild' – and what then 'occurs to it' are similarities, correlations and correspondences, however far-fetched these may be. The search for traces of connection is accompanied by a helpless focusing of perception on the things offered (maybe they will at some moment reveal their secret)." (Lehmann, 2006, 84)

Sensitief theater presenteert zich, in tegenstelling tot postdrama, als zeer laagdrempelig. Dit terwijl eveneens beroep gedaan wordt op het mimetisch vermogen en men evenmin speelt met mimesis als een één-op-één relatie tussen beeld en betekenis. Anders dan bij het postdrama, houdt sensitief theater zich niet enkel op met het intellect, maar interesseert zich veeleer voor de emoties. Dit verschil tussen de twee recente theatervormen, doet ons denken aan de stelling van socioloog Stjepan Mestrovic (1955-...) in zijn boek *Postemotional society*. Hierin verlaat Mestrovic het postmoderne denkkader in zover het zich hoofdzakelijk focust op intellect en kennis en introduceert de term 'postemotionele maatschappij' om onze hedendaagse samenleving te duiden. Hoewel de postmoderniteit al een beweging maakte naar de fragmentering van de werkelijkheid, de erkenning van de subjectiviteit van de mens en de veelheid aan betekenissen, had deze stroming zich nog niet ingelaten met het veld van de emotionele leefwereld: *"the easily accepted notions of repackaging, recycling, and simulating objects of knowledge as staples of a postmodern world (...) neglect the role of emotions."* (Mestrovic, 1997, 3) Mestrovic tracht dan ook de emoties in het postmoderne discours over recyclage te introduceren.

Kunst heeft steeds de bedoeling mensen te raken. In sensitief theater wordt dit echter een primaire doelstelling. Via de zintuigen doet men beroep op de herinneringen en gevoelswereld van de toeschouwer. Emoties worden opgewekt doordat de toeschouwer een verband legt tussen een zintuiglijke ervaring en een relevante gebeurtenis uit zijn leven. *"With Teatro de los Sentidos we do*

not see the audience as spectators, but as 'imaginants'. That's what we are anyway in the end: 'imaginants'." (Saller, 2014, 5) Deze vorm van betekenisgeving noemt Enrique Vargas 'synchroniciteit': een begrip uit de psychologie, bedacht door de psychiater Jung. *"As its etymology shows, this term has something to do with time or, to be more accurate, with a kind of simultaneity. Instead of simultaneity we could also use the concept of a meaningful coincidence of two or more events, where something other than the probability of chance is involved."* (Jung, 1997, 90) Het betreft het gelijktijdig optreden van verschillende belevenissen die geen causaal verband hebben, maar waarvan de associatie een betekenis heeft voor de persoon die ze beleeft. Het is dus als het ware een vorm van betekenisgeving die puur op het associatief vermogen van de toeschouwer stoelt. Belangrijk bij dit leggen van verbanden is het lichaam, iets waar bij postdrama geen sprake van is. Bij sensitief theater werkt men vanuit 'body memory' om de associaties te laten vloeien. Het lichaam is immers het centrum van verbanden tussen het wezen en de werkelijkheid. De ervaringen uit sensitief theater zijn open voor interpretatie. Niet iedereen zal geraakt worden door dezelfde ervaring, aangezien iedereen zijn eigen netwerk aan associaties heeft tussen objecten, beelden, geuren, etc. en zijn emoties. *"There will necessarily be individual differences in emotional responses, depending on the way that people's personal experiences have shaped their particular emotion networks."* (Smith, 2003, 12) Er bestaat dan ook geen enkele zintuiglijke prikkel die bij iedereen eenzelfde reactie zal oproepen. *"There is no single representation that must accompany any emotion."* (Morton, 2013, 15)

Om de notie van synchroniciteit beter te begrijpen, verwijst Vargas, evenals Benjamin, naar de roman *'A la recherche du temps perdu'* van Marcel Proust. In dit verhaal herinnert de schrijver zich lijfelijk de dagen uit zijn jeugd bij zijn groot tante Léonie na het eten van een madeleine en het drinken van een kopje thee. Hierbij legt de auteur een betekenisvol verband tussen dit evenement uit het heden en dat uit zijn jeugd. Dit begrip van synchroniciteit is dus fundamenteel verbonden met het lichamelijke geheugen. Een geur, een smaak, een aanraking kunnen sterke en vergeten herinneringen ontketenen.

"Nergens wordt dit geheimzinnige proces, waarin het esthetisch ervaren wordt ontketend, grijpbaarder dan in het legendarische koekje van Proust. Het is een schoolvoorbeeld van wat Benjamin een mimetisch object zou noemen. De smaak van dat madeleinekoekje plaatste Proust, aldus Benjamin, terug in het verleden. Tot dat moment was hij aangewezen op een herinnering, gehoorzaam aan de signalen van het wakende bewustzijn. Proust noemde het de mémoire volontaire, de willekeurige herinnering" (De Cauter, 2009, 56-57)

De spelvormen die vaak in sensitieve ervaringen worden gebruikt, dragen eveneens bij tot de ervaring van synchroniciteit. Wanneer een toeschouwer met bepaalde objecten speelt en de mogelijkheid en van het object aftast, creëert hij immers alternatieve associaties. *"In addition, he discovers many more uses for those objects than he would otherwise. Some of these usages may be unique to himself and*

many will be “imaginative,” “fantastic,” “absurd,” and perhaps “serendipitous.”” (Levy, 1978, 68)

Belangrijk hierbij is dat het spel niet vrijblijvend mag zijn. Er wordt een bepaald engagement verwacht, want ‘intense engagement is the most pleasurable, satisfying, and meaningful emotional state we can experience’. (McGonigal, 2011, 46) De toeschouwer is dan wel vrij te kiezen welke elementen hij aangrijpt, hij moet geëngageerd zijn om een beetje van zichzelf in de ervaring te leggen. Die verbanden met de herinnering zijn volgens Benjamin van cruciaal belang om een echte ervaring te beleven. Zo stelt hij dat ‘ware ervaring een soort onbewuste herinnering veronderstelt’ en dat ‘verhevigde prikkelfweer’ in onze samenleving ‘dat proces van aanslibbing, samenklontering en kristallisatie’ om een ervaring te construeren, bemoeilijkt.” (De Cauter, 2009, 43-44)

4.6 POSTEMOTIONELE SAMENLEVING

Zoals we zagen, blijkt de westerse mens niet in staat om nog ervaringen uit onze leefwereld te destilleren. Daarnaast zou ook onze emotionele beleving in gevaar zijn. We zouden niet langer over spontane emoties beschikken, deels door de desacralisering van onze samenleving. Er zou sprake zijn van manipulatie van emoties door onszelf en anderen ‘into a bland, mechanical, mass-produced yet oppressive ethic of niceness.’ (Mestrovic, 1997, 44) Sensitief theater wil hier tegen ingaan door zintuiglijke ervaringen te creëren. Vandaag zien we naast sensitief theater ook een grote interesse naar emotie in de wetenschappen. Het onderzoek zien we echter pas sinds de jaren '80 van de 20^{ste} eeuw opkomen onder invloed van de veranderende status van het lichaam. Deze desinteresse in emoties kwam voornamelijk voort uit de heersende cartesiaanse gedachte dat onze ratio ons denken domineerde en emotie daarin enkel als stoorzender zou kunnen optreden. *“Emotions, unlike memory or perceptual tasks, (...) were often considered to be “noise” unique to the human hardware, a possible source of interference with cognitive processes. Similarly, the emphasis on reason within the philosophy of mind kept many philosophers away from “messy” states such as emotion.”* (Smith, 2003, 3-4) Het was deze scheiding en de lage status van de gevoelens die de onderzoekers niet warm maakten tot onderzoek. Uit verscheidene onderzoeken eind twintigste eeuw bleek de dualistische idee geest-lichaam niet langer werkbaar. Emotie is geen ‘dom’ gegeven, zonder mentale link en blijkt meer te zijn dan een pijnlijke keel, het voelen van hartkloppingen, etc. (Cataldi, 1993, 128) Deze concentratie op gevoelens is iets wat we nog niet terugvinden in het postmoderne denken, ondanks het ideeëngoed rond het lichaam, de fragmentatie van de wereld en de subjectieve waarheden. Postmoderniteit blijft hangen in een betoog rond het denken. Daarom stelt de Amerikaanse socioloog Mestrovic in zijn boek *Postemotional society*, een nieuw discours voor waarin hij onze emotionele leefwereld in de huidige samenleving probeert te kaderen aan de hand van filosofische en sociologische kaders.

Postemotionalisme is een zeer ambigue term, die de idee oproept van een tijdperk na de emotie, waarin spontane emotie volledig dood is, in navolging van Nietzsche die de moderniteit zag als de overwinning van het rationele Apollinische over het spontane Dionysische. Deze interpretatie van de dood van emotie is echter slechts een eerste lezing van de term. De strijd tussen de ratio en het gevoel is volgens Mestrovic veel genuanceerder.

“Against Nietzsche, I argue that in the twentieth century emotion is approached via intellectual constructs. (...) Against Nietzsche, I would point out that abstract mores, laws, and government are not the problem (...) but that abstract emotions are. The notion of an abstract emotion seems to be an oxymoron, yet it is exactly what I intend in the theory of postemotionalism. It is not cultural sterility but emotional sterility that plagues our present fin de siècle.” (Mestrovic, 1997, 25-26)

Emoties verdwijnen niet echt. De ‘emotie’ in ‘postemotionalisme’ blijft dan ook relevant. *“A new hybrid of intellectualized, mechanical, mass-produced emotions has appeared on the world scene.”* (Mestrovic, 1997, 26) De emotie is als het ware getransformeerd tot een quasi-intellectueel fenomeen, vatbaar voor manipulatie.

“Postemotionalism holds that contemporary emotions are ‘dead’ in the analogous senses that one speaks of a dead current versus a ‘live wire’, or a ‘dead nerve’ in a limb or tooth. The current is still on, the nerve is still present anatomically, but neither is functioning as it was supposed to. The result is that all of the primal passions discussed from Aristotle to Hume to the present become shadows of their former selves. Anger becomes indignation. Envy – in the form of the traditional covetousness of a neighbor’s cow, children, wife, or whatever – now becomes an objectless craving for something better. Hate is transformed into a subtle malice that is hidden in all sorts of intellectualizations. Heartfelt joy is now the bland happiness represented by the ‘happy meal’. Loving really becomes liking.” (Mestrovic, 1997, 62)

Bij dit laatste kunnen we haast niet anders dan te denken aan de ‘like’ button op Facebook, die dagelijks massaal wordt aangeklikt. We zijn niet gepassioneerd door wat we zien passeren op de sociale media website. We vinden de dingen leuk. Emotie is niet wat ze geweest is. Ze wordt verpakt en verkocht, als een flauw afkooksel van zichzelf. Emotie heeft niet dezelfde intensiteit als bij een traditie of innerlijk gerichte samenleving. Daarmee gepaard richt onze maatschappij zich veel meer dan vroeger op ‘niceness’. We moeten vriendelijk zijn voor onze buur en verwachten hetzelfde terug. Binnen winkelmanagement wordt gestreefd naar een glimlach en smalltalk met de klant. ‘Niceness’ daarentegen toont geen oprechte interesse in de andere persoon: *“Note that ‘niceness’ is a synthetic, feigned, and ultimately insincere form of friendliness.”* (Mestrovic, 1997, 51) Het is evenals de andere bovenvermelde emoties een afkooksel van zijn intensere variant.

Samengaand met deze ‘niceness’, is de centrale plaats die plezier inneemt in onze maatschappij. De hele dag door wordt het beleven van plezier nagestreefd, iets waar de entertainmentindustrie gretig op inspeelt. Er worden ons massaal producten aangereikt waarbij we geen grote emoties voelen, maar alles plezierig, amusant, ‘entertainend’ is. Plezier is een gewoonte geworden. Plezier is geïnstitutionaliseerd. Zo heb je de ‘happy meals’ en kant en klare verjaardagspartijtjes in een fastfoodketen als McDonalds voor kinderen, maar bestaat er ook een heel gamma aan plezierindustrie voor volwassenen. Denk maar aan all-in reizen met Jetair of de vele standaardkaartjes die we vandaag de dag kunnen kopen met een vooraf bedrukte spreuk. Wat we ervaren als ‘plezierig’, blijkt echter lichtjes deprimerend te werken. Zo doen activiteiten die we als ‘relaxerend’ omschrijven (televisie kijken, chocolade eten, window-shopping of gewoon ‘chillen’) ons vaak helemaal niet beter voelen. Toch zoeken we dergelijke vormen van passief entertainment en activiteiten met lage betrokkenheid

steeds opnieuw op als tegengewicht voor hoe overweldigd en opgehitst we ons voelen. *“But by trying to have easy fun, we actually often wind up moving ourselves too far in the opposite direction. We go from stress and anxiety straight to boredom and depression. We’d much better off avoiding easy fun and seeking out hard fun, or hard work that we enjoy, instead.”* (McGonigal, 2011, 32) We zijn veel gelukkiger wanneer we tijd opgebruiken en verlevendigen dan wanneer we de tijd doden.

“All this really constitutes the institutionalization of postemotionalism, the standardized, factory-like packaging of emotions pertaining to traditional events such as birthdays, weddings, anniversaries, and births, among others, which used to be more idiosyncratic, private and personal.” (Mestrovic, 1997, 51)

Deze standaardisering van emoties is iets waar sensitief theater fundamenteel tegenin gaat. Daarbij gebruikt men de grote variëteit aan emoties bij verschillende mensen als basis voor zijn filosofie. Iedere ervaring is anders, afhankelijk van de persoon die voor de performer staat. Op die individualiteit van iedere persoon speelt sensitief theater net in om persoonlijke, oprechte ervaringen te creëren en de toeschouwer te raken. Enrique Vargas zegt hier zelf over: *“De economie die nu de wereld stuurt, geeft aan consumptiegoederen maar één betekenis. Het maakt van ons bestaan één grote McDonalds. Daarom is zintuiglijk theater nodig. Het creëert de omstandigheden waarin je weer meester wordt van je eigen verhaal.”* (Hillaert, 2013, C16) Aangaande die praktijk van ‘niceness’ geeft Mestrovic nog een waarschuwing mee. Postemotionele mensen zijn zich bijzonder bewust van de mening van zijn omgeving aangaande zijn gedachten, acties en gevoelens. Zelfs wanneer die omgeving niet aanwezig is, repeteert de hedendaagse mens *‘in advance the imaginary emotional reaction of others, and thereby lives the emotion vicariously before it is allowed to be expressed.’* (Mestrovic, 1997, 64) Door die emoties telkens opnieuw beleven, maar ze niet te kunnen uiten (als het ware geen catharsis door te maken), bestaat er het gevaar te veranderen in een tikkende tijdbom.

“I maintain that in the postemotional age emotions are not forgotten and are not ‘worn away’. Because catharsis is often blocked due to the over-rationalization of social life, it seems that postemotional types remain traumatized for life (...) In (...) postemotional societies, where everyone is expected to be ‘nice’, and in which speech and behaviour has been codified by political correctness, all forms of catharsis have actually been blocked. It is not surprising that the postemotional consciousness has coined the phrase ‘walking time bombs’ to refer to people who could potentially ‘blow up’ at any time due to repressed traumas that have not been and cannot be abreacted.” (Mestrovic, 1997, 91)

Dit vooraf afspelen van de emoties blijkt dan ook een grote reden waarom de hedendaagse mens niet meer spontaan zou voelen. De emotie wordt als het ware vermoeid, doordat hij steeds opnieuw wordt

afgespeeld in het hoofd van de persoon. De postemotionele mens leeft aldus niet ten volle in het heden: *“The postemotional type is simply incapable of being taken in by the present event, of reacting with spontaneous emotions. He or she must borrow from the past, and rehearse for the future, but must also process the appropriate emotions for the present.”* (Mestrovic, 1997, 65) Dit gegeven vinden we eveneens terug in het werk van de Franse socioloog Emile Durkheim. Hij voorspelt immers een verlangenvermoeidheid en verlies van emoties in onze huidige maatschappij. We weten te veel, we hebben te veel verlangens die we niet kunnen bevredigen, wat leidt tot verlangenvermoeidheid:

“The more we know, the more we want, and our desires can never be satiated. Traditional people (...) desire pretty much along the lines of what their societies allow them to desire. But modern and, by extension, postmodern societies offer so many choices and such an infinite number of objects of desire that in the end Durkheim’s anomic type succumbs to the infinity of wanting, and, consequently, to an exasperated state of weariness.” (Mestrovic, 1997, 24-25)

Mestrovic legt hierbij een link naar het werk van Dostojevski, meer bepaald het personage van *The underground man* die kenmerkend is voor de moderne mens, niet in staat spontaan te voelen. *“Dostoevsky’s lead character, the underground man, is simply unable to cross a modern barrier between desire and action. Stupid people, Dostoevsky’s characters writes, are able to act immediately on their feelings, but the modern person with sensitive consciousness is distracted by his or her own brain and its endless rationalizations.”* (Mestrovic, 1997, 24) Dit gebrek aan actie en ondernemingskracht is één van de centrale elementen van het postemotionalisme. Zo zijn onze emoties en ons intellect met elkaar verbonden door actie, maar blijkt die connectie in onze maatschappij beschadigd, waardoor we niet langer ondernemen. *“In previous eras, one expected that emotion could lead to action of some sort, but in today’s postemotional society, this ‘natural’ relationship between emotion and action has been permanently severed.”* (Mestrovic, 1997, 55) Dit is een reden waarom we vandaag de dag niet enkel een verlangenvermoeidheid, maar eveneens een compassievermoeidheid hebben en aldus alsmar minder lijken te investeren, te ondernemen in verschillende wereldproblematieken zoals hongersnood of oorlogen. Volgens Mestrovic is geen tekort aan compassie, er is een teveel:

“Americans today feel things their ancestors did not feel: They feel the pain of whales, baby seals, and Bosnian refugees; they feel the joy of victory in the Gulf War, technological superiority and a leisure class lifestyle that used to be reserved for the real leisure class; they experience fear of each other, of saying something politically incorrect, of getting sued for actions that used to be passed off as mistakes; and so on. But all this luxurious emotions leads to compassion fatigue, anomie as the malady of

infinite desires that can never be satisfied, and a diffuse anxiety that colors almost every waking hour, among those pathologies.” (Mestrovic, 1997, 32-33)

We moeten hierbij wel opmerken dat compassie niet hetzelfde is als *caritas* uit traditionele samenlevingen. Het is eerder een ontheemd mededogen: medelijden. Waar *caritas* de mensen bijeenhield, als een hechte samenleving aaneenbond, verdeelt medelijden de mensen. (Mestrovic, 1997, 26) In plaats van een gelijkwaardige positie tussen mensen, ontstaat een misvormde hiërarchische relatie tussen degene die hulp behoeft en degene die minacht. In klassiek theater spreken we in termen van medeleven dat het publiek voelt voor wat zich op podium afspeelt. De positie die de beide partijen in theater (letterlijk) innemen, is echter gelijkaardig aan deze positie van medelijden. De acteur op het podium staat er steeds in de hoedanigheid van de toeschouwers. Deze positie wordt radicaal veranderd binnen zintuiglijke voorstellingen, waar actie letterlijk wordt opgenomen via een spel met de zintuigen. De hernieuwde connectie tussen mensen staat centraal, bewerkstelligd door spel. Dit opzoeken van de individuele emotie, blijkt een reactie tegen de enorme entertainment industrie, die emotionele beleving klaargestoomd presenteert. Men moet enkel nog innemen, als een eenrichtingsstraat. De consument hoeft zich niet te engageren of in actie over te gaan.

