

○ Het onderworpen lichaam

- Aanwezigheid van het lichaam in het theater -

Een artistiek 'credo' van een regisseur-in-opleiding. Het menselijk lichaam is, zoals we sinds Michel Foucault weten, geketend in grotere structuren en systemen. Het is 'gedisciplineerd'. De drang tot bevrijding is daarmee echter nooit verdwenen. Het theater biedt mogelijkheid tot ontsnapping.

Anouke de Groot

Gaan we naar een voorstelling in het theater, dan worden we geconfronteerd met zichtbare en tastbare lichamen die voor ons aanwezig zijn. Het zijn de lichamen van de acteurs, die gestalte geven aan het lichaam van de personages, zij geven het een lichaam. Zij belichamen de personages. Zij maken de personages hiermee voor ons zichtbaar en tastbaar. Maar ook verstaanbaar. Met dit lichaam kunnen zij een taal spreken, een taal waarmee de acteur zich verstaanbaar kan maken hoe het personage dat hij gestalte geeft met zijn lichaam, zich in zijn wereld, zijn werkelijkheid en de omstandigheden van deze werkelijkheid verkeert. Het is een lichaamstaal van houdingen, gebaren en bewegingen die zich in een gebied bevinden dat reikt van het subtiele tot het groteske. Het is een gestileerde taal die bestaat uit gebaren die als tekens functioneren, zoals woorden binnen een taal. Voor een groot deel bestaat deze taal ook uit beweging die wij herkennen als intuïtief, maar ook intuïtief herkennen, als fysieke symptomen van emoties die direct tot ons spreken, van lichaam tot lichaam.

Een goede acteur beschikt over een uitgebreid vocabulaire en heldere articulatie van deze taal. Als acteur kun je je lichaam oefenen om tot een goede beheersing van het lichaam te komen, om de motoriek te verfijnen en het energiek te maken. Pas dan kan de acteur de verschillende mogelijkheden van beweging, gebaar, en snelheid gebruiken die bij het vormgeven van een personage gevraagd kunnen worden. Hiervoor moet de acteur zichzelf een bepaalde discipline opleggen, in training, maar ook in de repetities en in de voorstellingen zelf, wanneer zijn lichaam steeds weer de houdingen, gebaren en motoriek aanneemt van het personage dat door hem wordt belichaamd. Deze houdingen, gebaren en motoriek van het personage zijn op hun beurt ook weer bepaald door de discipline die het personage zijn of haar lichaam heeft opgelegd, afhankelijk van bijvoorbeeld de leeftijd en beroep van het personage of de sociale omgeving waarin het zich bevindt.

Foucault

In het boek *Power and Discipline* beschrijft de filosoof Michel Foucault een vorm van disciplineren die ontstond in de achttiende eeuw. Deze disciplineren richtte zich op de werking van het lichaam als mechanisme en op het functioneren van dit mechanisme op verschillende niveaus zoals de houding, beweging, gebaar en de snelheid en kracht hiervan. Het doel van de disciplineren was controle en efficiëntie van de beweging of handeling. Het is een methode gericht op onderwerping en nut, een politiek van dwang die het

lichaam onderzoekt, opbreekt en opnieuw organiseert. Het is een mechanisme van macht over het lichaam dat gericht is op wat het doet en hoe het dit doet; met welke technieken, verbindingen, snelheid en efficiëntie.