5 THEATRAAL KADER

In de lijn van de intellectualisering van emoties in ons hedendaags tijdperk, zien we een recyclage van ritualiteit in postmoderne tijden. Zo blijken traditionele rituele, zoals een pelgrimstocht naar de Himalaya Bergen, een sterke invloed te hebben op de spontaneïteit van ons emotionele vermogen, in tegenstelling tot bijvoorbeeld een hedendaagse ‘pelgrimstocht’ naar Disneyland. *“The main difference between traditional rituals and postemotional rituals seems to be that traditional ones serve as tools to bring out spontaneous emotions as part of collective effervescence while postemotional rituals are mechanical, routinized attempts to simulate authentic collective effervescence.”* (Mestrovic, 1997, 111) Onze westerse maatschappij vormt vele ceremonies en vieringen uit de traditionele samenlevingen om tot standaard ervaringen in functie van plezier en ‘niceness’. Zo is bijvoorbeeld ‘Dia de los Muertos’, een feestdag die in traditionele samenlevingen van België (Allerzielen) tot in Mexico werd gevierd in een collectieve samenkomst van droefenis, vandaag getransformeerd tot het plezier van Halloween in de Verenigde Staten van Amerika. (Mestrovic, 1997, 118)

Naast deze normalisering van de rituelen, gaan eveneens religieuze waarde en betekenis verloren. Zo zorgt de televisie er bijvoorbeeld eigenhandig voor dat elk mysterie rond vele fenomenen compleet ontrafeld en ontheilgd is. Alles is zichtbaar voor iedereen. Daarbij worden heel wat zaken heel vroeg voor kinderen ontluisterd zonder dat het kind een initiatierite heeft ondergaan. *“Adulthood has collapsed into childhood, minus the coming-of-age rituals that characterized this rite of passage in traditional societies.”* (Mestrovic, 1997, 112) Als samenleving gaan we steeds op zoek naar nieuwe vormen van rituelen. Deze bereiken echter niet langer hetzelfde effect. Dit komt grotendeels door de verruiming van onze leefwereld, onder invloed van globalisering. Groepen zijn immers te groot geworden om nog collectief hernieuwd te worden. Niet iedereen is bereikbaar in de onmiddellijk nabije omgeving, waardoor informatieve media als radio en televisie worden ingeschakeld om de rest van de samenleving te bereiken. De televisie zorgt in principe dus voor een democratisering en geeft iedereen toegang tot allerhande fenomenen. We hebben niet alleen een onmiddellijke toegang tot informatie, maar staan ook constant in contact met elkaar door sociale media. Zo brengt televisie ons samen: met het gezin, maar ook met ieder ander die voor de tv gekluisterd zit, hebben we eenzelfde ervaring. Er is geen sprake meer van een publiek (zoals in theatervoorstellingen), maar van een massa waar een grote betrokkenheid tussen heerst. (McLuhan, 1970, 14) Deze collectieve ervaring via de televisie kan echter nooit dezelfde functie vervullen als de spontaneïteit van samengestelde groepen. Meer zelf, zo observeert Mestrovic, zorgt het voor een uitholling van de emotionele ervaring. (Mestrovic, 1997, 102) *“Thus, most members of the group must experience the revivification vicariously, through the information medium? But this means that their experience will already be rationalized and pre-processed cognitively.”* (Mestrovic, 1997, 114)

Theater is geen materieel product dat in omloop kan gebracht worden om winst op te maken zoals film, fotografie of zelfs een boek. Theater is nooit een massamedium en kan dus tegengewicht bieden voor de druk die gecreëerd wordt door ‘the attraction of the united forces of speed and surface’. Theater is immers fundamenteel gebaseerd op ‘the release of active energies of imagination, energies that are becoming weaker in a civilization of the primarily passive consumption of images and data.’ (Lehmann, 2006, 16) Theater is een plaats van echte bijeenkomst, die zich leent als ideale ruimte voor een collectieve ervaring: *“a place where a unique intersection of aesthetically organized and everyday real life takes place. In contrast to the arts, which produce an object and/or are communicated through media, here the aesthetic act itself (performing) as well as the act of reception (the theatre going) take place as a real doing in the here and now.”* (Lehmann, 2006, 17) Het is een plaats waar een gemeenschappelijke ademhaling kan ontstaan. In die zin blijkt theater de plaats bij uitstek om een vorm van ritualiteit te hervinden. Ook de Franse theatermaker Antonin Artaud (1896-1948) zag het theater als de plaats om de samenleving te hernieuwen. Theater was daarbij niet simpelweg het ‘dubbele’ van het leven. Leven ontstaat eveneens uit het ‘ware’ theater. *“The theatre of cruelty is born to create life from the human residue of a dead civilization but at the same time as the act of theatre animates its double (life) in the event of performance it becomes the double of life, the dead form that shadows the living.”* (Gordon, 2006, 276) Dit laatste kunnen we opvatten als rituele fenomenen, die vaak aan de basis lagen van een samenleving. De toeschouwers moesten in dit *Theater van de wreedheid* worden bevrijd van de onderdrukking en zelfvervreemding die de toestand vormt van het hedendaags bewustzijn. (Gordon, 2006, 281) In navolging van Artauds en Eugenio Barba’s opvatting van het theater, maar eveneens die van het 20^{ste} eeuwse postdrama, kunnen we dan ook de centrale positie van de toeschouwer in sensitieve voorstellingen verklaren.

5.1 MIMESIS

Sensitief theater moeten we plaatsen binnen een beweging die zich sinds de jaren '60 van de twintigste heeft ontwikkeld. In navolging van Merleau-Ponty's filosofie, zien we bij postmoderne denkers een interesse verschijnen voor het lichaam als alternatief voor de rationele cultuur. Zo ondermijnt het lichaam ook in het theater, meer bepaald het postdrama, de macht van de logos. *"sensuality undermines sense"* (Lehmann, 2006, 162) De voorstellingen zijn geen 'wellmade plays', maar associatieve stukken waarin eenduidige betekenis moet wijken. *"The body (...) as agent provocateur of an experience without 'meaning', an experience aimed not at the realization of a reality and meaning but at the experience of potentiality. (...) The dramatic process occurred between the bodies; the postdramatic process occurs with/on/to the body"* (Lehmann, 2006, 162-163) Met de opkomst van het postdrama en de happenings zien we een ommekeer in de geschiedenis van het theater. De focus ligt meer op het beeldende, het lichamelijke. De toeschouwer kijkt naar 'echte' lichamen op de scène, die geen ander 'hier en nu' presenteren. Het publiek wordt dan ook aangespoord om aan de actie deel te nemen en zijn passieve, waarnemende houding op te geven. Dit moeten we al dan niet letterlijk opvatten. Zo verlangden vele performance voorstellingen interactie van het publiek, zoals in Dionysius 69 van Schechner: *"With happenings, (...) the action takes on the traits of a ritual. In 1969, Richard Schechner stages Dionysius 69, in which the spectators are invited to get into physical contact with the players."* (Lehmann, 2006, 53) Postdramatische voorstellingen verwachtten daarentegen voornamelijk een intellectuele activiteit van de toeschouwer. Zo zien we stukken verschijnen waarin het verhaal zich niet logisch ontvouwt, maar het fragmentarisch aan de man wordt gebracht. De toeschouwer verzamelt hieruit verschillende elementen die aan hem worden gepresenteerd om het stuk voor zichzelf te structureren. In navolging van de verwachting dat het publiek een groter aandeel heeft in de voorstellingen, zien we vandaag de dag allerlei nieuwe theatervormen verschijnen waarin de actieve houding van de toeschouwer uit het postdrama wordt geradicaliseerd. Terwijl de toeschouwer bij postdramatische stukken meestal de positie behield van kijker, wordt het publiek nu 'meemaker' van een voorstelling. Enerzijds omvat het de toeschouwer die in een scheppende positie wordt gesteld, anderzijds schuilt er het gegeven van de belevenis in. De toeschouwer verlaat zijn zetel die uitkijkt op een scène en integreert als actief onderdeel in de voorstelling. Onderstaand citaat van kunstcriticus Ernst Gombrich aangaande de schilderkunst kunnen we dan ook gemakkelijk toepassen op de hedendaagse theaterpraktijk.

"Men zou kunnen zeggen dat het beeld weinig houvast meer heeft aan het doek – het wordt slechts 'opgeroepen' in onze geest. De bereidwillige kijker reageert op de suggestie van de schilder, omdat hij genoeg beleeft aan de transformatie die onder zijn ogen plaatsgrijpt. In dit genoeg is een nieuwe functie van de kunst geleidelijk en haast onopgemerkt aan de dag getreden in de periode die we besproken hebben. De

schilder geeft de kijker steeds “meer te doen”, hij trekt het binnen de toverkring van het scheppen en laat hem iets beleven van de roes van het “maken”, die eens slechts aan de kunstenaar voorbehouden is geweest. Van hieruit begint de ommekeer, die leidt tot de visuele raadsels van de 20^e-eeuwse kunst die onze vindingrijkheid tarten en ons in de geest doen zoeken naar het onuitgedrukte en ongearticuleerde.” (Gombrich, 1960, 173)

Zoals we weten, verwerpt postdrama de logische structuren van de grote aristotelische drama's en wordt de scène meer naar het beeldende en lichamelijke georiënteerd. De toeschouwer kijkt nog steeds naar het podium vanuit een zittende, receptieve positie, maar wordt geacht om meer intellectuele arbeid te verrichten en zelf zijn stuk samen te stellen uit de verschillende autonome elementen die hem worden aangereikt. Er wordt van hem, in navolging van het postmoderne denken, een bepaalde zelfreflectie verwacht. *“The spectators are no longer just filling in the predictable gaps in a dramatic narrative but are asked to become active witnesses who reflect on their own meaning-making and who are also willing to tolerate gaps and suspend the assignment of meaning.”* (Jürs-Munby, 2006, 6) Daarbij heeft taal zijn uitsluitend communicatieve functie verloren, ten voordele van de autonomie van de taal. Deze idee vormde zich eveneens onder invloed van Artaud die beweerde dat woorden niet moeten functioneren in functie van hun inherente betekenis, maar ze op een bezwerende, magische manier moeten gebruikt worden om hun vorm en uitstraling naar voren te laten komen. *“Il ne s'agit pas de supprimer la parole articulée, mais de donner aux mots à peu près l'importance qu'ils ont dans les rêves.”* (Artaud, 1964, 142) In sensitief theater heeft taal helemaal geen problematische functie meer. Er wordt gebruik gemaakt van taal, maar het hoeft vooral niet. Vaak wordt gewerkt met stilte of met andere talen. Men verwerpt niet de communicatieve functie van taal, maar acht deze niet noodzakelijk voor betekenisoverdracht. Het lichaam bezit reeds over voldoende zeggingskracht om de toeschouwer bepaalde zaken duidelijk te maken. Dit kan gaan van simpele handelingen: ‘Wil je met mij meekomen?’ of ‘Ga alsjeblieft zitten’ tot een meer ‘empathisch’ vermogen. *“For instance: What is ‘language’? Is language ‘words’? Sometimes words have nothing to do with language. When you are listening to the speech of a politician on TV, you are able to read it with your own intuition, based on the way he stands, the way he talks, the way he is dressed...”* (Saller, 2014, 5)

Tekst staat in de postdramatische voorstellingen op gelijke positie met het licht, het geluid, de beeld- en vormentaal. De verschillende constituenten worden hierbij vaak op zichzelf teruggeworpen en gaan een eigen leven leiden, een eigen vormentaal ontwikkelen doordat de representatieve dimensie gescheiden wordt van hun materiële ervaring van kleur en vorm. (Lehmann, 2006, 51) Postdrama verlaat de representatie in zover we dit begrip beschouwen als een fictionele werkelijkheid, belichaamd door de acteurs op scène. (Jürs-Munby, 2006, 4) De postdramatische voorstellingen liggen dan ook veel meer in de lijn van de performances uit de jaren '60, waarbij de lichamen die op scène

staan echte lichamen zijn met zijn grenzen van uitputting, pijn, etc. Postdrama verlaat dus niet het gegeven van actie op scène, maar doorbreekt wel de banden tussen die actie met mimesis. Postdrama klampt zich niet langer vast aan ‘the representation of a fictive and simulated text-cosmos as a dominant’. (Lehmann, 2006, 55) Illusie wordt verlaten en vervangen door allusie. Verbanden en betekenis worden nooit uitgesproken, maar des te meer gesuggereerd. De esthetische ervaring uit zich niet in de inhoud, maar op de evenwichtsoefening tussen het ‘echte’ en het ‘geënceneerde’. Ze sluimert in de twijfel of de actie op scène echt is of niet; of het amoreel is of net esthetisch verantwoord.

“Without the real there is no staging. Representation and presence, mimetic play and performance, the represented realities and the process of representation itself: from this structural split the contemporary theatre has extracted a central element of the postdramatic paradigm – by radically thematizing it and by putting the real on equal footing with the fictive. It is not the occurrence of anything ‘real’ as such but its self-reflexive use that characterizes the aesthetic of postdramatic theatre.” (Lehmann, 2006, 103)

Etymologisch is de term ‘mimesis’ afkomstig van het Griekse woord *mimesthai*, wat zoveel wil zeggen als ‘voorstellen’ of ‘verbeelden’. In onze westerse maatschappij kennen we het echter vaker onder de veel engere betekenis van ‘nabootsing’ als bindmiddel tussen een fictieel gegeven en een ‘buitenfictionele’ werkelijkheid. Onder deze interpretatie van ‘mimesis’, werd de term vanaf de jaren ’60 van de 20^{ste} eeuw in vraag gesteld. Men gaat niet langer uit van een één-op-één relatie tussen woord en beeld. Het hoeft niet te verbazen dat men in de postmoderniteit streng inging tegen deze idee van mimesis. Men wilde verzet plegen tegen de grote narratieven en keek zich daarom nogal blind op deze ene betekenis van mimesis die zich in onze westerse maatschappij als de dominante speler had geponeerd. Zo is er nog een hele reeks aan andere nuances die bij de term komen kijken. De filosoof Adorno had bijvoorbeeld een andere verklaring: mimesis als een presymbolische, affectieve ‘becoming-like-something’ (Lehmann, 2006, 38) In navolging van deze betekenis sprak Lyotard over ‘energetisch theater’ dat zich voorbij de representatie plaatst: een theater, niet beheerst door betekenis, maar bestaande uit ‘forces, intensities, present affects’. (Esslin, 1961, xix)

“Of course, Lyotard could already find images and concepts in Artaud’s works which show that, in theatre, gestures, figurations and arrangements are possible that refer to an ‘elsewhere’ in a different way than iconic, indexical or symbolic ‘signs’. They allude or point towards it and at the same time offer themselves as an effect of a flux, an innervation or a rage. Energetic theatre would be theatre beyond representation – meaning, of course, not simply without representation, but not governed by its logic.” (Lehmann, 2006, 38)

Antonin Artaud is één van de spilfiguren in de grote ommekeer van het theater in de 20^{ste} eeuw. Hij formuleerde in zijn werk een fundamentele kritiek op het westerse theatergebeuren die zijn essentie compleet verloren zou hebben door de logos op een voetstuk te plaatsen. Het theater was volgens hem een perversie en negatie geworden van wat het hoort te zijn. Om aan deze perversie tegenkanting te bieden, trachtte Artaud onder andere de verschillende theatrale elementen hun autonomie terug te geven en de scène te herschikken. Deze gegevens lijken op een deconstructief verlangen van de kunstenaar te wijzen en het is onmiskenbaar dat vele elementen gelijk lopen met enkele basisgedachten uit de deconstructietheorie van Jacques Derrida, zoals de veelheid aan waarheden en de scheiding tussen *signifiant-signifié*. De teksten van Derrida worden vaak in verband gebracht met het postmoderne denken vanwege zijn ontleding van de manier waarop wij kennis en betekenis construeren. Zo impliceert het *signifié* voor Derrida geen fundamentele waarheid, maar een culturele consensus, een idee wat door de postmoderne denkers en Artaud gretig wordt beaamd. Ondanks het feit dat Derrida zijn theorie niet als kunstkritiek profileerde, besprak de filosoof enkele artiesten, onder wie Artaud, in zijn teksten. We moeten opmerken dat de Franse theatermaker zich echter niet in termen van deconstructivisme wou laten vatten en geenszins streefde naar de deconstructie van het theater. Hij hoopte het theater te laten worden herboren. (Derrida, 1993, 293) Geen imitatie van het menselijk handelen, zoals in het aristotelisch drama, maar een werkelijk menselijk handelen in het hier en nu.

Deze afstand van representatie bij Artaud bespreekt Derrida in zijn boek *L'écriture et la différence* waar hij een volledig hoofdstuk besteedt aan het *Theater van de wreedheid*. Daarin beargumenteert hij dat het theater nooit aan representatie kan ontsnappen. Met representatie doelt hij niet op de letterlijke, enge mimesisopvatting, zoals een schilderij een landschap weergeeft, in een andere tijd en ruimte. Representatie voor Derrida is een veel groter gegeven. Eerder doelt de filosoof op een concept waarbij de hele wereld steeds een representatie is van reeds voorbije evenementen. Daarom spreekt hij in zijn tekst niet over het klassieke theater, waarin mimesis een zeer belangrijke rol speelt, maar over Artauds theaterfilosofie. “*Derrida’s explication of Artaud’s ideas concluded that Artaud attempted to replace theatre (as a mode of representation) with performance (as a mode of presence).*” (Gordon, 2006, 276)

“Artaud sought to undermine the dominance of a concept of dramatic performance first expounded by Aristotle of a semiotic theatre whose physical and sensuous elements are externalizations of the germ of meaning encoded in a plot. In its place he calls for a phenomenological notion of theater, whose essence resides in the actualization of spectacle.” (Gordon, 2006, 280)

Sinds de oudheid wordt in het westen gebruik gemaakt van verschillende representatiewijzen om verhalen te vertellen over het leven van de mens. Volgens Artaud is het theater hier echter niet voor gemaakt. Het theater moet zich niet bezig houden met het portretteren van een particulier leven, maar moet zich als equivalent stellen van het leven zelf, een bevrijd leven zonder menselijke individualiteit. Artaud droomde van een nieuwe theatervorm, terug naar de bron, die hij onder de noemer *Theater van de wreedheid* uitwerkte. Deze term slaat, zoals vele mensen bij een eerste lezing denken, geenszins op het sadisme of geweld zoals we kennen uit de media. Veeleer gaat het om het echte leven met zijn dagelijkse gruwel. Om deze reden zegt Artaud dat hij zijn theaterfilosofie evengoed *Theater van het leven* had kunnen noemen. (Derrida, 1993, 294) Dit leven waarover de Franse theatermaker spreekt, is volgens hem, in navolging van Plato's gedachtegoed, een soort 'afspiegeling' van een transcendentiaal principe. Aangaande de negatieve beschouwing van kunst als een valse kopie van het leven volgt Artaud Plato's redenering echter niet. Kunst zou ons immers weer samen brengen, herenigen met het transcendentale: *“Art is not the imitation of life, but life is the imitation of a transcendental principle which art puts us into communication with once again.”* (Derrida, 1993, 295) Dit is dan ook de opzet van zijn *Theater van de wreedheid*. Belangrijk is dat Artaud onder dit transcendentiaal gegeven geen grotere instantie als God verstaat, maar een essentieel onderdeel van het leven. Deze idee ligt volledig in de lijn van meer traditionele, oosterse culturen, waar Artaud zijn inspiratie ging halen.

“[The spectator] will be shaken and antagonised by the internal dynamic of the spectacle, and this dynamic will be in direct proportion to the anxieties and preoccupations of his whole life (...) it is not to the minds or the senses of the spectators that we address ourselves but to their whole existence. Their existence is ours. We stake our own lives on the spectacle that unfolds on the stage (...) The spectator who comes to our theater knows that he is to undergo a real operation in which not only his mind but his senses and his flesh are at stake. Henceforth he will go to the theater the way he goes to the surgeon or the dentist (...) He must be totally convinced that we are capable of making him scream.” (Gordon, 2006, 275-276)

In het westerse theater werd de auteur steeds gezien als dé maker van het stuk. De woorden ontsprongen immers aan zijn gedachten. De regisseur werd hierbij in een ondergeschikte positie geplaatst, zo zou hij slechts functioneren als vertaler van de geschreven tekst naar de tekst op scène. Hierbij representeert hij de woorden van de schrijver. Deze visie is volgens Artaud geheel achterhaald aangezien de auteur in wezen niets creëert. Hij transcribeert enkel het reële en doet aldus eveneens aan representatie. (Derrida, 1993, 296) De tekst, gebruikt in de traditie van het westerse theater, zat dus steeds vast in representatie. Artauds *Theater van de wreedheid* wil hieruit breken. Hoewel zijn theater onvermijdelijk een vorm van representatie is, kunnen we deze term in zijn handen niet opvatten als in klassiek theater. Wat op de scène gebeurt, is geen representatie van de tekst. Evenmin zal de scène

gebruikt worden om een herhaling te tonen van het heden. ‘Wrede’ representatie moet iemand doordringen. Het is een soort originele representatie: het ontvouwen van een volume, een multidimensionale omgeving, een ervaring die zijn eigen ruimte produceert. Representatie als een soort autopresentatie van een pure visualisatie en een pure gevoeligheid of ontvankelijkheid. Het einde van de representatie betekent ook het einde van interpretatie. Zo verlangt Artaud niet dat de toeschouwer het gebeuren op scène analyseert of interpreteert. *“The total artwork that Artaud proposed would not, as does the literary drama, employ its narrative and spectacular components, to communicate ideas and arguments. Its aim is not so much to communicate as to alter the consciousness of the spectator.”* (Gordon, 2006, 281)

Artaud ziet het *Theater van de wreedheid* als een festival, waarbij de toeschouwer in het centrum staat en het stuk hem omgeeft: een veelheid aan indrukken en gevoelens. Een gebeuren met deelnemers zonder onderscheid tussen acteur en toeschouwer. Geen voorstelling, maar een ‘event’. (Derrida, 1993, 308) *“What defined Artaud’s notion of performance as cruelty was its authenticity as event, the visceral nature of the encounter between spectator and spectacle – its power to release the demons that it was the normal function of social conventions to repress.”* (Gordon, 2006, 277) Deze demonen zouden we kunnen linken met onze emotionele leefwereld die wij in onze huidige maatschappij veelal moeten onderdrukken. 20^{ste} eeuwse theatermaker Eugenio Barba, die in Denemarken de *International School of Theatre Anthropology* oprichtte, speelt in zijn voorstellingen ook steeds met het gegeven van een gebeuren. Zo ontwikkelde hij de ‘barter’, wat zo veel wil zeggen als ‘ruilhandel’ in het Engels. Veel van zijn voorstellingen zijn een culturele uitwisseling, bijvoorbeeld op een marktplaats in een ander land, waar de toeschouwer de inwoners zijn van een stad. (Gordon, 2006, 338) Barba onderzocht hierbij de relatie tussen acteur en toeschouwer. *“The barter was not a one-sided communication by actors for spectators, but provided an opportunity for genuine exchange between the host culture and the visitors”* (Gordon, 2006, 338) De theatergroep en de gemeenschap wisselden als het ware hun culturen uit. De theatergroep presenteerde zichzelf daarbij door trainingen, openlucht activiteiten, manieren van improvisatie, etc. terwijl de gemeenschap antwoordde met hun eigen dansen, muziek, orale literatuur en zelfs religieuze ceremonies. De barthers vormden voor Barba een weerstand tegen de reductie van het theater tot koopwaar als een esthetisch of commercieel product. (Gordon, 2006, 338) De artiesten geven iets van zichzelf en verleiden de toeschouwers om eveneens iets van zichzelf terug te geven als ruilhandel. Deze voorstellingen hadden dan ook een tamelijk losse, improvisatorische structuur. *“Because these shows are often performed as street theater, the actors had to develop the skills of the popular entertainer – circus performer or clown – in order to acquire the ability to control noisy crowds in town squares and to exploit the serendipitous possibilities of “found” spaces rather than the carefully planned scenographic effects available in conventional theater spaces.”* (Gordon, 2006, 339) Dit staat in contrast met de theologische scène van het westerse theater dat een passief, zittend publiek met zich mee brengt, een publiek van toeschouwers en consumenten. Die

theaterstructuur is trouwens doorheen de eeuwen nooit echt aangepast, ondanks alle theaterrevoluties. Dit komt doordat de dominantie van de tekst steeds een blijvende beweging van representatie doorzette.

“While he was very aware of the playful nature of theatrical representation, Artaud became disillusioned not only by the theatre’s literary qualities but also with the idea of performance as spontaneous play through which dada and surrealist art had aimed to capture the flow of the unconscious.” (Gordon, 2006, 275)

Bij het postdrama vinden we dus niet dezelfde representatie terug als in de klassieke drama’s. Als alternatief vond de theaterbeweging zijn basis bij Artauds theaterfilosofie. Zo herschikte de Franse theatermaker de verschillende theatrale elementen en legde de nadruk op het lichaam, waardoor een ontmanteling van de logocentrische hiërarchie mogelijk werd. Een belangrijk verschil tussen Artaud en postdrama is het gegeven van interpretatie. Hoewel Hans-Thies Lehmann het ‘event’ aanhaalt in functie van het postdrama, meent hij dat we dit niet als een onbeduidend gebeuren mogen beschouwen, zonder betekenis. (Lehmann, 2006, 104) Binnen het postdrama, anders dan bij de happenings of performance, is het van groot belang dat de toeschouwer analyseert wat zich op het podium afspeelt. Postdramatische voorstellingen bieden het publiek een veelheid aan beelden aan, in navolging van het gefragmenteerde wereldbeeld. Deze beelden zouden een oneindig aantal betekenissen genereren, zonder unieke of juiste analyse. Er wordt geen heldere boodschap meegegeven, waardoor een persoonlijke lezing van het stuk belangrijk wordt. Het publiek moet niet tot een synthese komen, maar heeft niet de ‘luxe’ om achterover te leunen en meegesleept te worden in een fictief verhaal. Het stuk wordt immers gecreëerd in de hoofden van het publiek. De toeschouwer moet de elementen ‘decoderen’ aangezien de taal zijn uitsluitend communicatieve functie verloren heeft. Waar Artaud zich voornamelijk op het lichaam en de lijfelijke ervaring concentreert, blijft het postdrama hangen in de intellectualisering van de dingen. Een sluitende betekenis is er niet, maar de toeschouwer moet er toch iets uit halen.

5.2 SPEELRUIMTE

In traditionele zaalvoorstellingen bestaat er een grote afstand tussen het publiek en de acteurs. De toeschouwers nestelen zich in een donkere zaal, beschermd van nieuwsgierige blikken en het oordeel van anderen, en laten zich meeslepen door hetgeen op podium getoond wordt. Hoewel ze in een kleine oppervlakte zitten met tientallen mensen, is het kijken naar theater een individuele en geïsoleerde activiteit. (Tan, 1996, 19) Dit staat in schril contrast met de dichte, directe aanwezigheid van de performer bij sensitief theater. Waar postdrama de toeschouwer nog actief wou maken vanuit zijn zittende positie en de toeschouwer zelf zijn stuk wou laten structureren, radicaliseert sensitief theater deze positie van de toeschouwer tot een letterlijk activeringsproces. Deze uitnodiging tot interactie schrikt vele mensen af omdat je, anders dan in een verduisterde zaal, in een meer kwetsbare positie wordt gezet. Als publiek word je op gelijke hoogte geplaatst met de performers, in plaats dat enkel de acteur onderworpen wordt aan de blik van de toeschouwer. *“The actor is always at risk of ‘yielding...privacy’, in the act of self-revelation that is psychological acting, while the spectator is permitted to enjoy the feelings of intimacy that comes from witnessing acts of self-revelation of others, without disclosing anything of herself, safe in the darkness of her seat.”* (Ridout, 2006, 77) Dit verschuilen kunnen we naadloos in verband brengen met hoe men in onze maatschappij omgaat met emoties in het openbaar. Het vertonen van emoties wordt vaak als ‘ongepast’ aanzien, waardoor men in verlegenheid wordt gebracht van zodra men ‘betraapt’ wordt. Deze gedachte stamt uit de lange traditie in onze westerse geschiedenis waarbij de ratio centraal werd geplaatst en emoties enkel als stoorzender zouden functioneren. Wanneer mensen worden aangemoedigd om emotie niet te uiten of te erkennen, kan mettertijd trouwens de drempel om het emotieve systeem te activeren groeien. (Smith, 2003, 34) Dit gegeven bevestigt Mestrovic op grote schaal in zijn postemotionele theorie. Zo zou de postemotionele, hedendaagse mens over het vermogen beschikken om zijn emotionele vuur in bedwang te houden. (Mestrovic, 1997, 61) In verband met sprekers in het openbaar zegt hij:

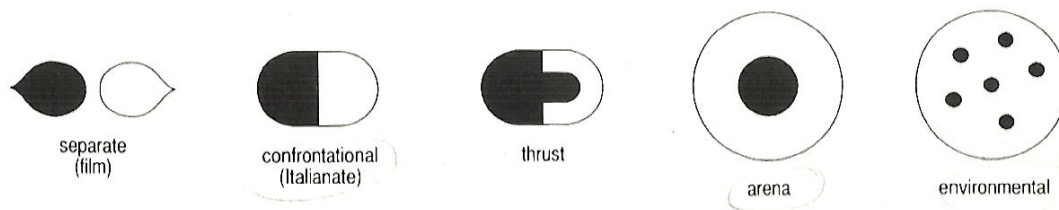
“Any speaker who wants to be taken seriously or respected in (...) postemotional societies must not show personal passion in the presentation of his or her topic. (...) One must appear to be emotionally detached. (...) The entire twentieth century may be characterized as unemotional in its penchants for positivism, neutrality, focus on intelligence quotients, [etc.] (...) The twentieth century is the century of emotional cleansing.” (Mestrovic, 1997, 61)

Daarom wil men zich, als publiek, het liefst verbergen wanneer de acteurs op het podium hen aanspreken en interactie van het publiek verwachten. Die negatieve connotatie van de term ‘interactie’ is iets waar sensitief theater constant mee worstelt. De manier waarop performers met de toeschouwers omgaan in sensitief en klassiek theater ligt mijlenver uit elkaar. Terwijl we een aanspreking vanop het podium eerder als een aanval beschouwen, is interactie in zintuiglijke ervaring een uitnodiging. *“Play*

is a voluntary activity” (Caplan, 1974, xii) Veel heeft ook te maken met de ruimte waarin een voorstelling wordt opgevoerd. Zo is het theater à l’italien of een hedendaagse zaal zoals deSingel gebouwd om te kijken en te luisteren. Bij sensitief theater kan een ruimte echter een woonkamer zijn, waar er heel andere regels gelden van interactie. Op die manier is het niet de interactie op zich die gênant is in een theatervoorstelling, maar de conventies die gelden bij een bepaalde ruimte: *“The embarrassing thing about eye contact (...) may be that it is in the wrong place and the wrong time.”* (Ridout, 2006, 76-77) De toeschouwers in de zaal maken geen deel uit van hetgeen zich op het podium afspeelt en hoeven niets van zichzelf bloot te geven. De toeschouwers en de performers bevinden zich niet in elkaars aanwezigheid. De acteurs voeren iets op voor de toeschouwers en zijn aldus in de aanwezigheid van het publiek. (Ridout, 2006, 77) *“[T]he actor almost always remains an uncanny, disturbing “other,” inhabiting a world with its own rules and which the audience, however physically close, cannot truly penetrate.”* (Helbo e.a., 1987, 49) Wanneer toeschouwers en acteurs elkaar na afloop van de voorstelling ontmoeten in de foyer, verdwijnt dit onevenwicht. *“In ordinary worlds, we cannot participate in public revelation without yielding in our own privacy, because we are mutually in each other’s presence.”* (Ridout, 2006, 77) Deze gelijkwaardige positie uit de buitenwereld die in sensitief theater wordt binnengehaald, blijkt veel mensen af te schrikken net vanwege dat ‘gezien worden’. Een westers publiek is niet gewend aan direct contact met de kunstenaar.

“Twentieth-century experimentation with theatrical form has largely been directed against this totally divided theatrical space. This experimentation has been extremely varied. It has included the conscious revival of earlier spatial arrangements, the conscious creation of new ones, both permanent and temporary, the development of spaces whose use can be varied, and the utilization of non-theatrical space which may suggest hitherto unexplored actor/audience relationships or bring external social or cultural connotations into the theatre experience.” (Helbo e.a., 1987, 54)

In de jaren ’60, met de opkomst van de happenings en performance, zagen we een gelijkaardige verwarring en verlegenheid bij de toeschouwers die de conventie van het niet gezien worden als toeschouwer hoog in het vaandel droegen. (Ridout, 2006, 77) Die verlegenheid, zegt Ridout, mag dan wel karakteristiek zijn voor de licht onzekere ruimte van het hedendaagse theater, *“there may be moments of mutual befuddlement, or even stupefaction, in face-to-face encounters, that are of equal significance.(...) Is not the pleasure of the one-night stand always bought at the cost of a certain embarrassment?”* (Ridout, 2006, 79) In sensitief theater staan gemeenschappelijke ervaringen dan ook centraal die zowel betekenis hebben voor de toeschouwer als de performer. Dat gevoel van samen iets te beleven is het streefdoel van elke zintuiglijke ervaring. Geen representatie van een andere ruimte en tijd van de acteurs voor het publiek, maar een samenzijn.



(Helbo, e.a., 1987, 49)

Bovenstaand model van Marvin Carlson uit *Approaching Theatre* geeft enkele verhoudingen weer tussen publiek en de scenische actie in relatie tot verschillende theatrale ruimtes. Hierbij zien we een spectrum dat gaat van een volledige scheiding van acteur en toeschouwer (film) tot een complete integratie ervan (environmental). Vandaag de dag worden de meeste podiumkunsten nog steeds in een ‘confrontational’ ruimte opgevoerd, onafhankelijk van de plaats waar ze spelen. Zo heb je uiteraard de grote theaterzalen waar dit model in de architectuur zit vervat. We zien echter evengoed een hele hoop locatieprojecten waarbij, hoewel de ruimte zich ideaal leent tot een nieuw kijkmodel, de oppositie nog steeds strikt wordt doorgevoerd. Sensitief theater plaatst zich volledig aan het rechter uiterste van het model, waar de ervaring het publiek volledig omgeeft en de toeschouwer ook deel uitmaakt van het gebeuren. Hij kijkt niet enkel naar hetgeen rond zich gebeurt, maar treedt in actie met zijn omgeving.

“De toeschouwer bevindt zich niet langer buiten het kader maar is er erin opgenomen. In extremo wordt de theaterruimte gelijkwaardig gedeeld tussen toeschouwers en spelers. Het publiek is in het ‘decor’ opgenomen en er is geen sprake van vooraf vastgestelde speelplekken. In de meest pure vorm zou er slechts sprake zijn van één alles omvattende theaterruimte – geheel samenvallend met de theatrale ruimte – waarbinnen publiek en acteurs zich vrijelijk kunnen bewegen.” (Eversmann, 1996, 137)

Anders dan in klassieke theatervoorstellingen, focust sensitief theater zich niet uitsluitend op de audiovisuele representatie. *“De toeschouwer is niet langer de voyeur, die van op genoeglijke afstand deel heeft aan de existentiële of andersoortige beleving van de theatermaker.”* (Van Campenhout, 2003, 17) Dit betekent geenszins een verwerping van de visualiteit. Wel wil men de hegemonie van het zicht doorbreken. Bijvoorbeeld door te werken met duisternis of de nadruk te leggen op de andere zintuigen. In onze maatschappij krijgen de andere zintuigen immers vaak een minderwaardige positie dan het oog toebedeeld. Die dominantie van het oog, komt voort uit het cartesiaanse weten en de exactheid van de wetenschap. *“Seeing has the effect of putting a distance between self and object. What we see is always “out there”. Things too close to us can be handled, smelled, and tasted, but they cannot be seen – at least not clearly. (...) Thinking creates distance. Seeing, like thought, is evaluative, judgmental, and conducive to fantasy.”* (Tuan, 2008, 146) Enrique Vargas wil met zijn

voorstellingen dan ook situaties creëren waarin de mensen op een nieuwe, meer nabije manier kunnen beleven als tegengewicht tegen het imperialisme van het oog. Deze idee van ‘zien is weten’ is volgens hem immers een historische vergissing. Zo ontdekt een kind door te voelen, proeven, ruiken tot het leert dat er dingen zijn waar je wel naar mag kijken, maar niet aanraken. (Berghmans, 1999)

We kunnen hierbij het gedachtenexperiment betrekken van Don Ihde, die zijn leerlingen vroeg zich voor te stellen dat ze uit een vliegtuig sprongen. Daarbij werd een onderscheid vastgesteld tussen de studenten die de vlucht ervoeren alsof het echt gebeurde (met de wind langs hun gezicht, een gek gevoel in de maag) of alsof ze naar zichzelf keken vanop een afstand. De eerste ervaring wordt hierbij omschreven als een ‘full’ of ‘multidimensionale’ belevenis waarbij belichaming centraal staat, terwijl de tweede een ‘visuele objectivering’ inhoudt van een ‘verondersteld lichaam’, als het ware een schouwspel. (Ihde, 2002, 4) Dit perspectief hoort in eerste instantie toe aan ons biologisch, individuele lijf, maar wordt daarnaast evenzeer bepaald door ons cultureel en sociaal bepaalde lichaam. Zo haalt Ihde het verschil aan van erogene zones binnen de traditie van de westerse wereld (de vrouwelijke borst) en de Aziatische cultuur (de hals) (Ihde, 2002, xi), maar wordt de belichaamde ervaring tegenover de visuele ervaring eveneens grotendeels door de culturele omgeving bepaald. Ihde geeft in *Bodies in technology* het voorbeeld van de manier waarop mensen zich oriënteren:

“For example, in previous work I have shown how a reading perspective that makes a god’s-Eye view possible gets worked out within European culture in activities seemingly distant from bodies in navigational practice. Europeans locate where they are from a disembodied, overhead perspective. Contrarily, the here-body is made central in South Pacific navigational practice, which makes all motion and direction relativistically referential to the navigator’s here-body” (Ihde, 2002, 6-7)

Zeker niet elke zintuiglijke ervaring werkt met tastzin. Toch zijn er bepaalde ervaringen die actief willen inspelen op de muur die mensen rond hun lichaam bouwen. Hoewel we een aanraking meestal als inbreuk op onze privacy beschouwen, is onze huid niet een grens van ons ‘zijn’ die ons scheidt van de buitenwereld, maar net een manier om die buitenwereld naar binnen te halen.

“Although some may regard the ingressive and egressive dimension of tactile experience as an assault on one’s integrity, a threat to one’s “ego”-centricity, or an affront to one’s “self”-“control”, our skin – our living, breathing, feeling flesh – is not a barrier that shuts us “in”. Our flesh is not a relatively insignificant protective strata of physiological “material” whose only function is to house a dis-embodied “mind” or to serve as a “vat” for a brain. (...) Our skin is an organ of perception.” (Cataldi, 1993, 126)

Deze schrik voor aanraking is sterk cultureel bepaald en ligt volledig in de lijn van Ildes waarnemingen. Zo kunnen we ruwweg stellen dat de gemiddelde westerse mens er sneller een probleem van zal maken wanneer met aanraking wordt gewerkt dan een Zuid-Amerikaanse toeschouwer. (Montagu, 1971, 260) Theaterwetenschapper Luk Van den Dries merkt eenzelfde fenomeen op vanuit zijn praktische ervaring in het compagne *Andwhatbeside(s)death*.