Foucault beschrijft ook de verschillende onderdelen waarmee de discipline wordt opgebouwd. Deze hebben betrekking op tijd, ruimte, handeling en de organisatie van deze drie. Hij noemt afsluiting en isolatie als ruimtelijke voorwaarden, indeling, herhaling van de tijd en intensief gebruik van ieder tijdsfragment om maximale snelheid en efficiëntie te bereiken als voorwaarden voor het gebruik van tijd, en het nauwkeurig op elkaar afstemmen van de verschillende houdingen en bewegingen ten opzichte van elkaar als voorwaarde van handeling. Door het te benaderen vanuit deze verschillende onderdelen en door deze onderdelen zo goed mogelijk ten opzichte van elkaar te integreren ontstaat er een steeds grotere controle en doeltreffendheid. Elk individu, elk individueel lichaam kan op deze wijze gedisciplineerd worden om de controle en doelmatigheid te vergroten. En wordt de afzonderlijke discipline van de individuele lichamen op een goede manier georganiseerd, dan draagt dit bij tot efficiëntie van een groter systeem waar deze individuen deel van uitmaken. Deze discipline kan direct worden opgelegd vanuit een grotere macht, maar het individu kan zijn of haar lichaam ook zelf onderwerpen aan discipline, om eigen controle en efficiëntie te vergroten binnen dit systeem en daarmee indirect de efficiëntie van het systeem zelf.

In de fictieve werkelijkheid van het theater worden de lichamen van de personages onderworpen aan beperkingen, geboden en verboden, afgedwongen door de situatie waarin ze zich bevinden of uit vrije keuze gebaseerd op deze (sociale) situatie. Deze lichamen waaraan de acteurs en actrices gestalte geven worden getekend door onderwerping en disciplineren, als een weerspiegeling van de verschillende vormen hiervan op lichamen in de non-fictieve werkelijkheid waarin het theater zich afspeelt. In het theater dat een weerspiegeling is van en een reactie op de maatschappij waar het een eigen kind van is, zien we lichamen getekend zoals ze in onze maatschappij getekend worden.

Dagelijks Leven

In de huidige westerse maatschappij worden onze lichamen dagelijks onderworpen aan discipline ten behoeve van efficiëntie, van het systeem en van het functioneren van een individu in dit systeem. De verschillende onderdelen van disciplineren zoals Foucault deze beschrijft met betrekking tot ruimte, tijd en handeling zien we in de organisatie van ons dagelijks leven in verscheidende vormen terug; op de kantoren en achter onze bureaus zijn we in ruimte gescheiden en geïsoleerd, achter onze eigen computers waar een wereld in schuilgaat, communicerend met anderen nog veel radicaler van ons gescheiden, de tijd besparend die het ons zou kosten om met ons lichaam de geografische afstand te overbruggen. In geïsoleerde ruimtes worden in hoog tempo kennis en informatie verworven en uitgewisseld via nieuwe media. Rondzwervend in een virtuele wereld van informatie en communicatie worden de ogen getraind in kijken en lezen, de vingers in het tikken, de rugspieren voor een rechte houding in de stoel. De indeling van de

dagen is strak georganiseerd door onze agenda's, gezuiverd van overbodige handelingen. De handelingen die we hebben gebeuren snel, de tijd die we hebben wordt intensief en optimaal gebruikt. In een maatschappij gericht op automatisering, kennisverwerving en communicatie is het meeste lichamelijke arbeidsintensieve werk uitbesteed. In onze agenda's staat misschien één of twee uur per week een korte, intensieve training in de sportschool voor snelle, efficiënte vergroting van spierkracht en uithoudingsvermogen, voor energie en optimalisering van de lichamelijke esthetica.

In onze georganiseerde, rationele maatschappij lijkt het lichaam een onderdeel onderworpen aan de economie van het systeem, geïsoleerd in ruimte, ingesnoerd in het maatpak van de optimale functionering. In de voorstelling *Fragmenten*¹ van het Zuidelijk Toneel zien we deze mens ingesnoerd in pak. Op de prelude van de geboorte van twee naakte lichamen die elkaar ontdekken en vinden in de seksuele handeling na, als was het een afspiegeling van het paradijs waaruit de mens werd verstoten, zijn de individuen onderworpen aan een scheiding die ze niet lijken te kunnen opheffen. Het fysieke contact tussen de personages komt niet meer verder dan een afstandelijke schouderklop of aai over het hoofd. In een masturbatiescène moet het verlangen zelf worden bevredigd, gezamenlijk, niet door de ander maar naast de ander, op zichzelf en in zichzelf geïsoleerd.