“Kinderen zijn veel fysieker dan volwassenen, die bang zijn van aanraking. Kinderen zijn niet bang van aanrakingen. Het maakt nu eenmaal deel uit van ons socialisatieproces in de westerse maatschappij dat je een bepaalde grens afbakent rond je persoon wanneer je volwassen wordt. Ik was net een paar dagen in Bogota, in Colombia, en daar heeft men een heel andere cultuur. Dat is een cultuur van aanraking, dat is daar zo evident, geheel anders dan in het westen. Wij groeien op met de opvatting dat aanraking meteen een aanslag op de privé sfeer betekent. Aanraken bij ons is ofwel formeel, bijvoorbeeld een hand geven, ofwel meteen al heel intiem, seksualiteit. Alles daartussen is leegte, zou je kunnen zeggen.” (Crois, 2011, 3)

De ruimtes waar TDLS speelt, zijn geen theatergebouwen. Of ze gebruiken op z'n minst het gebouw niet in zijn normale functie. De groep gaat eerder op zoek naar plaatsen met een verhaal, een karakter, om hun voorstellingen te ensceneren. Van zodra de toeschouwer op locatie toekomt, wordt de toeschouwer volgens Vargas immers gevormd in zijn zintuiglijke ervaring. De gekozen ruimte is geen blanke ruimte zonder betekenaars, maar net één vol van geschiedenis, die mee in de voorstelling wordt verwerkt. *“These theatres have often been converted from other spaces and tend to be small, intimate, and correspondingly the most flexible in actor/audience spatial relationships.”* (Helbo e.a., 1987, 55) Voor het Klapstuk Festival in Leuven in 1999 werd *Oraculos* bijvoorbeeld geïnstalleerd doorheen de gangen en ruimtes van het huidige STUK. In Barcelona speelt de groep in hun thuisbasis, een oude buskruitfabriek op de Montjuïc. Het zijn theaterruimtes, anders dan de normen, die een grote flexibiliteit bieden om andere opstellingen te ontdekken.

“The way an audience experiences and interprets a play, we now recognize, is by no means governed solely by what happens on the stage. The entire theatre, its audience arrangements, its other public spaces, its physical appearance, even its location within a city, are all important elements of the process by which an audience makes meaning of its experience.” (Carlson, 1993, 2)

Zoals we al zagen bij Gumbrecht, kunnen effecten van ‘presence’ zich enkel op een plaats, gescheiden van de buitenwereld manifesteren. Sensitief theater incorporeert deze opmerking als het ware instinctief in de ruimtes die ze creëert. Meestal zien we dan ook een overgangsruiimte opduiken waarin de toeschouwer zijn lasten van de rat race cultuur van zich af kan leggen om met een grotere openheid

de voorstellingen mee te maken. Ook Eugenio Barba zag zijn antropologisch theater als een ruimte waarin men de wereld als van op een afstand van de maatschappij kon ervaren. Door zich van de omringende sociopolitieke context van de dominante cultuur te verwijderen, kon zijn theatergroep hun dagdagelijkse problemen achterlaten om ze vanop een afstand op een meer complexe manier te verwerken. (Gordon, 2006, 336) Deze idee van een besloten ruimte als bron van ervaring en intimiteit vinden we terug in *La Poésie de l'espace* van Gaston Bachelard. Zo kan het intieme zich, volgens hem, enkel verhouden tot een afgeschermd buitenwereld.

“Het lijkt of onze meest eigen beleving pas ontstaat binnen de beslotenheid van een ruimte die we tot de onze hebben gemaakt. In dit ‘binnen’ lijkt het eigene te evaporeren. De ruimte wordt gepersonaliseerd, en alles erin wordt opgenomen in het allesoverheersende klimaat van onze intieme ervaring. Herinneringen enten zich op voorwerpen, meubelstukken, een zolder of een vergeten hoek. Onze verlangens zitten verborgen in gelijkaardige kleine doosjes, of met sleutels beveiligde schuiven en kasten. Het zijn de veilige containers van onze herinnering of onze onuitspreekbare fantasmen. Volgens Bachelard is intimiteit wezenlijk ruimtelijk. Het intieme laat zich ervaren in de herinnering die het ouderlijk huis oproept, in de ladekast die oude geheimen koestert, in de tijdruimtelijke associaties van de kindertijd, het opgroeien, het onuitgesproken verlangen.” (Van Campenhout, 2003, 14)

We herkennen hier eveneens de idee van synchroniciteit, waarbij de dingen herinneringen opwekken bij de toeschouwer. Daarom vormt het intieme zich ‘in de communicatie die het individu aangaat met zijn omgeving, op het moment dat het zich laat verleiden door de ruimte’, ‘op het moment van overgave, waarin de strenge scheidingslijn tussen individu en ruimte zo dun wordt, dat ze haast onbestaande is’. (Van Campenhout, 2003, 14) *“De ruimte wordt een klimaat waarin het verborgene tot leven komt.”* (Van Campenhout, 2003, 14) Er ontstaat een interessante dualiteit van verbondenheid en uitsluiting: een samenvloeien met de besloten ruimte, tegenover ‘het uitsluiten van de buitenwereld met zijn logische beperkingen’. (Van Campenhout, 2003, 14) Sensitief theater zet dus in op een meer private ruimte, tegenover het hoog publieke karakter van de meeste theaters. Door de afstand die we in de ‘confrontational’ theateropstellingen zien, wordt de zintuiglijke ervaring immers beperkt tot de observatie van woord en beeld ‘losgerukt van hun fysieke dragers als adem, luchtverplaatsing, het zien van kippenvel, het voelen van de texturen van de kostuums, of het ruiken van de lichaamsgeur van de acteurs’. (Van Campenhout, 2003, 15) Wel kan deze opstelling sterke sensaties doorgeven, een overrompeling van beelden en indrukken, eventueel geënceneerd in een intiem kader, maar dan wel één waar het publiek geen deel van uit maakt, waardoor het voyeurisme van de toeschouwer net wordt versterkt. We krijgen een gevoel van ongemakkelijkheid omdat we geen deel uitmaken van het geheel.

5.3 SPELGEDRAG

“I think our job as theatre makers is to construct games.

We have a toy shop.”

- Enrique Vargas

Sensitief theater maakt vaak gebruik van spelvormen. Deze spelen mogen we niet opvatten als het theaterspel binnen de klassieke mimesisopvatting. Veeleer is het kinderspel: heel veranderlijk, met plaats voor improvisatie en onvoorziene handeling. We gebruiken onze zintuigen om de wereld te ontdekken zoals ze is, niet zoals iemand ze heeft afgeschilderd. Zo zegt Vargas dat zijn theater heel anders werkt dan ‘met opgelegde regels’. *“Het is een spel, zoals kinderen dat spelen. Iedereen heeft zelf kunnen kiezen om mee te doen. Respect en generositeit zijn bij interactief theater cruciaal.”* (Hillaert, 2012, C16) Eerder dan nabootsing, kunnen we ‘spel’ begrijpen als Artauds representatie, waarbij herhaling ten eerste wordt gemeden. (Derrida, 1993, 310) Herhaling scheidt immers het heden en het leven van zichzelf. Het verzamelt en behoudt het gepasseerde heden als een waarheid, een ideaal gegeven. Om die reden streeft de maker naar verbruik, waarbij de tijd wordt opgebruikt en men niet in herhaling valt. Een unieke beleving van het heden. Het *Festival van de wreedheid* kan slechts één keer plaatsvinden. Het is geen boek of een werk dat zich meermaals laat oppakken. Het is energie. Pure aanwezigheid als puur gebrek. Elke actie moet actief vergeten worden zodat ze niet herhaalbaar is. Artaud gebruikte hiervoor de term ‘actieve vergeetachtigheid’. (Derrida, 1993, 312) Het gaat om een persoonlijke ontmoeting tussen toeschouwer en performer ‘in a pure action untainted by the absurdity of theatrical pretence’. (Gordon, 2006, 281) Er is hier dus geenszins sprake van een acteerprestatie waarbij men iedere avond ongeveer dezelfde handelingen uitvoert. Nog anders dan postdramatische voorstellingen, die vaak tot in de puntjes zijn uitgekend en vastgelegd zijn.

“In direct opposition to the Western tradition of theatrical realism, Artaud rejected characterization as a significant function of performance. (...) By reimagining the function of the actor as the provocateur (shaman or therapist) in an encounter with the spectator designed to precipitate a catharsis as material as that induced by homeopathy.” (Gordon, 2006, 280)

Er wordt steeds opnieuw gestreefd naar een persoonlijke, unieke ontmoeting en beleving. Dit zou kunnen betekenen dat elke voorstelling een pure improvisatie veronderstelt, zonder richting wat dan ook. Het tegendeel blijkt echter waar. Meestal gaat men uit van een bepaalde sensatie of emotie die men wil bewerkstelligen. Dit wil niet zeggen ‘we moeten iemand laten huilen’ of ‘de toeschouwer zal zich angstig voelen’. Eerder gaat men uit van een thema, zoals ‘tederheid’ of ‘de dood’. Iedere persoon bezit dan een andere relatie tot dat onderwerp, waardoor men een andere emotionele status zal bereiken. Toch zien we vaak eenzelfde reactie of handeling terugkeren, onafhankelijk van de

opgeroepen emotie. Niet omdat de toeschouwer gedwongen of gemanipuleerd worden, maar omdat dezelfde speelsetting vaak eenzelfde reactie uitlokt bij verschillende individuen. *“Play settings possessing similar attributes will elicit similar play behaviour responses from different individuals.”* (Levy, 1978, 124)

Spelen blijkt een belangrijke actie voor de zelfontplooiing van de mens. Zonder te spreken over een fictionele wereld, ligt spel buiten de echte wereld voor zover de uitkomst van een spel (winnen of verliezen) geen directe gevolgen heeft voor iemands leven.² Dit heeft te maken met de ‘suspension of disbelief’ die van werking is tijdens een spel. De echte ‘zelf’ maakt plaats voor de ‘verbeelde zelf’. In deze rol van verbeelde zelf beleeft de persoon een grotere vrijheid, een grotere speelsheid dan in het echte leven om ‘their inner egoless personality’ te beleven. (Levy, 1978, 12) Op die manier kan iemand binnen een spel al meer risico’s nemen dan in het echte leven. *“Only in play can we totally commit ourselves to a goal that minutes later is forgotten or irrelevant.”* (Levy, 1978, 1) We durven ons geld in te zetten op een straat in Monopoly, maar doen dat minder snel op aandelen in het echte leven. Zo kan een mens zijn vaardigheden in een spel op een meer intense manier tot uiting brengen, waardoor hij zich meer bewust wordt van zichzelf en zijn omgeving. *“This heightened awareness of one’s internal processes – love, hate, compassion, humility, power, risk, danger, and other expressions of the disinhibited self – has become a critical need in a society where one has little opportunity to confirm one’s existence and worth.* (Levy, 1978, 12) Spelen betekent dus een bevestiging van ons bestaan en de viering van het leven. Het bezit intrinsieke banden met spirituele en intuïtieve kennis over onszelf en de wereld. *“Play brings out the greatness, dignity and sacredness of our existence, which in turn gives impetus and meaning to our lives.”* (Levy, 1978, 2) Het mag dan niet verwonderen dat we een heropleving zien van spel als esthetische, epistemologische en spirituele expressie bij verschillende bewegingen zoals Zen en Yoga, die zeer populair zijn in onze maatschappij. Zij ontwikkelen immers een gedisciplineerde vorm van zelfverwezenlijking en verheugde ervaring. (Levy, 1978, 25)

“When we slip into play, we slip into a self-experience where we can afford to “let go” and respond to ourselves, to others, and to the environment in an unpredictable, personal way. When we slip out of play, we slip into regimentation, lose our sense of personal freedom, and fail to see the incongruities of everything we hold to be important.” (Levy, 1978, 1)

Wanneer we spreken over de elementen die fundamenteel deel uitmaken van spelgedrag, moeten we een onderscheid maken tussen de extrinsiek en intrinsiek gerichte spelen. Daarbij is de eerste soort prestatie- en resultaatgericht en staat competitie centraal. Intrinsiek gerichte spelen hebben dan weer

² Hierbij laten we spelen als gokken, waarbij gespeeld wordt met grote bedragen en schulden, buiten beschouwing.

veeleer te maken met geluk en concentreren zich eerder op het proces dan op de uitkomst. Wanneer we spreken over ‘spel’, alluderen we dan ook op deze laatste categorie, die een uitlaatklep vormt voor de expressie van emoties en bevorderlijk werkt op de ontwikkeling en handhaving van iemands emotionele gezondheid. *“The ability to play is directly related to the individual’s optimal physiological and emotional functioning.”* (Levy, 1978, 47) Bij de prestatiegerichte spelen wordt vaker een negatieve invloed op het emotionele welzijn van de persoon vastgesteld vanwege de grote druk. De reden hiervoor ligt bij de verschillende accenten. Deze extrinsieke motivaties dragen vaak bij aan een geluksgevoel wanneer we het doel hebben bereikt. Deze effecten blijken echter niet lang te duren. We bouwen er een tolerantie voor op en verlangen steeds meer.

“It takes bigger and better rewards just to trigger the same level of satisfaction and pleasure. The more we try to “find” happiness, the harder it gets (...) and it’s one of the biggest hindrances to long-term life satisfaction. (...) On the other hand, when we set out to make our own happiness, we’re focused on activity that generates intrinsic rewards – the positive emotions, personal strength, and social connections that we build by engaging intensely with the world around us.” (McGonigal, 2011, 46)

Daarnaast dragen competitieve spelen vaak een hang naar de kick in zich, terwijl de kansspelen veeleer de elementen in zich draagt om een meer duurzame beleving te creëren, waarin relaties worden opgebouwd in plaats van gecontesteerd en afgebroken. Onder extrinsiek gerichte spelen (hieronder aangeduid als ‘zero-sum’) verstaan we bijvoorbeeld paintball, zwemmen in competitie, videogames, etc. Een voorbeeld van een intrinsiek gericht spel (‘non-zero-sum’) is de capoeira dans³, waar geen winnaar of verliezer is. Hooguit is er een verschil te zien in de beheersing van het spel. Dit is geen pleidooi tegen extrinsiek gerichte spelen. Deze soort bevat immers een heleboel basisspelelement die een positief effect hebben op de mens. Het gaat hem niet om de competitie, want in zekere zin is concurrentie een vorm van samenwerking. Wanneer je tegen iemand strijd, moet je immers nog steeds met die persoon samenkomen om überhaupt te spelen. De extrinsieke motivatie blijkt echter gevaarlijk wanneer we er afhankelijk van worden om ons gelukgevoel te bepalen.

“[Psychologists] have pointed out that in some situations, competitive zero-sum activities may be harmful to the mental health and long-term personality development of the individual. In place of the contraindicated zero-sum play activities, Orlick (...) has suggested the utilization of non-zero-sum play, which would promote such humanistic goals as acceptance, cooperation, and recognition of individual differences. Thus, perhaps our society should be promoting such non-zero-sum play

³ Capoeira is een vecht-dans, die we voornamelijk terugvinden in Afrikaanse en Zuid-Amerikaanse landen, waarbij de twee spelers afwisselend aanvallende en afwerende bewegingen maken, maar elkaar nooit raken.

(...) in which the consequences do not lead to loss of self-esteem, self-identity, and respect for one's opponents.” (Levy, 1978, 71)

Intrinsiek gerichte spelen komen volgens Levy voornamelijk voor in ‘presence’ culturen. Voor deze traditionele cultuur, beheerst door bovennatuurlijke krachten, is een overwinning over zijn eigen lot dan ook belangrijker dan een overwinning op een tegenstander. De extrinsiek gerichte spelen blijken dan weer dominanter in de betekenis culturen, die persoonlijk gewin en vooruitgang nastreven. *“Play in which skill, dedication, sacrifice, training, practice, and internal locus of control are salient is prevalent in societies where the sociocultural milieu is rooted in the belief that one has control over oneself and is capable of mastering one's environment.”* (Levy, 1978, 59) Spel is verbonden met de meest oorspronkelijke vorm van menselijk gedrag. Zo blijkt uit antropologisch onderzoek, ondersteund door denkers als Huizinga, dat de mens als artiest en speler veel ouder is dan de werkende mens. *“[C]ivilization is, in its earliest phases, played.”* (Huizinga, 1955, 173) Spel wordt vaak gezien als de voorloper van creativiteit, abstract denken, spontaneïteit, verbeelding en fictionele vertoningen. *“The spirit of playful competition is, as a social impulse, older than culture itself and pervades all life like a veritable ferment. Ritual grew up in sacred play; poetry was born and nourished on play, music and dancing were pure play.”* Vanuit de idee dat het ritueel voortkomt uit spelen, is het ook niet vreemd dat we bij sensitief theater wel vaker spreken over een vorm van ritualiteit die niet refereert naar de aanbidding van een goddelijke kracht, maar naar het spel. Dit is een belangrijke reden waarom bij sensitief theater meestal geen applaus op de voorstelling volgt, in tegenstelling tot een zaalvoorstelling waarbij applaus zowaar tot de conventie hoort, of men het nu goed vond of niet. Er is geen sprake van een machinerie van representatie of puur entertainment.

“In moments such as these theatre appears to be trying to annexe to itself something of the solemnity of religious ritual, trying to establish itself as commensurate with those performances of sacred musical works in churches, where the convention persists that there should be no applause.” (Ridout, 2006, 165-166)

Spelen vervullen een belangrijke rol in het herstellen van ‘the unity of man with himself; his fellow man; and his environment’. (Levy, 1978, 49) *“In other words, play behavior must facilitate the rehumanization of man as a consequence of the dehumanization that has been perpetrated in the name of the scientific progress.”* (Levy, 1978, 49) Onze menselijkheid verkrijgen we immers tijdens de ontwikkeling van intieme relaties met andere levende dingen. Spel werkt dus een gevoel van verbondenheid in de hand, waarbinnen vrijwillige participatie centraal staat. (McGonigal, 2011, 21) De verschillende spelers stemmen er mee in om op een bepaald moment, op een bepaalde plaats in eenzelfde mind-set samen te komen om samen te spelen. Daarbij negeren ze, zolang het spekt duurt, alles van buitenaf. Ze oefenen een gedeelde concentratie en gesynchroniseerd engagement. Samenwerking vereist inspanningen die een onderlinge relatie bewerkstelligen. Zo verwerven beide

partijen, door middel van cocreatie, een nieuw product (of gevoel). Dit zien we ook in sensitief theater waarin de ervaring een efemere brug vormt die binnen een gesloten ruimte de ene persoon met de andere verbindt. *“It is the interweaving of one solitude with another by means of an activity which obliges a total concentration of my entire physical and mental nature.”* (Gordon, 2006, 336)

[C]ocreation, is what sets collaboration apart from other collective efforts: it is a fundamental generative act. Collaboration isn't just about achieving a goal or joining forces; it's about creating something together that it would be impossible to create alone. You can collaborate to create just about anything: a group experience, a knowledge resource, a work of art. Increasingly, gamers are collaborating to create all of these outcomes.” (McGonigal, 2011, 268)

Een ander bepalende kenmerk van spelen zijn regels. Deze begrenzen de mogelijkheden waarop een speler een doel kan bereiken. Doordat de meest eenvoudige manieren om een spel te winnen, zijn ingeperkt, worden de spelers uitgedaagd om nieuwe, onontgonnen mogelijkheden aan te snijden. Spel bevordert dus de creativiteit van de mens, een bekwaamheid van groot belang in een samenleving die zich karakteriseert door verandering en nieuwigheid: *“they are better equipped to respond differentially (creatively) to an ever-changing and complex environment.”* (Levy, 1978, 68) Voor het gebrek aan nieuwsgierigheid en het onvermogen van de mens om nog te reageren op nieuwe stimuli, blijkt spel dan ook een oplossing te vormen aangezien het ‘wonder, curiosity, exploration, and appreciation of man and his relationship to his earth’ met zich meebrengt. (Levy, 1978, 188) Ook Vargas gaat op zoek naar dit soort van nieuwsgierigheid en verbazing in zijn theaterwerk. Zo bevordert spel in de vorm van dagdromen, verbeelding en ‘doen alsof’ zowel de cognitieve en emotionele als creatieve bedrevenheid, maar evenzeer sociale vaardigheden. *“Play has unique power for building interpersonal relations”* (Caplan, 1974, xv)

6 SENSITIEVE VOORSTELLINGEN

6.1 ORACULOS – TEATRO DE LOS SENTIDOS

“It is not true when we hear theatre is dying. It is creativity that is languishing and rotting away.