Ook in de voorstelling *Crave*¹ van Marcus Azzini worden lichamen getoond die iets lijken te zeggen over het lichaam in onze hedendaagse westerse cultuur. In deze voorstelling bevinden zich vier personages naast elkaar in een kleine, langwerpige kamer of ruimte als een doos waarvan alleen de voorkant ontbreekt. De personages spreken ieder voor zich tegen het publiek over hun fysieke hunkering, terwijl hun lichamen tijdens de voorstelling met moeite in beweging komen. Ze staan, zitten of liggen en zien elkaar wel, maar raken elkaar niet aan. De gedachten en emoties over verlangen schieten in woorden alle kanten op, maar het lijf zelf is beheerst, ingetoomd, tot zwijgen gemaand.

In de genoemde voorbeelden zien we hoe lichamen van de personages in de fictie van het theater onderworpen worden aan ruimtelijke controle, disciplinerend door scheiding, beheersing door isolatie. De lichamen zijn afgezonderd en schijnen verloren in hun verlangen naar het andere lichaam. Ook de voorstelling *Crave* heeft een opmaat, maar dit keer niet, zoals *Fragmenten*, als een verloren belofte, maar een toonzetting voor de rest van de voorstelling; een jonge vrouw zit op een stoel, kiest een nummer uit het telefoonboek op haar schoot en belt iemand op. Door haar mobieltje vraagt ze aan een willekeurige ander op een willekeurige plaats wat liefde is. Er wordt opgenomen, misschien geeft de ander antwoord, maar het zijn niet meer dan woorden door een draadje. Haar lichaam op de stoel blijft afgezonderd van antwoord en schijnt mij op dat moment heel verloren toe.

Ontsnapping

In de fysieke afzondering, afmeting van tijd en afpassing van beweging die het georganiseerde, gestructureerde, economisch ingerichte systeem van onze maatschappij lijkt te eisen, verdwijnen onze lichamen achter werelden

van cognitieve kennis, elektronica en *virtual reality*. Het theater kan een plaats zijn om de consequenties hiervan te tonen, van deze controle en disciplineren. Het kan ook tonen hoe het lichaam hieruit probeert te ontsnappen, hoe het draait en kronkelt en uit balans raakt en op welke manieren en in welke excessen het alsnog zijn eigen weg zoekt, weg van de onderwerping, van de afzondering, afmeting en afpassing, van de discipline vandaan.

In het werk van de regisseur Johan Simons worden vaak personages ten tonele gevoerd die lijken te worstelen met fysieke verlangens die binnen de situatie aan beperking of inperking onderworpen moeten worden. In de voorstelling *Vrijdag* van Het Zuidelijk Toneel Hollandia, geregisseerd door Simons, zien we bijvoorbeeld een scène waarin een man van middelbare leeftijd achter een naakt meisje aankruipt, beide lachend, alsof ze een spelletje spelen. Als het meisje blijft zitten gaat hij naast haar zitten en begint gehaast zijn kleding uit te trekken, zonder dat hij daarbij een precisie van het uitkleden, die een ingesleten gewoonte lijkt te zijn, verloren laat gaan. De kledingstukken worden één voor één uitgetrokken en naast hem neergelegd; schoenen, overhemd, broek, sokken, onderbroek en als laatste zijn horloge, die hij naast zich neerlegt, als op een nachtkastje naast hem. De man kijkt naar het meisje met op zijn gezicht een gemengde uitdrukking van schuld en verlangen. Dan bedenkt hij zich en begint zich weer aan te kleden met dezelfde haast en precisie, maar nu in de omgedraaide volgorde, en begint waarmee hij net geëindigd was; eerst zijn horloge, dan onderbroek, sokken etc. Het is alsof hij de film snel wil terugspoelen. De scène die daarop zou volgen mag niet gespeeld worden. Maar de onrust blijft in zijn lichaam, het verlangen geschreven op zijn gezicht, de aarzeling in zijn motoriek. Hij raakt haar even aan. Dan begint hij zich op precies dezelfde manier weer uit te kleden, het horloge als laatste naast zich neergelegd, om daarna weer aan te kleden. En dit herhaalt zich nog een keer. De man lijkt verstrikt in een vacuüm van twijfel, tussen verlangen en schuld, onderdrukking en overgave.