What is agonizing is a culture that has lost all contact with humanity...”

- El Mundo, Spain.

Oraculos is een zintuiglijke voorstelling die je meeneemt op avontuur doorheen een labyrint ‘designed to experience sensations that stem from archetypical memories’⁴. De toeschouwers krijgen bij reservatie een persoonlijk vertrekkuur waarop ze verwacht worden om individueel het labyrint te betreden. Bij aanvang wordt de imaginant (zo noemt Vargas de toeschouwer) gevraagd zich een persoonlijke, ‘goede’ vraag te stellen die hij met zich meedraagt doorheen het stuk. Vargas pretendeert hierbij niet dat de toeschouwer tijdens zijn tocht bepaalde waarden of waarheden zal vinden. Eerder is het een uitnodiging om ieder zijn eigen lichaamstaal en zingeving te herontdekken door beroep te doen op body memory en synchroniciteit. *“The trip takes place in a space where curiosity, amazement and chance meet in the midst of silence, smells, darkness, solitude, sounds and tactile sensations that help the wanderer along his/her path.”*⁵ Daarbij schudt Vargas het traditionele concept van representatie van zich af en zet al zijn kaarten in op het spel, wat een wederzijdse, vrijwillige participatie veronderstelt. Er wordt gespeeld intuïtieve kennis vanuit het lichaam, een element dat we kennen uit de ‘presence’ culturen.

“Wat er gebeurt, hangt grotendeels af van het toeval en van de eigen bereidwilligheid om mee te gaan in het spel. De vaste patronen en verwachtingshorizonten uit het dagelijkse leven worden danig in de war gestuurd. Vargas wil hierdoor meer ruimte scheppen voor een andere kennisbron, namelijk het aanvoelen en denken in beelden en herinneringen. Vargas is wantrouwig tegenover woorden die altijd reeds de realiteit interpreteren en ook schijnheilig zijn. Ze geven namelijk de indruk alles te weten en de waarheid te kunnen vatten. Voor Vargas is de waarheid echter poëtisch en moet zij ook zo uitgedrukt worden. Korrekte [sic] of foute antwoorden zijn hier dus niet aan de orde. Het gaat om de bevraging van onze zintuigen die een nieuw licht kunnen werpen op het begrip waarheid.” (Van Assche, 1999, 10)

⁴ http://www.teatrodelossentidos.com/eo/obradetall.php?ido=18&idioma=EN_EN [20.05.2014]

⁵ http://www.teatrodelossentidos.com/eo/obradetall.php?ido=18&idioma=EN_EN [20.05.2014]

Zoals ieder stuk, wordt *Oraculos* zowel goed als slecht binnengehaald. Zo spreken sommigen over een ware transformatie, terwijl anderen het als een fijne ervaring of zelfs als mechanisch omschrijven. Deze laatste gedachte is iets waar TDLS net niet naar streeft. Uiteraard zijn alle ruimtes minutieus en weldoordacht opgebouwd: daarom is het ook theater. Men gaat niet uit van een manipulatie, maar van een uitnodiging. Wanneer men hier niet op ingaat en zich niet open stelt voor de verscheidene indrukken, zal het stuk dan ook eerder een ‘fijne ervaring’ opleveren dan een inzicht. Deze mogelijke realisering moeten we niet zozeer zien op wereldniveau. Het kan gaan om iets heel kleins. Zo zien we dat ‘imaginants’ zich na het verlaten van het parcours, meestal slechts enkele ervaringen sterk herinneren, terwijl ze andere al vergeten zijn na een half uur. Er gebeurt heel wat. Enkel de ervaringen die hen geraakt hebben, die voor hen significant waren, zullen blijven hangen. Niet alleen herinneren mensen zich andere ervaringen. Dezelfde ervaringen krijgen vaak een heel ander accent. Zoals één omgeving vaak eenzelfde spelgedrag oproept, zien we toch een hele variatie aan intensiteiten.

De beste manier om een antwoord te vinden, ligt in de idee van verdwalen, zoals we in een stad af en toe op plaatsen of ervaringen stoten die iets met ons doen wanneer we er doelloos in ronddwalen. Evenzo ligt een mogelijk antwoord in het doolhof, ‘that takes us beyond, towards an objective already present in the inside, although it may still remain away from sight.’⁶ Dit ‘verschuielen voor het zicht’ wordt in het labyrint vaak letterlijk toegepast, aangezien het zich grotendeels hult in het halfduister. Naar het einde toe begeeft de imaginant zich zelfs in het pikkedonker. Dit duister wordt bewerkstelligd om het visuele vermogen, dat in onze maatschappij domineert, deels uit te schakelen en de intensiteit van de andere zintuigen te vergroten. *“De weg vindt men maar door te ruiken, te luisteren en te voelen. Aangekleed met geluiden, geuren, stoffen, boeken, planten, stenen en honderden andere tactiele materialen worden de ruimtes een ongekend paradijs, buitengekomen wordt de wereld er bleekjes bij.”* (Peeters, 1999) De verschillende ruimtes in het parcours zijn telkens gebaseerd op archetypes uit de Tarot, zoals de toren, de dood, de gehangene, de wereld, etc.

“Een reeks acteurs die verspreid, en zelfs verstoep in het labyrint enkele symbolische rollen op zich nemen, helpt de reiziger een handje. Een magiër, een weger, de duivel, een voor een even stil en bevreemdend als beklijvend, loodsen de ‘toeschouwer’ verder doorheen de ruimtes. Door een spiegelpaleis, langs een molenaar en een bakker, door een bron en een bos, langs een knikkerbaan en een rad. De bezoeker weet niet goed meer wat er gebeurt, en wordt opgenomen in de wolk die hem omringt, een poëtische ruimte die niet langer visueel is. Hij mag gedurende anderhalf uur wonen in een huis waarvan hij het bestaan zelfs niet kon vermoeden.” (Peeters, 1999)

⁶ http://www.teatrodelosentidos.com/eo/obradetall.php?ido=18&idioma=EN_EN [20.05.2014]

Heel concrete voorbeelden van ervaringen hierbij zijn bijvoorbeeld de magiër, die je in het begin vraagt je schoenen uit te doen, waarop hij ze op ingenieuze wijze laat verdwijnen achter een spiegel, zoals Alice⁷ door de ‘looking-glass’ stapt. Er worden je verhalen toegefluisterd, je laat bootjes varen, maar komt ook terecht in lege ruimtes, zoals bij de geliefden, waar geen ‘inhabitant’ (performer) je opwacht. Je ziet een huis, met een fiets tegen de gevel. De ruimte is donker, terwijl er licht door de ramen schijnt. Wanneer je door de deur naar binnen gaat, kom je terecht in een mini-doolhof van witgewassen kleren. De dood is een verleidelijke vrouw die je bereikt na een deel van het parcours op handen en knieën te hebben afgelegd. Je valt haast in haar bed van tarwezaadjes. Vrouwe Justitia verwelkomt je om een weegschaal in evenwicht te brengen met minuscule objecten in het zand: een autootje, een schelp, een poppenbekertje, etc. Bij de toren moet je dan weer een kaarsstompje kiezen, het aansteken en op een steen plaatsen, waarop een vrouw een touw doorbrandt en een zware steen je kaarsstompje verplettert. De gehangene is opnieuw een verlaten ruimte vol touwen, waardoor je je een weg baant om in het duister in Charons armen genomen te worden en te dansen, lopen, duwen. De reis eindigt met een deur die je moet ontsluiten, waarop een frisse wind je tegemoet komt. De laatste Tarotkaart, de wereld, uit zich in een plantentuin die zich boven je hoofd bevindt. Dan kom je bij een kastje waarin je jouw schoenen terugvindt. Je schoenen kan je rustig aandoen, terwijl je van een kopje thee en een warm broodje geniet. Om de verworven ervaringen te destilleren tot iets meer concreets, biedt een vrouw je potlood en papier aan, waarop je je gedachten en gevoelens mag neerpennen. De imaginant mag in alle rust tot zichzelf komen, tot hij/zij het gevoel heeft dat het stuk voor hem/haar is afgerond en vertrekt (met een beetje geluk) niet zoals hij/zij gekomen was.

“This travel allows the traveller to assist to a game of transformation, of losing and finding, of questioning and discovering. The spectator-traveller begins the trip, but returns as somebody else. Just like a seed must undergo different stages in order to discover its essence.”⁸

Dit zaadje waarover men hier spreekt, slaat terug op een rode draad tijdens de voorstelling. Op verschillende momenten in het labyrint zien we tarwe in allerlei fases terugkeren. Eerst als zaadje, dan als steeds groter wordend plantje, tot een tarwehalm, maar ook als bloem of deeg (dat we zelf mogen kneden) en ten slotte, op het einde van het parcours, als klein, warm broodje.

“Oraculos appelleert aan de persoonlijke inbreng van de bezoeker, maar tegelijk is - zoals in de verleiding - de zachte dwang zo groot dat elke bezoeker die het subtiel in elkaar gezette parcours volgt, in feite dezelfde, voorgeprogrammeerde ervaringen heeft. De verleiding heeft iets mechanisch en is geen ontmoeting. Wie zich laat verleiden wint wel een feest voor de zintuigen, maar stapt niet echt buiten zichzelf.

⁷ Through the Looking-Glass, het vervolg op Alice in Wonderland, geschreven door Lewis Carroll

⁸ http://www.teatrodelosentidos.com/eo/obradetall.php?ido=18&idioma=EN_EN [20.05.2014]

Binnen deze georchestreerde wereld is niets echt gevaarlijk, ook het donker, de duivel en de beul niet. Het enige wat blijft hangen is de vraag: wat betekent het wiskundeboekje aan de ingang? De 'banale' realiteit, of een verwijzing naar ontzuivering en denken, een uitnodiging om achter de spiegel van de artificiële ervaringen te kijken?" (Buyck, 1999, 48)

Teatro de los Sentidos speelt met het gegeven van verleiding. Het is een uitnodiging waar de toeschouwer vaak gretig op ingaat en in alle vrijwilligheid meegaat op reis. Het gegeven van spontaneïteit wordt door journaliste Marianne Buyck echter gecontesteerd. Opvallend is het einde van haar discours, waarin ze zich de vraag stelt naar de door haar artificiële ervaringen en de realiteit. Hoewel ze het stuk als kunstmatig omschrijft, heeft ze toch iets meegekregen: een spiraal van vragen. Enrique Vargas beweert nooit dat zijn stukken een concreet antwoord geven. Hij omschrijft het eerder als een artisjok, met vele lagen. De vraag die de imaginant zich bij aanvang van het stuk stelt, is hierbij een eerste blad dat we van de artisjok kunnen trekken, die een weg inslaat richting het centrum, het hart van de artisjok. Het gaat om een invraagstelling van je leven. Hoe ga ik om met tederheid? Zal ik een juiste keuze maken aangaande de projecten die ik onderneem? Wat mis ik? Het zijn beginpunten die een rijkdom aan inzichten kunnen opleveren. Waarschijnlijk niet onmiddellijk nadat je uit het labirint stapt. Dan moet het pellen van de artisjok nog écht beginnen.

6.2 BETWEEN US – TDLS, DE GENERAAL IN ZIJN TUIN

*« Je veux être un, je suis moitié.
La part manquante me fait marcher. »
- Enrique Vargas*

De zintuiglijke voorstelling *Between Us* kwam tot stand door een samenwerking tussen vijf Europese theaterhuizen die in dezelfde poëtische theaterfilosofie van Enrique Vargas werken. Veertig jongeren uit België, Frankrijk, Denemarken en Slovenië gingen onder begeleiding van de coaches aan de slag om een dorp te bouwen van zintuiglijke ervaringen, waarin de ontmoeting en het verhaal tussen de performer en de toeschouwer centraal staan. De voorstelling gaat op zoek naar de ‘missing link’, hetgeen in ons leven ontbreekt dat ons doet blijven zoeken, blijven gaan in het leven. Vanuit deze gedachte werden door de jongeren ervaringen gecreëerd, stuk voor stuk van verschillende aard, die bepaalde ontbrekende stukken eventueel kunnen uitlokken: iemand doen lachen, iemand een moment van tederheid geven, iemand bevreemden, etc.

« Quoique nous fassions dans notre vie, nous le faisons, consciemment ou non, dans la recherche d'un sens. C'est notre condition humaine qui pense qu'il manque quelque chose. (...) Between us est une expérience immersive qui s'enroule autour de vous. Le spectacle est un voyage, un voyage dans une cité où le voyageur (spectateur) est invité par les habitants (les acteurs) à pénétrer et déambuler dans un espace : une cité ? une fête foraine ? pour y vivre des expériences intimes, des expériences collectives qui viennent aiguïser leur curiosité et qui les questionnent sur le chaînon manquant. La cité va peu à peu se connecter, entre habitants et voyageurs. Bientôt ils ne feront plus qu'un, bientôt ils seront tous habitants de cette cité. »⁹

De voorstelling bestaat uit enkele grote onderdelen. Zo wordt het publiek eerst verwelkomd aan de inkom van het dorp. Daar neemt een actrice de groep van een honderdvijftigtal toeschouwers mee richting een grondplan met tafels, waar de dorpsgenoten zich hebben verzameld. Na een ‘choreography of chaos’, waarin een ludiek spel wordt gespeeld van gecontroleerde wanorde, gaan de dorpsbewoners op zoek naar enkele toeschouwers in het publiek om hen aan de tafels te introduceren met de ‘regels’ van het dorp. Er wordt een verhaal verteld over iemand die alleen op een berg leeft, terwijl hij neerkijkt op een dorp aan de voet van de berg. Er ontbreekt iets. Daarom besluit hij/zij op een dag om zijn/haar koffers te pakken en van de berg te komen. Van zodra deze woorden worden uitgesproken, worden de tafels verplaatst en omgebouwd tot huizen, in samenwerking tussen de bewoners en de toeschouwers. Er ontstaat leven in het dorp. De huizen worden bewoond en het

⁹ <http://www.theatrealenvers.fr/app/download/5778223630/communiqu%C3%A9+presse+Between+us.pdf>
[20.05.2014]

publiek wordt uitgenodigd om de bewoners te vergezellen in hun woning en hun ervaringen. Het dorp bestaat uit verschillende ‘quartiers’ zoals ‘the red light district’, ‘the housewives’, ‘town square’, ‘the dark light district’, ‘Neverland’ en ‘the fairground’. In de eerste wijk vinden we een cabaret terug waarin allerlei rariteiten aan bod komen, maar eveneens een vrouw met de mooiste handen ter wereld. Daarnaast vinden we de fairground met een geurencarrousel die de herinneringen van de toeschouwer vangt, de directeur van het kleinste circus ter wereld of een acrobate met een kijkdoos. Het dorpsplein wordt bewoond door de cafébaas die zijn drankjes serveert met knikkerbanen en autootjes, terwijl hij de vrouwen uit het nabije ‘housewives’ district niet uit het oog verliest. Deze vrouwen hebben elk hun geheim. De ene is een taaie tante, de andere een speelse flirt, terwijl nog een andere op zoek is naar tederheid: ze heeft zo veel te geven, wie wil wat? Het ‘dark light district’ ligt in het duistere gedeelte van het dorp, waarin we een hele resem rariteitenkabinetten terugvinden, al dan niet in duister gehuld. Uiteindelijk heb je ‘Neverland’, dat zich net buiten de dorpsgrens bevindt. Het is het speelterrein van tweelingzussen die constante gekte en chaos in het dorp veroorzaken, door dingen of mensen te laten verdwijnen. De voorstelling eindigt in een dorpsfeest en een uittocht van het publiek in een stoet, waarbij de inwoners hen uitzwaaien. Zoals in de andere Vargas-voorstellingen, wordt actief gewerkt met het gegeven van het spel. Iedere ervaring tijdens dit dorpsgebeuren is een spel, gecreëerd door de jongeren, vanuit een persoonlijke behoefte. Deze variëteit aan verlangens in het dorp reflecteren vele menselijke behoeftes, waar de toeschouwers zich in kunnen herkennen.

“Enrique verwijst zelf altijd naar ‘games’: spelletjes spelen zoals kinderen doen. Van hun rijke verbeeldingskracht kunnen wij het meeste leren. Zij pakken een tafellaken en bouwen hiermee een huis in de tuin. Dat is wat wij ook proberen te doen: die beleving oproepen. Het is een interactieve voorstelling, maar de toeschouwer mag nooit het gevoel hebben dat hij ‘moet’ meedoen. We gaan het publiek zo kneden dat het een feest wordt waar iedereen door de stroom wordt meegenomen.” (Lodewyckx, 2012, 11)

Het centrale thema van de voorstelling is generositeit, als tegengif voor een crisistijd waarin iedereen op zichzelf terugplooit. Inge Van Gestel zegt hierover: *“Het idee dat we samen sterk staan, is heel belangrijk, maar we willen zeker geen pedagogische boodschap geven. De kinderlijke naïviteit staat voorop. Laten we samen spelletjes spelen en vanuit ons enthousiasme zo de individuen raken en aansporen om mee te doen. Het gaat in ‘Between us’ om wat wij – ondanks de crisis – aan mekaar willen geven” (Lodewyckx, 2012, 11)* Het is een voorstelling van geven tussen generaties, verschillende taalgroepen, culturen, etc. Generositeit geeft een gemeenschap immers een positieve dimensie. Het verrijkt de wereld op immateriële wijze: het opent de harten van mensen en creëert connecties tussen mensen. Het is een waarde die iedereen kan begrijpen, ervaren en appreciëren, ongeacht leeftijd, afkomst of generatie. Het is een gemoedstoestand die actief aanzet tot verandering in

het dagelijkse leven. *“L’aventure va être riche, multiculturelle et gigantesque, elle m’apparaît nécessaire dans un monde où la perte du sens, où la peur de l’autre, la peur de l’étranger ne cesse de croître.”*¹⁰ Het stuk werkt dan ook sterk met een gevoel van samenhang en verbondenheid. Iedereen wil zowel zijn eigen identiteit hebben als in contact staan met anderen.

*“Between us searches for inspiration in generosity, a value that is completely marginalized in the present-day neoliberal society and has been rapidly losing [sic] its aura of an ideal quality in human beings In the words of one of the foremost American thinkers and social critics, Christopher Lasch: “People nowadays complain that they are incapable of feeling anything. They chase diverse experiences, trying to reanimate their limp bodies and rejuvenate their numbed zest for life. They condemn the superego and glorify the lost sensual life.” During the performance, through the staging of a village/a city out in the open, youngsters (...) take the spectator through playful scenes, opening questions about the system of values, the value of generosity and interpersonal relationships, bridging the void between empathic and entropic forces within and between ourselves.”*¹¹

Het gegeven van taal wordt hierbij niet als iets problematisch gezien. Het is een smeltkroes van Nederlands, Frans, Sloveens, Engels, Spaans en Deens, maar vooral van non-verbale taal, communicatie via de zintuigen, via het lichaam. Het is een herintroductie van een communicatie en kennis die in onze westerse wereld langzaam verdampt. Het is een taal die iedereen, mits een beetje openheid, begrijpt. Het is een Babel waarin iedereen andere woorden gebruikt, maar er geen verwarring van intenties bestaat.

*“When people, especially in an international context, don’t speak the same language, communication becomes complicated. In such situations, we have to be more generous with ourselves to share with others. Finding a universal “language”, a language to communicate about our values and vital questions, is the central idea of this project.”*¹²

¹⁰ <http://www.theatrealenvers.fr/app/download/5778223630/communiqu%C3%A9+presse+Between+us.pdf> [20.05.2014]

¹¹ <http://www.balcancancontemporary.net/article.php?id=178> [20.05.2014]

¹² http://www.bretagne.fr/internet/upload/docs/application/pdf/2012-01/resume_du_projet_pog_en_anglais.pdf [20.05.2014]

6.3 KOEK, OF WAT JE ER ZELF VAN BAKT – INGE VAN GESTEL

*“Ze kneden, ze bakken, in de hoop dat iemand hen begrijpt.
Dat hun hart een hart tegenkomt, een ander hart dat snapt.
Hoe eenzaam het is. Een mens te zijn.” - Inge Van Gestel*

Koek is een zintuiglijke voorstelling van Turnhouts theatermaakster Inge van Gestel. Een tiental jaar geleden kwam zij in contact met de poëtische theatertaal van Enrique Vargas. Van Gestel raakte gefascineerd door deze theatervorm en ging zelf aan de slag met de ‘tools’ die ze van Vargas meekreeg. Tot nu toe deed ze dat samen met Jean-Marie Oriot onder de compagnienaam *De Generaal in zijn Tuin*, maar in december 2013 ging ze in première met haar langverwachte eigen stuk: *Koek, of wat je er zelf van bakt*. De voorstelling is geen massaspektakel, maar een unieke beleving, waardoor er voor één speelmoment een publiek van veertig personen wordt voorzien. Het is een intens locatieproject met kleine ontmoetingen, warme klanken, de geur van specerijen en de smaak van versgebakken koek. Het publiek wordt in een actieve positie geplaatst, zo kneedt hij zijn eigen deeg, bouwt samen een ritme op tijdens het kneedproces, helpt de oven mee naar boven trekken, etc. Naast deze letterlijk fysieke actie, gaat het echter eveneens over de innerlijke leefwereld van de toeschouwer. Wat centraal staat, is wat de toeschouwer zelf van de voorstelling maakt en groter bekeken wat de toeschouwer van zijn eigen leven maakt. Deze concentratie op de toeschouwer wordt mooi weerspiegeld in de ondertitel van *Koek*, namelijk ‘of wat je er zelf van bakt’: “*Koek is een ervaringsvoorstelling. Koek wil ruimte scheppen voor een verstilde, poëtische beleving. Als toeschouwer krijg je een schort om en word je ingezet in de clandestiene peperkoekfabriek. Een metafoor voor het leven, en wat je er zelf van bakt.*” (Van Gestel, 2013)

“Het wordt een ervaringsvoorstelling, maar ik huiver om de woorden ‘participatief’ of ‘interactief’ te gebruiken. Dat doet onmiddellijk denken aan een cabaretier die het licht in de zaal laat aangaan en een slachtoffer uitkiest. Dat is dus niet wat er gaat gebeuren. Maar wel zal het publiek een belangrijke rol spelen. Op het podium staan geen acteurs, maar performers. Hun voornaamste taak is luisteren.” (suiker, 2013, 18)

In *Koek* wordt het publiek uitgenodigd om één avond deel uit te maken van de clandestiene peperkoekfabriek. In deze peperkoekfabriek wonen vier (volwassen) kinderen die al hun hele leven elke avond koeken bakken. Jaren geleden verloren ze hun ouders in een auto-ongeluk. Sindsdien zijn ze ‘vastgekoekt’ in de fabriek, het enige wat ze overhouden van hun ouders. De achtergrond van *Koek* is gebaseerd op waargebeurde feiten: “*Op 6 december 1963 vond er een verschrikkelijk drama plaats. De toenmalige bedrijfsleiders kwamen in Schilde om het leven bij een verkeersongeval. Ze hadden vier kinderen, tussen nul en zes jaar oud. Hun driejarige zoon zat in de auto. Het kind overleefde de klap.*”

De overige drie kinderen waren thuis.” (Van Gestel, 2013) Van Gestel vertelt echter niet zomaar het verhaal over kinderen die hun ouders verloren. Veeleer dan dat gaat het over de toeschouwer. Herkent het publiek eenzelfde vastgekoekte situatie in zijn leven, een vastklampen aan iets wat er niet meer is? Koek gaat dan ook over verbinding maken, zowel met de ander als met jezelf, als strijdmiddel tegen de individualisering van de maatschappij. Het gaat over je vastklampen aan iets, je vastbakken in een situatie en daaruit losbreken; over loslaten. Het waargebeurde verhaal vormt de kapstok om deze onderwerpen aan op te hangen.

“Ik ga wel aan de slag met wat er gebeurd is, maar het verhaal is slechts de onderlaag. De Koekfabriek is een metafoor voor het leven, en wat je er zelf van bakt. Ze bracht mensen samen, in goeie en slechte tijden. Koek gaat heel erg over verbinding maken, zowel met de ander als met jezelf. Maar naast de interpretatie, de bewerking en de verwerking van historische gegevens is het natuurlijk ook zo dat een koekfabriek een begrip is dat tot de verbeelding spreekt. Het heeft iets sprookjesachtigs. Ook daar wil ik iets mee doen.” (Luyks, 2013)

De voorstelling start met een tocht naar de geheime locatie van de peperkoekfabriek. Eenmaal op de locatie gaat men een donkere ruimte binnen en wordt men onthaald door kinderstemmen. Het publiek ontmoet de bewoners van de fabriek, die hen inwijden in de wereld van het bakken. Een klein labyrint scheidt hen van de buitenwereld, waarbij iedereen zijn dagelijkse routine achter zich laat en door het uniform een medewerker wordt van de fabriek. Na het wassen van de handen, mag het publiek de werkplaats betreden, waar de kinderen in al hun enthousiasme de ingrediënten aanbrengen zodat het publiek mee kan helpen kneden aan het deeg. Tijdens het kneedproces wordt een gezamenlijk ritme opgebouwd, waarbij allerlei ‘bizarre’ ingrediënten worden aangereikt (bv. kindertandjes, een spiegel) die de toeschouwer even uit zijn meditatieve of ludieke kneedroutine haalt. Na het kneden worden de deegkoeken verzameld, wordt de oven door het publiek naar boven getrokken en worden de koeken afgebakken. Tijdens het bakken houden de veertig toeschouwers de oven op aan touwen. Het is een collectief werk, waarbij iedereen zijn aandeel heeft. Mocht een deel zijn grip lossen, klettert het ding immers naar beneden. Groot is dan ook de verontwaardiging wanneer de directeur de touwen komt doorbranden en de oven met een kabaal naar beneden klettert. Iets waar ze zo veel zorg in hebben gestoken, verdwijnt voor hun ogen. Het gaat Van Gestel niet om het resultaat van de koeken, maar om het proces dat het publiek heeft doorgemaakt. Het gezamenlijke ritme, de gedeelde adem. Het publiek wordt weggeleid in het duister, naar de koffie- en peperkoekruimte waar men kan napraten, indrukken kan laten inzinken. Daarna verdwijnt men weer naar zijn individuele leven, waarbij men met een beetje geluk een gevoel van sociaal contact heeft herwonnen. Voor anderhalf uur lang vormde men met vreemdelingen een kleine gemeenschap die samen een geheim deelde. Een geheim van onderlinge verbondenheid.

6.4 SENSORAMA & FENESTRA OVALIS – ANDWHATBESIDE(S)DEATH

“Ik vind voor mijn eigen groep belangrijk dat het niet gemanipuleerd of opgedrongen wordt en dat er met respect wordt omgesprongen. Dan is alles mogelijk, zelfs dingen die je zelf niet had kunnen voorzien.”

- Luk Van den Dries

Andwhatbeside(s)death is een project van choreografe Louise Chardon en professor Luk Van den Dries. Zij brengen voorstellingen die zich begeven in sferen van intimiteit, ontvankelijkheid en gevoel. Hun omgebouwde carwash in Borgerhout leent zich perfect tot het herontdekken van de relatie tussen performer en publiek. De toeschouwers kijken of beleven de voorstellingen vanuit een ander standpunt dan gewoonlijk. Hun voorstellingen plaatsen ze onder de noemer ‘intiem theater’: ‘a performing genre in which the stage is the human being himself, in his unicity and intimacy’¹³. De toeschouwer staat centraal in al zijn eigenheid en irrationaliteit die tastbaar wordt door de zintuigen. Hun mission statement formuleren ze als volgt:

“The theatre we make can be defined as sensory experience theatre: through the senses and the massive memory that is stored in the senses, and the great imagination that is inherent to the senses, we try to reach other layers in the audience. More than to affect, we want to move. More than to excite, we want to confront.”¹⁴

Deze intieme ruimte willen ze creëren als tegengif voor de massaliteit waarin we leven. Het gaat in tegen de spektakelcultuur waarin imago alsmaar meer aan belang wint. Het theater zien ze als een ruimte waarin iemand zijn lagen van sociale identiteit kan afpellen en de verborgen delen van zichzelf, onderdrukt in onze samenleving, tevoorschijn kunnen komen. Het is een ruimte waarin het breekbare en fragiele van de mens een plek krijgt. Zo zegt Van den Dries dat ze net die onderdrukte delen willen prikkelen. “En ook niet meer dan dat, want het blijft uiteindelijk een theatervoorstelling, een spel. Het theater is dus een soort van proeftuin om bepaalde onderdelen van je identiteit die misschien wat liggen te sluimeren, bijvoorbeeld je kinderlijkheid als volwassene, terug aan bod laat komen.” (Crois, 2011, 3) Het gaat hem dus niet om een fundamentele transformatie, maar een mogelijkheid om opnieuw die delen te ontdekken die men begraven heeft en ze eventueel mee te nemen naar zijn dagelijkse leefwereld.

Het onderzoek naar het zelfbeeld is een centraal thema zowel in de voorstelling *Sensorama* als *Fenestra Ovalis*. Bij de eerste werd gebruik gemaakt van heel wat elementen die we ook bij Enrique Vargas terugvinden, zoals het idee van zintuiglijkheid en het labirint, maar dan in combinatie met virtuele technologie. De dramaturgie van de voorstelling baseert zich op de spanning van een

¹³ <http://www.andwhatbesidesdeath.be/p/biography-louise-chardon.html> [20.05.2014]

¹⁴ <http://www.andwhatbesidesdeath.be/p/about-andwhatbesidesdeath.html> [20.05.2014]

peepshow of biechtstoel, waarbij het hele gamma tussen kijken, maar niet kunnen aanraken; aanraking zonder te zien en virtuele aanraking uit de kast wordt gehaald. Het labyrint waardoor de toeschouwer geleid wordt, bestaat uit verschillende installaties die aanspraak maken op zicht en tastzin. Na de visuele spelen in de installaties, wordt de toeschouwer geblinddoekt in een bubbel geleid waarin een spel van aanraking ontstaat. De toeschouwer ontmoet een danser en ontdekt in een één op één relatie een hele waaier aan verschillende contactvormen.

Fenestra Ovalis speelt iets minder in op het fysieke contact tussen performer en toeschouwer. De voorstelling combineert beeldend en gevoelstheater in een intieme setting. De scenografie bestaat uit twee naakte figuren die centraal op sokkels staan, terwijl toeschouwers in een ovaalvorm rond de figuren zitten of liggen op kussens. Het publiek mag zich zelf een positie aanmeten waarin hij/zij zich het meest comfortabel voelt. Deze zelf verworven positie zorgt voor een andere communicatieve verhouding met hetgeen zich rond de toeschouwer afspeelt. Iemand die ligt neemt immers een veel kwetsbaardere positie aan dan iemand die geblokkeerd zit in de vaste houding van een stoel. Hoewel men minder inspeelt op een één-op-één relatie tussen toeschouwer en performer, zet men wel nog steeds sterk in op de intimiteit en het zelfbeeld van de toeschouwer. De naakte figuren, gebaseerd op beelden van Berlinde De Bruyckere, zijn volledig in zichzelf verzonken. Ze hebben geen contact met de buitenwereld en kunnen haast niets meer. Het zijn verborgen beelden van onze prestatie maatschappij, de delen waarmee we niet te koop lopen, maar liever verbergen. We leven in een maatschappij van plezier en ‘niceness’, waarbij moeilijke elementen worden geëlimineerd. Die hindernissen blijken echter fundamenteel belangrijk om creativiteit en emotionaliteit tot bloei te brengen. Zo is een fundamenteel kenmerk van spel een hindernis. Er worden regels opgelegd, zodat men creatievere manieren ontdekt om iets te bereiken dan de eenvoudigste, minst intensieve manier. De toeschouwers van *Fenestra Ovalis* worden dus geconfronteerd met een gegeven dat nu eenmaal deel uitmaakt van onze maatschappij. Van den Dries zegt hierover dat het zowel een esthetisch als confronteren beeld is:

“De acteurs tonen stukken van zichzelf als spiegel voor een toeschouwer die daardoor uitgenodigd wordt om ook dat deel van zichzelf er te mogen laten zijn. Dat is zo belangrijk, vind ik, vandaag de dag, dat je niet bang hoeft te zijn jezelf te laten zien, dat jij je niet hoeft te verstoppen, dat iemand u nog wel graag kan zien, ook als je momenten hebt dat het niet meer gaat. Dat kunnen tonen is voor ons ook intimiteit.”

(Crois, 2011, 6)

De hele voorstelling speelt zich af in een sacrale sfeer, waarbij het warme, menselijke contact tegengewicht biedt tegen het koele beeld in het midden van de cirkel. Naast de twee centrale figuren, maakt het publiek immers actief deel uit van de scenografie. Zo worden enkele toeschouwers getrakteerd op een rituele gelaatsbehandeling met 24-karaats goudblad. Dit schoonheidsritueel, toegepast op godinnen uit de oudheid, wordt uitgevoerd door een groep anonieme priesteressen die zich stil in de ruimte begeven. De mensen op de grond zijn met elkaar verbonden.

“We kunnen delen, ontmoeten en verbonden zijn in onze aardse staat. Omdat we sterven, moeten we het leven vieren? We creëren sacraliteit en rituelen om ons leven zijn kostbaarheid te geven. Het ritueel met de gouden maskers symboliseert deze sacraliteit. Ze zijn een viering van het leven en onze sterfelijkheid. De bezoekers die dit gouden masker krijgen worden de weerspiegeling van het licht in het midden van de schaduw.” (Chardon, 2014, 3)

Naast het doorlopende onderzoek naar identiteit en zelfbeeld, wil *Andwhatbeside(s)death* geenszins een mechanisch gegeven opvoeren. Het publiek wordt niet gemanipuleerd om binnen een patroon te passen, maar wordt, evenals bij TDLS, uitgenodigd om mee te gaan in het verhaal en de actie, waarbij de toeschouwer de vrijheid krijgt om zelf keuzes te maken. Er wordt een blauwdruk uitgezet van een parcours waarbinnen veel ruimte is voor spel en vrijheid. Deze vrijheid komt het best tot uiting in de aanrakingsbubbel van *Sensorama*, waarbij dansers en toeschouwers een persoonlijke ontmoeting hebben en samen een spel ontwikkelen van bewegen en ontdekken. Ook Van den Dries acht luisteren hiervoor van primordiaal belang. Het gaat om een taal van het lichaam en de zintuigen, een stilzwijgende communicatie die tussen elk lichaam anders is. Daarom wordt herhaling, in navolging van wat we zagen bij Artauds representatiemodel, ten allen tijde gemedan. De ware ontmoeting ontstaat immers in een wederzijdse ontvankelijkheid:

“We hebben die dansers heel lang getraind in het luisteren naar de toeschouwer. Er werd niet gesproken in de voorstelling en de bedoeling van de danser was dan ook lichamelijk te luisteren naar de energie van de toeschouwer: wat die persoon aankan en wat die misschien wel zou willen, maar niet durft, wat eventueel te veel is en dus niet toepasbaar. Dat vergt een grote energetische luisterbereidheid naar wat de toeschouwer binnen brengt aan disponibiteit om daar vervolgens mee te gaan werken. Het is vooral belangrijk niet te herhalen. Iets wat gewerkt heeft bij de ene toeschouwer, moet je zeker niet herhalen bij de volgende, want dan werkt het zeker niet. (...) Het is zeer belangrijk dat je samen iets meemaakt. En het gebeurde vaak dat de dansers na zo'n ontmoeting, die echt ver ging, met tranen in de ogen achter bleven. Het klinkt melodramatisch, maar de impact is evengoed voor de toeschouwer als voor de acteur.” (Crois, 2011, 4)

6.5 HET SPROOKJESBORDEEL – PETER VERHELST

Dat zintuiglijke, ja dat is mijn manier van kijken,

Mijn probleem is: ik denk zintuiglijk.

- Peter Verhelst

Vanuit zijn fascinatie voor het lichaam en de zintuigen in zijn teksten, zette Peter Verhelst in 2002 zijn eerste stappen binnen het theater. Zo creëerde hij in samenwerking met Kurt Melens een zeer lichamelijke voorstelling waarbij de toeschouwer ondergedompeld werd in een wereld van verhalen en aanraking: *Het Sprookjesbordeel*. Tijdens deze voorstelling wordt het publiek sprookjes ingefluisterd en ingemasseed door acteurs die de toeschouwers zelf hebben uitgekozen. Zijn zintuiglijke denkbelden die hij anders in teksten giet, wil hij hier ook laten voelen, horen, ruiken, proeven. Verhelst ging met zijn beeldende verhalen uit *Zwellend Fruit* aan het werk en voltooide de ervaring als het ware in een interactieve voorstelling, waarbij het directe contact tussen toeschouwer en performer centraal staat. Minder dan bij de vorige voorstellingen gaat dit om werkelijke actie van de toeschouwer. Wel moet het publiek de performers in zijn persoonlijke ruimte binnen laten, hun huid niet zien als harnas waarop de buitenwereld een aanval doet, maar als bron van ervaring. Zoals Verhelsts teksten, heeft *Het Sprookjesbordeel* veel weg van een droom waarin de toeschouwer verzonken raakt, meegevoerd op een stroom van fluisterwoorden. Verhelst interesseert zich, naar eigen zeggen niet zo zeer door wat er gezegd wordt op een podium. Acteurs die een andere realiteit naspelen, zijn voor hem problematisch. Hij is ‘meer gefascineerd door wat er niet gezegd wordt.’ (Van Roussel, 2013, 4) De voorstelling werkt dan ook sterk in op de kinderlijke verbeelding van de mens.