De geilheid van deze man naar het naakte meisje naast hem is voelbaar in de zaal. Maar zijn schuldgevoel dat hem tegenhoudt, de moeite die het hem kost om zijn lichamelijke verlangens in te tomen, ze te onderdrukken, snijden het publiek net zo diep. Zijn lichamelijke verlangen staat in schril contrast met zijn gestructureerde manier van het lichaam aan en uitkleden, kenmerkend voor een leven van orde, structuur, afpassing en afmeting. Je voelt de inspanning voor het balanceren op de rand van uiterste beheersing, een lichaam verloren in het vacuüm van twee zuigende krachten die elkaar op lijken te heffen.

In de voorstellingen van Simons zijn de lichamen van de personages vaak nadrukkelijk aanwezig. We zien de pogingen tot intoming en het losbreken hiervan. Vaak lijken ze niet aan de aanpassing, afmeting en controle die de situatie waarin zij zich bevinden van hen vraagt, te willen voldoen. Dan zien we de lichamen onbeheerst en letterlijk of figuurlijk naakt, die de toeschouwer op zijn positie van voyeurisme doen reflecteren. Zien we in de inhoudelijke thematiek in het werk van Simons de mensen in gevecht met de onderwerping aan situaties en systemen waarin ze zijn opgenomen of aan zijn overgeleverd, dan zien we dit weerspiegeld in de afbeeldingen van de

lichamen. Henk Oosterling omschrijft dit in een essay over het werk van het gezelschap Hollandia als een 'inhoudelijke thematiek die lichamelijk begrepen wordt'.¹ In hetzelfde essay noemt hij het lichaam een onmiddellijke realiteit waaraan de personages zich gebonden weten. Het is een 'zinderende materialiteit' die in dit werk zichtbaar én voelbaar wordt gemaakt.

Vrij spel

In het werk van een andere regisseur uit het Nederlandse taalgebied, Jan Fabre, kom je als publiek eveneens niet onder de zinderende materialiteit van de lichamen van de personages uit. Maar waar de lichamen in het werk van Simons nog in gevecht lijken te gaan met de opgelegde discipline, en waarbij ondermijning vaak gepaard gaat met schuldgevoel, lijken ze in het werk van Fabre vrij spel te krijgen. Het lijkt een constante daad van verzet. De lichamen kronkelen, draaien, vallen en sidderen onder pijn en verlangen, bebloed, betraand, in hun naakte waarheid voor ons. De verschillende krachten, energieën en vormen onder de aanpassing en afmeting verscholen, worden in zijn theater afgetast en blootgelegd, zodanig dat de zoektocht van en naar (de mogelijkheden van) het lichaam het subject wordt. De lichamelijke zelf wordt verheven tot de belangrijkste thematiek van dit werk. De lichamen van de acteurs lijken niet meer in dienst van de motoriek, houdingen en gebaren van een bepaald personage als onderwerp van een verhaal te staan, maar in dienst van het lichaam en de krachten, energieën en verlangens hiervan als eigen onderwerp in het theater.

In het postdramatische theaterlandschap, waar een aanzienlijk deel van het hedendaagse theater toe gerekend kan worden, vertelt het lichaam op het podium meervoudig zijn eigen verhaal. Het lichaam krijgt zijn eigen realiteit en vertelt niet meer (alleen) een verhaal door gebaren en bewegingen die als een tekst te interpreteren zijn, maar manifesteert zich door de eigen aanwezigheid en mogelijkheden van deze aanwezigheid, waarbij het een direct beroep doet op het fysieke en zintuiglijke geheugen van de toeschouwer.