“In Het Sprookjesbordeel legden de bezoekers hun verbeelding letterlijk in de handen van de jongens en meisjes van het bordeel. (...) de bezoeker ging liggen op een bed, de jongen of het meisje bevond zich binnen handbereik. Er waren aanrakingen, er was gefluister, er waren geuren. Er werd geglimlacht, een hartslag werd zichtbaar in een hals, er werd sneller geademd. Zoals er ook gehuild werd en diep gezocht. Er werd vooral veel gefantaseerd. Er bleek veel meer in het bordeel te gebeuren dan wat er echt gebeurde.”¹⁵

De afstand die normaal bestaat in een theaterzaal tussen toeschouwer en performer valt volledig weg. Voor de creatie van de voorstelling vertrekt hij vanuit de ruimte en het decor. Zo zorgen de hindernissen van een ruimte, evenals bij TDLS, als een extra laag van creativiteit in de vorming van het stuk. Terwijl *Het Sprookjesbordeel* regelmatig in een theaterhuis wordt geënceneerd, gebruikt Verhelst, evenals Vargas voor *Oraculos* op Klapstukfestival, een kelder of een gang om de toeschouwers naartoe te leiden. Evenals bij TDLS zijn de ervaring voortdurende in evolutie. Met de

¹⁵ <http://www.ntgent.be/productie/utopia-gmbh-hangende-tuinen> [20.05.2014]

voorstellingen en speelplaatsen verandert het concept enigszins en ook de chill-out ruimte na de woordenmassage verandert naar gelang de plek. Eenmaal een simpele ruimte met muziek van Eavesdropper, andermaal een labyrint waarin de zintuigen voor een laatste maal worden bespeeld. En nergens een verlangen naar applaus: *“Je blinddoek wordt afgedaan. Je wordt uitgeleid. Je wil iets zeggen of doen. Applaudisseren is belachelijk.”*¹⁶

“Geen theater dat je met een aantal mensen ervaart, maar een één-op-één beleving, een environment-experiment, een multifysiek taalspektakel op een paar vierkante meter. (...) je gaat in het theater naar binnen (alleen), je maakt een keuze over wat je mooi vindt: een mannenmond, een vrouwenmond of allebei. Dan komen de spelers binnen die je een beetje bekijken, nog eens bekijken, met elkaar overleggen en je dan tenslotte benaderen. Vanaf het moment dat een van hen je begeleider wordt, begint de reis naar het onbekende en beland je op een bed. En dan: een aanraking, een zachte zwoele adem, prachtige woorden die je oor worden ingefluisterd, handen op plaatsen waar handen in het theater doorgaans niet komen, verbeelde gedachten van liefde, spanning, verlangen. Het gevoel waarmee je uiteindelijk daar ligt, geeft een lichte sensatie.” (Janssen, 2003)

In de voorstelling wordt de toeschouwer het zicht ontnomen. Als een blanco doek fungeert het lichaam om de verbeelding te laten spreken. *“De waarneming schuift zo op van het hoofd naar het lichaam.”*¹⁷ Daarbij vloeit de rijkheid aan zintuiglijke prikkels in elkaar over tot een amalgaam van synesthesie. De toeschouwer heeft zijn macht als voyeur in de theaterruimte verloren en wordt ‘bijna tot overgave gedwongen, in handen van een ongewis aantal onbekende tegenspelers, die hem aanraken, flarden tekst in zijn oor fluisteren, zijn hand het onbekende lichaam laten betasten’. (Van Campenhout, 2003, 15) Het onderscheid tussen sprekende acteur en zwijgende gast wordt in principe wel behouden. De toeschouwer plaatst zich echter in een meer kwetsbare positie. *Het Sprookjesbordeel* is in principe dan ook meer een zinnelijke voorstelling dan een sensitieve voorstelling. Het werkt met de zintuigen en wekt deels wellust op, wat evengoed bij een sensitief stuk zou kunnen gebeuren. Verder plaatst men de toeschouwer in een andere positie op een bijzondere locatie, maar over spel kunnen we niet echt spreken. Er wordt intimiteit gecreëerd, maar voornamelijk in functie van de toeschouwer. Het is een relatie die nogal van één kant komt en vaker een indruk nalaat op de toeschouwer dan de performer. Dit terwijl een echte ontmoeting toch ook indrukken voor de performer oplevert. Deze bedenking wordt eigenlijk al in de titel van de voorstelling gereflecteerd. Zo gaan we naar een bordeel om ons te laten gaan, terwijl het simpelweg het werk is van de prostituee. Geen groot wederzijds genot.

¹⁶ https://www.desingel.be/download/JuryRapport_Bordeel-4108.pdf [20.05.2014]

¹⁷ https://www.desingel.be/download/JuryRapport_Bordeel-4108.pdf [20.05.2014]

“In het bordeel staat de fundamentele ongelijkheid van de deelnemende partners voorop. De eerste is degene die verlangt, de andere degene die de macht heeft dat verlangen in te lossen. Het is een machtsonevenwicht dat zich onmiskenbaar in de voorstelling doorzet. De toeschouwer heeft betaald voor een ervaring, en in ruil hiervoor plaatst hij zich in de positie van diegene die alle controle verliest. In tegenstelling tot de klassieke theatersituatie weet hij niet waarvoor hij precies betaalt, noch waar de grenzen van deze specifieke theatrale situatie liggen. De keuze die hem bij aanvang wordt gelaten (het kiezen van een kaart waarop lippen zijn afgebeeld) is dan ook een valse keuze. Omdat hij er geen idee van heeft wat deze keuze inhoudt. Van bij de aanvang wordt de kijker ontwapend. Zijn zicht wordt hem ontnomen, en daarmee ook zijn mogelijkheid tot het nemen van enige afstand. Wat een comfortabele ervaringspositie lijkt (en dat uiteraard ook is, maar alleen voor diegene die zich overgeeft aan het spel), is in feite een gijzeling. Van de eigen positie, het intellect en de kritische afstand.” (Van Campenhout, 2003, 17)

Theatercritica Elke Van Campenhout haalt in bovenstaand citaat het eenrichtingsverkeer aan van de relatie tussen toeschouwer en performer. Op het einde laat ze zich echter vangen door een rationeel discours. Verhelst's voorstelling nestelt zich net in het irrationele karakter van de mens. Invulling gebeurt niet simpelweg door de gaten in de verhalen op te vullen, maar door je lichaam te laten spreken. Toch houdt haar opmerking steek. Wanneer je een paar lippen kiest, weet je niet waarvoor je kiest. De spelregels worden niet uitgelegd, waardoor een toeschouwer zich kan afvragen hoe ver hij/zij daarin kan gaan. Zo geeft Kathleen Van Langendonck aan dat er wel een sfeer wordt opgebouwd ‘waarin je als gast zelf het initiatief durft te nemen’, hoewel dat gemakkelijker gaat bij een tweede bezoek: ‘eens de nieuwe regels ontdekt, durf je er mee spelen’. (Van Langendonck, 2002, 29) *Het gevaar bij participatie is steeds weer het ongemak dat het veroorzaakt, niet alleen bij de toeschouwer, maar ook bij de acteur. Wanneer een acteur schrikt als een toeschouwer daadwerkelijk participeert, krijg je een omgekeerd effect: de afstand wordt groter. De masseurs van Het Sprookjesbordeel weten echter op de meest extreme reacties gepast te reageren.*” (Van Langendonck, 2002, 29) In het juryrapport van het Theaterfestival meent men dat *Het Sprookjesbordeel* bezwaarlijk een voorstelling genoemd kan worden.

“Een voorstelling is namelijk de overtreffende trap van een voorstel. Een voorstelling heeft het voorstel al ingevuld. Het is het voorstel voorbij. Wanneer iemand je een voorstel doet dan is er altijd die zeer korte of lange tijdsspanne waarin er nog van alles mogelijk is. (...) Pas wanneer je het voorstel aanvaardt ga je er een concrete vorm aan geven en verdwijnt dat moment van het mogelijke dat zich louter afspeelt op het niveau van ‘stel je voor’. Dat is in het theater net zo. Een voorstelling in het

theater is al de ingevulde mogelijkheid van dit 'stel je voor', het heeft al een vaste vorm gekregen. Eigenlijk is er geen propositie meer (...) In het kijken maak je de voorstelling af, je schouwt ze toe en maakt ze zo van jezelf. Maar het blijft natuurlijk vooral een ingevuld voorstel van iemand anders. Dat is niet zo bij Sprookjesbordeel. Deze productie houdt zich nadrukkelijk op bij die drempel tussen het 'stel je voor' en de voorstelling. Ze laat je helemaal over aan je eigen fantasie.”¹⁸

Hoewel het bordeel flirt met de grenzen van porno, blijft het steeds binnen de grenzen van de erotiek. *“Pornografie kent een teleologisch verloop. Het Sprookjesbordeel focust op het interval, de tussenpozen.”* (Van Langendonck, 2002, 30) Inhoudelijk draagt deze voorstelling minder dan de andere een manifest in zich tegen de nefaste elementen van onze maatschappij. Althans niet op eerste zicht. Zo zien we een ander idee van betekenisgeving oprijzen dan de objectief-rationele, zoals in de tekstfragmenten die worden ingefluisterd. *“Het verdwalen is het doel. Niet de uitgang.”* (Van Langendonck, 2002, 28) Daarbij is het leven als een labyrint waarin men hoort te verdwalen. In het dwalen, vindt men immers veel meer dan verwacht. Ook Elke Van Campenhout houdt er een interessant socio-economische reflectie op na. Zo herkent ze in de voorstelling een reflectie over onze massagerichte, ‘plezierige’ entertainmentcultuur waarin de onmiddellijke genotsbeleving en inlevering van het verlangen centraal staat.

“In dat opzicht is Het Sprookjesbordeel een bijzonder perverse ontmaskering van een commercieel genotsysteem, waarin de consument zijn eigen machteloosheid niet langer herkent. Waarin hij overgeleverd is aan de creatie van verlangens die hem met onzichtbare markteconomische middelen werden ingelepeld. En de reden waarom hij dat niet beseft is omdat hij het gewelddadige van de vervulling van zijn eigen verlangens niet onderkent. (...) Het Sprookjesbordeel is bijgevolg alles wat theater behoort te zijn. Verleidelijk, narcistisch, leugenachtig en dubbelzinnig. De voorstelling zet de hele theatrale leugen te kijk in wat op het eerste zicht een heerlijke ervaring lijkt. Het venijn zit in de staart, in de reflectie die achteraf komt. Waarin de toeschouwer zichzelf terugvindt, alleen gelaten in de plotse koelte van de afsluitende zinsnede: ‘Het mooiste verlangen is het verlangen dat nooit wordt ingelost’.” (Van Campenhout, 2003, 17)

¹⁸ https://www.desingel.be/download/JuryRapport_Bordeel-4108.pdf [20.05.2014]

*“To be or not to be, (...) To die, to sleep, no more (...)
To sleep! Perchance to dream (...)”
- William Shakespeare, Hamlet*

EXIT is een onderzoeksproject dat voortvloeide uit een samenwerking tussen theatermaker Kris Verdonck en danseres Alix Eynaudi. Het neemt als uitgangspunt de onderwaardering van slaapbeleving in onze westerse maatschappij. *“Exit is geen gimmick van een kunstweirdo. Het is geen arty farty lofzang op het niets, maar net een maatschappelijke stellingname. Deze tot sleep-in geworden voorstelling is een middelvinger naar de prestatie maatschappij.”* (Sels, 2012, D5) We nemen te weinig slaap, maar ook de schermen (computer, smartphone, etc.) waar we ons de hele tijd voor begeven zorgen ervoor dat ons slaapritme verandert. Zo onderdrukt het blauwe licht van de schermen, nog meer dan elk ander licht, de productie van het slaaphormoon melatonine, waardoor we minder vast slapen en we ’s ochtends minder vlot uit ons bed raken. Toch is slaap een essentieel onderdeel van een kwaliteitsvol leven. Zowel de eerste slaap als de diepe slaap spelen immers een rol in het vergaren van kennis. *“Tijdens de slaap zijn onze hersenen (...) continu bezig informatie te verzamelen, op alle niveaus.”* (Verdonck, 2012, 4) Zo onthouden we informatie beter wanneer we vast geslapen hebben en helpt de lichte ‘REM’ slaap ons sneller connecties en associaties te maken om dingen te begrijpen en er een mening over te kunnen vormen. We kunnen dit vergelijken met de roestoestand, waarbij het mimetisch vermogen van de mens tot bloei komt. In ons onderbewustzijn wordt veel uit je dagelijkse ervaringen gestructureerd. Zo willen we er vaak ‘een nachtje over slapen’ om een juiste beslissing te nemen. De voorstelling is dan ook een manifest tegen de prestatiedruk en voor het recht op rust. Zo speelde de laatste voorstelling in de Kaaitheaterstudio’s niet enkel ’s avonds, maar ook om één uur in de namiddag, in de hoop dat bankiers er een middagdutje zouden komen doen.

“Het fenomeen slaap staat in directe relatie met kwaliteitsvol leven, leren, begrijpen, intellectuele en emotionele ontwikkeling. Maar net de slaap wordt resoluut ongewaardeerd in de kapitalistische, fordistische tijden waarin we nu leven. Slapen wordt algemeen beschouwd als tijdverspilling. Slaap, op de manier waarop ik het nu bekijk, is iets anarchistisch, niet in destructieve zin maar gevaarlijk constructief. (...) Onze manier van leven en de huidige maatschappelijke organisatie beletten ons de tijd te nemen om te slapen en, bijgevolg, om de juiste beslissingen te nemen. Zonder slaap worden onze ideeën [sic] en onze kennis oppervlakkig, een massaproduct, en zijn daardoor gemakkelijk opzij te schuiven. Onze ideeën [sic] worden minder gevaarlijk. De contradictie die daaruit volgt is prachtig: door niets te doen wordt de mens productiever en zijn kennis diepgaander, en worden we bijgevolg minder kwetsbaar in een wereld overspoeld door informatie en keuzes.” (Verdonck, 2012, 4)

De manier waarop Verdonck het publiek in slaap wiegt, werd samen met wetenschappers, hypnotiseurs, neurologen, slaapspecialisten, etc. onderzocht. Zo ging men op zoek naar klassieke theatrale elementen (licht, beweging, geluid, taal, beeld, temperatuur, scenografie, etc.) die invloed hebben op de slumertoestand van de toeschouwers. Men wou ontdekken welke impulsen een grote invloed zouden hebben op de zintuiglijke waarneming van de toeschouwer en hoe ze het (onder)bewustzijn zouden kunnen bespelen. Waar de theaterparameters zich anders richten op het behouden van de aandacht van de toeschouwer, tracht men nu die aandacht te doen verslappen. Zo wordt bijvoorbeeld gewerkt met een diepere duisternis, worden zetels comfortabeler gemaakt of verhoogt men de temperatuur, maar werkt men ook met hypnosetechnieken.

“‘Aan de basis van hypnose ligt steeds concentratie’, zegt Lehembre. [gedragstherapeut] ‘Wie zijn concentratie focust, laat de rest los. Het is alsof je door een koker kijkt en alles daaromheen naar de achtergrond verdwijnt. Als ik het goed begrijp, richt Exit de aandacht op een beperkt aantal handelingen en gaat het uit van repetitiviteit. Wie ernaar kijkt, zet na verloop van tijd zijn verstand op nul en laat zich wegzakken.’” (Sels, 2012, D5)

Deze voorstelling is als het ware een vreemde eend in de bijt tegenover de andere casussen, vanwege de ruimte waarin ze huist. Tegenover de andere stukken, die steeds in een andere context werken dan een theaterzaal, wordt *EXIT* steeds opgevoerd in een standaard theaterruimte met podium en tribune. Deze conventionele opstelling maakt het van nature moeilijker om intimiteit en zintuiglijkheid te creëren. *“Want hoe creëer je nabijheid wanneer de afstand onvermijdelijk zeer groot is? Hoe kom je tot een zintuiglijke ervaring die de grenzen van de podium/zaal-situatie overschrijdt? En hoe kan je het individu in het publiek bereiken in een zaal die zich vormelijk als één geheel onderscheidt van het podium?”* (Van Campenhout, 2003, 15) Toch slagen Verdonck en Eynaudi erin om een droomstaat te bereiken bij het publiek en het lichaam zijn werk te laten doen. De toeschouwers krijgen weliswaar een ruimere zitplaats dan anders (bijvoorbeeld twee zetels in plaats van één) en worden voorzien van kussens om hun comfort te verbeteren. Een gemakkelijke houding werkt het sluimeren immers in de hand. De danseres reikt het publiek extra kussens aan en zet hen aan om de schoenen uit te doen. Eenmaal gesetteld toont men eerst een kort videofragment waarin wetenschapper Robert Stickgold het belang van onze slaapervaring benadrukt. Hij maakt een analogie met Grimms sprookje over de schoenmaker en de kabouters. Daarin heeft de arme schoenmakers slechts leer voor één paar schoenen. Hij snijdt alle lappen uit en legt ze in zijn werkplaats. Het in elkaar zetten van de schoenen is een werkje voor de volgende ochtend. Terwijl de schoenmaker gaat slapen, komen twee kabouters het atelier binnen en naaien de lappen leer aan elkaar tot een nieuw paar schoenen. Wanneer de schoenmaker de volgende ochtend wakker wordt, zitten de schoenen in elkaar. Evenals de kabouters, beweert de wetenschapper, hecht slaap onze gedachten aan elkaar. Na het filmfragment, spreekt de

danseres het publiek aan en legt de bewegingsreeks uit die ze zal uitvoeren tijdens de voorstelling: een spel tussen spanning en ontspanning. Door het vaste stramien hoeven de toeschouwers dus geen schrik te hebben dat ze iets zullen missen wanneer ze wegdommelen. Het publiek hoeft niet bijzonder aandachtig te zijn, maar mag zich laten gaan. Wat wel verandert is de kleur en intensiteit van het licht, evenals Eynaudi's jurk, van grijs over blauw naar rood tot uiteindelijk een zilverkleur die in de verduisterde ruimte als het ware licht afgeeft.

“Op een repetitieve soundscape met pianoklanken wijst en reikt Eynaudi naar haar tippen, draait haar lichaam een kwartslag, loopt een paar passen om dan weer te buigen en haar lichaam op te spannen tot een kat die op vier poten landt. Zo gaat ze door en door en door tot we de tel kwijt zijn. Tot de lichten steeds meer dimmen, de kleuren donkerder worden, tot de kussens steeds verleidelijker zacht blijken en Eynaudi een schim in onze ooghoek wordt – als je eenzelfde dansfrase steeds opnieuw ziet, stel je je op de duur tevreden met de vage blik van de aanzet ervan en het geruststellende geluid van het vervolg. De choreografie in schemerduister wordt een toestand tussen slapen en waken waardoor je oog zich niet langer scherp op kan stellen.” (Vankersschaever, 2012)

Hier zien we geen directe interactie tussen toeschouwer en performer. De beleving en de vertragingstrategie op de doordrivende samenleving blijven hier echter wel prominent aanwezig. *“EXIT is een afslag naar een ontspannende droomwereld. De voorstelling doet je stilstaan bij de rat race waarin we onszelf voortdurend dwingen.”* (Van Beek, 2012) Door ons een uur slaap te gunnen, bevordert Verdonck immers onze emotionele en intellectuele leefwereld. Verder word je ‘door de herhaling van bewegingen’ ‘al snel teruggeworpen op je eigen gedachten, waardoor het kijken naar EXIT een heel persoonlijk, zintuiglijke ervaring wordt’. (Van Beek, 2012)

7 CONCLUSIE

De lichamelijke ervaring als kennisverwerving is onmiskenbaar een brandend onderwerp in de humane wetenschappen. Deze interesse voor de zintuiglijke betekenisgeving kunnen we zien als reactie tegen de cartesiaanse idee dat onze ratio dé bron van kennis vormt, waarbij emoties enkel als stoorzender kunnen dienen. We zien bij verschillende filosofische en sociologische denkers een groeiende bezorgdheid over de extreme overhelling van onze westerse maatschappij naar een betekenis cultuur, waarin bijzonder weinig aandacht wordt besteed aan effecten van ‘presence’ en emotionele beleving. Vanuit deze verontrusting zien we allerlei ‘slow’ bewegingen verschijnen waarbij men, tegenover de overheersing van technologie en machines, grijpt naar meer ‘duurzame’, natuurlijke en ‘menselijke’ vormen van leven.

Binnen diezelfde beweging zien we eveneens in het theater meer aandacht voor de toeschouwer als persoon en niet puur als publiek. Het gaat in tegen de standaardisering van de genotservaring en emoties die de entertainmentindustrie ons voorschotel: eenheidsworst. Het is een reactie tegen onze postemotionele maatschappij, waarin emotie niet langer spontaan wordt gevoeld, maar evenals alle andere elementen in onze samenleving gerationaliseerd wordt. De toeschouwer vormt de bron van het theater, waarbij men actief met zintuiglijkheid aan de slag gaat. Waar in onze maatschappij kennisgeving voornamelijk in het hoofd en het oog wordt geplaatst, tracht sensitief theater een lichamelijke kennis, in relatie met de herinnering, aan te reiken. Niet als terugkeer naar de ‘goede oude tijden’, maar als tegengewicht binnen Gumbrechts paradigma van ‘presence’- en betekenis culturen. De acteur bestaat niet langer in de hoedanigheid van de toeschouwers blik. Daarentegen bestaat er een grotere balans tussen performer en toeschouwer, die actief meemaker wordt van de voorstelling. Daarbij wordt de toeschouwer niet gedwongen, maar eerder uitgenodigd en verleid om een spel te spelen waarin vrijwillige participatie en cocreatie centraal staan. Tijdens de ontmoetingen ontstaat iets nieuws: een connectie, een gevoel. Deze ervaringen vinden meestal plaats in een ruimte verwijderd uit de dagdagelijkse wereld waarin de veelheid aan impulsen vaak overweldigend werken op de ervaring van de mens, waardoor hij verdoofd wordt. Binnen de sensitieve voorstellingen worden de zintuiglijke impulsen uitgepuurd, waardoor herinneringen en emoties sneller gaan vloeien en men opnieuw een gevoel van ‘presence’, ‘in sync’ met de dingen en de wereld ervaart.

Sensitief theater wil geen heldere antwoorden of waarheden meedelen. Evenals in het postdrama zet men sterk in op het mimetisch vermogen van de toeschouwer, dat constant op zoek is naar verbanden. Anders dan in klassiek theater, volgen postdramatische voorstellingen niet langer een logische structuur, maar werken veeleer associatief. Waar postdrama echter fragmenten toont die zich niet tot een geheel laten samensmelten, gaat sensitief theater eerder uit van een persoonlijk inzicht vanuit lichamelijke herinneringen, die men ‘synchroniciteit’ noemt. Sensitieve voorstellingen begeven zich dan ook buiten het cartesiaanse discours van betekenisgeving via de ratio, waarin postdrama zich wel

nog voornamelijk ophoudt. De voorstellingen bieden hierbij slechts een aanzet om tot een antwoord te komen. Klare antwoorden werken als dogma's, terwijl sensitief theater eerder een reeks aan vragen in gang wil zetten. Wanneer we de dingen in vraag stellen, komen we immers tot veel betekenisvollere inzichten dan wanneer ons de dingen simpelweg worden meegedeeld.

In navolging van Artauds aanzet naar een festival van de wreedheid waarin toeschouwer en performer samenkomen, concentreert sensitief theater zich op de gezamenlijke beleving die niet herhaalbaar is aangezien elke ontmoeting anders is. Representatie kunnen we daarbij niet langer begrijpen in termen van mimesis en een fictionele realiteit. Sensitief theater wentelt zich in het spel, waarin de 'suspension of disbelief' een andere dimensie krijgt dan bij het klassieke toneelspel. Er wordt geen andere werkelijkheid opgevoerd. Wel durft men meer en gedraagt men zich minder sociaal gecodeerd aangezien de uitkomst van een spel geen doorslaggevend nefaste invloed heeft op het dagdagelijkse leven. Meer zelfs, blijkt spel bij te dragen aan creativiteit en de emotionele gezondheid van de mens. Deze bekwaamheden zijn dan ook van groot belang als vorm van weerbaarheid in een samenleving die zich karakteriseert door verandering.

8 BIBLIOGRAFIE

8.1 BOEKEN

Agamben, Giorgio

Enfance et histoire. Paris: Payot, 2002

Bakker, Reinout

Merleau-Ponty Filosoof van het niet-wetend weten. Baarn: Het Wereldvenster, 1975

Barthes, Roland

Camera Lucida. Londen: Vintage, 2000

Beckett, Samuel

Cap au pire. Parijs: Les Éditions de Minuit, 1991, p. 7

Carlson, Marvin

Theatre semiotics: signs of life, Bloomington: Indiana University Press, 1990

Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture. New York: Cornell University Press, 1989

Cataldi, Sue L.

Emotion, Depth and Flesh a study of sensitive space /a reflections on Merleau-Ponty's philosophy of embodiment. New York: State University of New York Press, 1993

Damasio, Antonio

Ik voel dus ik ben: Hoe lichaam en gevoel ons bewustzijn vormen. Amsterdam: Wereldbibliotheek, 2001

De Cauter, Lieven

Archeologie van de kick, over modern ervaringshonger. Nijmegen: Vantilt, 2009

Dubos, René

So human an animal. New York: Scribner Book Company, 1968

Epskamp, Kees

Theater in Mondiaal perspectief. Utrecht: Hogeschool voor de Kunst Utrecht, 1994

Esslin, Martin

The Theatre of the Absurd. New York: Anchor Books, 1961, p. xix

Eversmann, Peter

De ruimte van het theater. Amsterdam: Universiteit van Amsterdam, 1996

Genosko, Gary

Marshall McLuhan. Londen: Routledge, 2005

Gordon, Robert

The purpose of playing: modern acting theories in perspective. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2006

Gumbrecht, Hans Ulrich

Production of presence, what meaning cannot convey. Stanford: Stanford University Press, 2004

Ihde, Don

Bodies in technology. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002

Jung, Carl Gustave

Jung on Synchronicity and the Paranormal. Londen: Routledge, 1997

Lehmann, Hans-Thies

Postdramatic theatre. London: Routledge, 2006

Levy, Joseph

Play Behavior. New York: Wiley & Sons, 1978

McGonigal, Jane

Reality is broken, Why Games Make Us Better and How They Can Change the World. New York: The Penguin Press, 2011

McLuhan, Marshall

Stroomversnelling, De mens in het elektronisch tijdperk. Hilversum: Paul Brand, 1970

Merleau-Ponty, Maurice

The visible and the invisible. Evanston: Northwestern University Press, 1968

Phenomenology of Perception. Londen: Routledge, 1962

Mestrovic, Stjepan

Postemotional Society. Londen: Sage, 1997

Montagu, Ashley

Touching the human significance of the skin. New York: Columbia University Press, 1971

Morton, Adam

Emotion and imagination. Cambridge: Polity, 2013

Osboldiston, Nick

Culture of the slow, Social Deceleration in an Accelerated World. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2013

Parkings, Wendy & Craig Geoffrey

Slow Living. Oxford: Berg, 2006

Ridout, Nicholas

Stage fright, animals, and other theatrical problems. Cambridge: Cambridge University Press, 2006

Riesman, David

The lonely crowd. New Haven: Yale University Press, 1961

Schopenhauer, Arthur

Le Monde comme volonté et comme représentation. Parijs: Presses universitaires de France, 1966, p. 1337

Smith, Greg M.

Film structure and the emotion system. Cambridge: Cambridge University Press, 2003

Tan, Ed S.

Emotion and the structure of narrative film: film as an emotion machine. Mahwah: Erlbaum, 1996

Tuan, Yi-Fu

Space and Place: The Perspective of Experience. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008

8.2 ARTIKELS

Benjamin, Walter

‘Experience and poverty’, In: Walter Benjamin, *Selected writings vol 2 1927 – 1934*, Massachusetts: Belknap Press, 2001

Berghmans, Eva

‘Colombiaan Enrique Vargas te gast op Klapstuk, In: *De Standaard*. 12.10.1999

Buyck, Marianne

‘Straffe mannen en madammen’, In: *Etcetera* december 1999, jg. 17, nr. 70, p. 48

Carlson, Marvin

‘Historical survey of theatrical forms’. In: A. Helbo, J.D. Johansen, P. Pavis & A. Ubersfeld (eds.) *Approaching theatre*, Bloomington: Indiana University Press, 1991, p. 48-56

Derrida, Jacques

‘The theater of cruelty and the closure of representation’, In: *Writing and difference*, Londen: Routledge, 1993, p. 292-316

Deburghgraeve, Tom

‘Sprookjesbordeel maakt sprookjes tot zinnelijke sensatie’, In: *De Standaard*. 21.05.2002

Dolz, Patricia Ortega

‘Soy un constructor de juegos’, In: *El pais*, Madrid, 04.03.2011.

Hillaert, Wouter

‘Gemis is onze motor’ In: *De Standaard*. 14-15.07.2012, p. C16

Janssen, Hein

‘Een aanraking, zwoele adem en mooie woorden’, In: *De Volkskrant*. 11.09.2003

Online geraadpleegd:

<http://www.volkskrant.nl/vk/nl/2844/Archief/archief/article/detail/733195/2003/09/11/Een-aanraking-zwoele-adem-en-mooie-woorden.dhtml>

Lodewyckx, Katrien

‘Vargas komt naar Turnhout met een genereuze theatervoorstelling’, In: *Suiker*, juli-augustus 2012, p. 11

Peeters, Jeroen

‘Proef eens een labyrint’, In: *Financieel-Economische Tijd*. 20.10.1999

Saller, Sofie

‘Masterclass Teatro de los sentidos, Enrique Vargas’ In: *DH-Magazine*. april-mei 2014, nr. 31, p. 4-5

T’Jonck, Pieter

‘Klapstuk ’99; veel verleiding, weinig kritische zin’, In: *Etcetera*, december 1999, jg. 17, nr. 70, p. 55

Van Assche, Nele

‘Teatro de los Sentidos speelt Oraculos’, In: *Veto*, 11 oktober 1999, jg. 26, nr. 4, p. 10

Van Beek, Jozefien

‘Gelieve in slaap te vallen: kunstenaar Kris Verdonck geeft uw recht op rust terug’, In: *De Morgen*, 21.02.2012

Van Campenhout, Elke

‘De intieme ervaring’, In: *Etcetera*, december 2012, jg. 21, nr. 89, p. 14-17

Van den Dries, Luk

‘Oefeningen in het verdwijnen: enkele gedachten rond acteren’, In: *Etcetera*, april 2004, jg 22, nr. 91, p. 5-10

Vankersschaever, Sarah

‘Kort geding: danceperformance Exit’, In: *De Standaard*, 23.01.2012

Van Langendonck, Kathleen

‘De extase van de toeschouwer’, In: *Etcetera*, oktober 2002, jg. 20, nr. 83, p. 27-30

Van Roussel, Gommer

‘Gommer Van Roussel in gesprek met Peter Verhelst naar aanleiding van Africa’ In: *NTGent Tijdschrift*, jan-feb 2013, p. 5-6

8.3 WEBSITES & ANDERE

Chardon, Louise

Programmaboekje Wooshing Machine + Louise Chardon Bloom Studio#1 + Fenestra Ovalis, Roeselare, 05.02.2014, p.3

http://www.despil.be/mediastorage/FSDocument/589/Wooshing_Machine.pdf [20.05.2014]

Crois, Elvira

Interactief Theater : een interview met Luk Van den Dries, 2011 [onuitgegeven]

Juryrapport Het Theaterfestival Sprookjesbordeel Toneelhuis

https://www.desingel.be/download/JuryRapport_Bordeel-4108.pdf [20.05.2014]

Luyks, Wendy

‘Peperkoekfabriek inspireert theatermaker: Inge Van Gestel werkt aan nieuwe voorstelling’, In: Nieuwsblad online, 30.08.2013

http://www.nieuwsblad.be/article/detail.aspx?articleid=DMF20130829_00713851 [20.05.2014]

Programmaboekje Oraculos Pert Festival Australia

http://d1mliecp54ib0h.cloudfront.net/Documents/programs/5952_16501_Oraculos-web.pdf

[20.05.2014]

The Generosity Experience: résumé du projet:

[http://www.bretagne.fr/internet/upload/docs/application/pdf/2012-](http://www.bretagne.fr/internet/upload/docs/application/pdf/2012-01/resume_du_projet_pog_en_anglais.pdf)

[01/resume_du_projet_pog_en_anglais.pdf](http://www.bretagne.fr/internet/upload/docs/application/pdf/2012-01/resume_du_projet_pog_en_anglais.pdf) [20.04.2013]

Van Gestel, Inge

Perstekst: De koekfabriek als metafoor voor het leven en wat je er zelf van bakt.

<http://koekfabriek.wordpress.com/perstekst/> [20.05.2014]

Interview: ‘Geld heb ik nog niet gevonden, maar ik heb al 180 witte schorten!’, In: *Suiker*. Juli-augustus 2013

Van Kerkhoven, Marianne

Programmaboekje Kaaithater Kris Verdonck / A Two Dogs Company EXIT, Brussel, 12.04.2012, p.3

[http://www.kaaitheater.be/mediastorage/FSDocument/810/nl/2012_04_12_Kris_Verdonck-](http://www.kaaitheater.be/mediastorage/FSDocument/810/nl/2012_04_12_Kris_Verdonck-Exit.pdf)

[Exit.pdf](http://www.kaaitheater.be/mediastorage/FSDocument/810/nl/2012_04_12_Kris_Verdonck-Exit.pdf) [20.05.2014]

Verdonck, Kris

Programmaboekje Kaaithater Kris Verdonck / A Two Dogs Company EXIT, Brussel, 12.04.2012, p. 4

[http://www.kaaitheater.be/mediastorage/FSDocument/810/nl/2012_04_12_Kris_Verdonck-](http://www.kaaitheater.be/mediastorage/FSDocument/810/nl/2012_04_12_Kris_Verdonck-Exit.pdf)

[Exit.pdf](http://www.kaaitheater.be/mediastorage/FSDocument/810/nl/2012_04_12_Kris_Verdonck-Exit.pdf) [20.05.2014]

Website Balcancancontemporary, artikel Between Us:

<http://www.balcancancontemporary.net/article.php?id=178> [20.05.2014]

Website Koekfabriek

<http://www.koekfabriek.be> [20.05.2014]

Website Teatro de los Sentidos

<http://www.teatrodelossentidos.com> [20.05.2014]

9 BIJLAGE

9.1 BEELDMATERIAAL ORACULOS



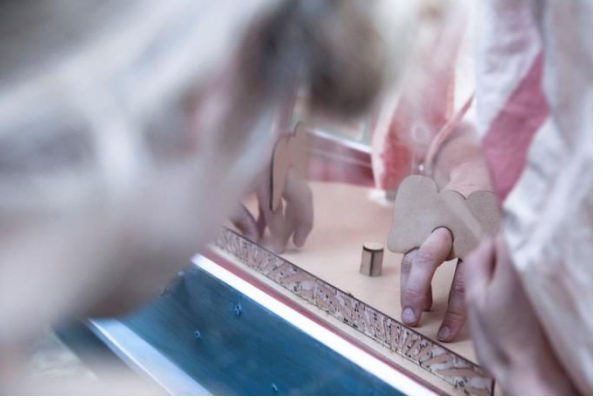
Copyright Javier Garcia; <http://www.teatrodelossentidos.com>

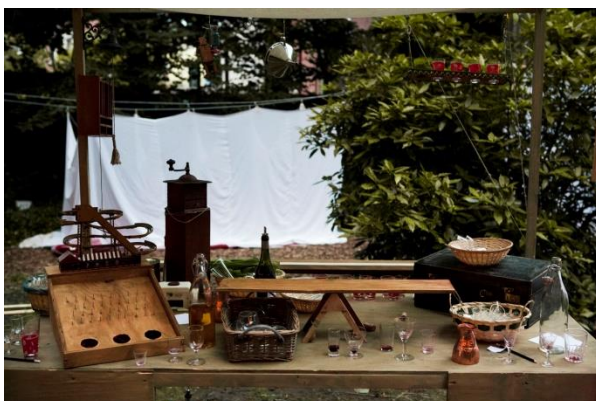
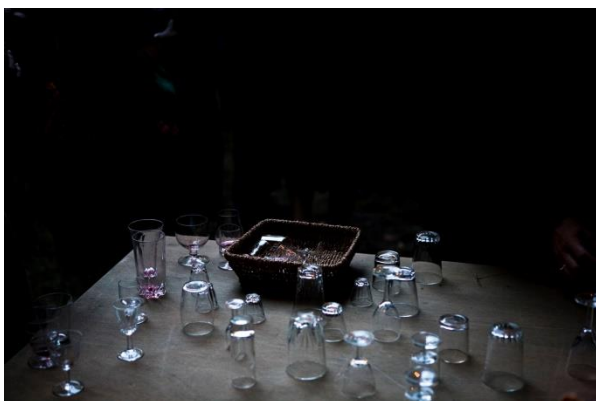


<http://tinyurl.com/olm2k9x>

<http://tinyurl.com/o29qq83>

9.2 *BEELDMATERIAAL BETWEEN US*







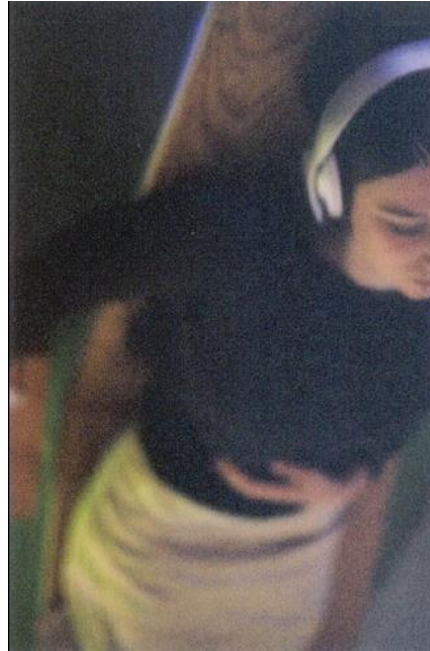
9.3 BEELDMATERIAAL KOEK



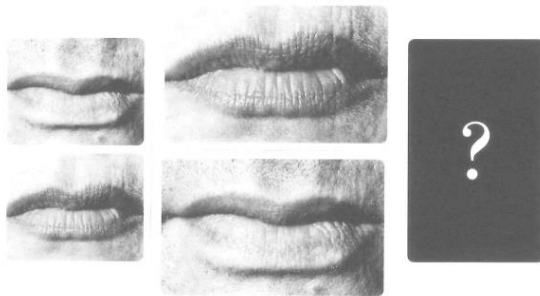


Copyright Sven Van Gestel; www.koekfabriek.be

9.4 BEELDMATERIAAL HET SPROOKJESBORDEEL



<https://www.desingel.be/nl/programma/theater/4932/Peter-Verhelst-Het-toneelhuis-Het-sprookjesbordeel>



Bron: Van Langendonck, Kathleen, 'De extase van de toeschouwer', In: *Etcetera*, oktober 2002, jg. 20, nr. 83, p. 28

9.5 *BEELDMATERIAAL SENSORAMA & FENESTRA OVALIS*



Copyright Andwhatbeside(s)death; <http://www.andwhatbesidesdeath.be/2011/01/sensorama-journey-through-self-image.html>



Film stills trailer Fenestra Ovalis; https://www.youtube.com/watch?v=73b31vRR_tQ

9.6 BEELDMATERIAAL *EXIT*



Copyright Hendrik De Smedt; <http://www.atwodogscompany.org/nl/projecten/item/58-exit?bckp=1>



Film still trailer *EXIT* <http://vimeo.com/59684856>