In zijn boek *Postdramatisches Theater* schrijft Hans-Thies Lehmann dat in bepaalde vormen van dit postdramatische theater het lichaam van de acteur, het centrale theatrale teken, op zichzelf komt te staan en naar zichzelf gaat verwijzen, naar de lichamelijke die getoond wordt in de intensiteit van het lichaam, de energie, de spanningen en de beweging. Het drama wordt hierbij gevormd door fysieke en motorische impulsen die vrij baan geven voor sluimerende of vergeten mogelijkheden. Het lichaam wordt zelf gedramatiseerd, waarbij de acteur dat van zichzelf uitlevert. Tegenover de fysieke compositie van een personage wordt in de fictie de decompositie van het lichaam van de acteur geplaatst¹.

In het postdramatische theater lijkt het lichaam een eigen weg te zoeken om zich te exposeren, te dramatiseren, om het verhaal te kunnen vertellen dat zich onder de sociale en maatschappelijke disciplinerende in dienst van functionaliteit en doelmatigheid afspeelt. Deze intensieve fysieke expositie zien we op de verschillende discoursen van het postdramatische theater

toegepast. Sociale onderwerpen worden vanuit deze lichamelijkheid benaderd, zoals liefde als seks, dood als ziekte en aftakeling van het lichaam, schoonheid als lichamelijke perfectie. In het postdramatische theater krijgt de expositie van de intensieve lichamelijkheid hierdoor een sociale realiteit¹.

Vlees en Bloed

Wordt het lichaam in de hedendaagse, westerse maatschappij onderworpen aan disciplineren voor controle, structurering en efficiëntie in dienst van de economie van het systemen of systemen waar het individu zich in bevindt, in het hedendaagse theater lijkt het hiertegen in verzet te komen door de consequenties hiervan te tonen en het verlangen naar ondermijning uit te spreken. In het theater lijkt het op zoek te zijn naar de verscholen mogelijkheden onder deze onderwerping. Wordt het lichaam in de huidige maatschappij gekenmerkt door isolatie, afzondering, en afwezigheid in de wereld van informatieverwerving en communicatie, in het huidige theater is het steeds nadrukkelijker aanwezig. In de theatertaal eist het lichaam zijn verhaal op. De communicatie van het theater, die nog niet via draden en schermen verloopt, wordt een spreekbuis van het lichaam. In het theater belichaamt de acteur of actrice met zijn of haar lichaam het personage, hij of zij geeft het fictieve personage vlees, botten en bloed; een lichaam. De fictieve personages worden, in tegenstelling tot literatuur of film, met het lichaam van de acteur gematerialiseerd, tastbaar gemaakt. Met de mens wordt in het theater daarmee ook zijn of haar lichaam ten toon gesteld. Bezoeken we een voorstelling in het theater, dan worden we geconfronteerd met zichtbare en tastbare lichamen die voor ons aanwezig zijn en die ons aanspreken. Wij delen met hen de ruimte, want ook de toeschouwer is met zijn of haar lichaam in de dezelfde ruimte aanwezig als de acteurs.

Aanwezigheid

In de theatertaal als exposé van het lichaam kunnen we zonder draden en schermen onze lichamelijkheid en de rol hiervan in huidige samenleving bevragen. Wat is de weerslag van onze (sociale) leefstructuren op ons lichaam, waar sluimert het verzet, waarin zijn nieuwe mogelijkheden verscholen? In het theater zien we en ervaren we direct de vele signalen die de lichamen uitzenden, zoals ook onze lichamen ze dagelijks uitzenden. Mensen kijken naar mensen op het toneel, lichamen kijken naar lichamen. Op het toneel zie ik graag het lichaam zichtbaar gemaakt, voelbaar gemaakt, tastbaar gemaakt, metaforisch ontbloot, in naakte waarheid. Daarmee zie ik misschien ook mijn eigen verlangen naar het lichaam zichtbaar gemaakt, in een samenleving waar buiten het theater de mogelijkheden steeds verder worden teruggedrongen om misschien langzaam te verdwijnen in de lichamelijke afwezigheid van een virtuele realiteit?

Als jonge aankomende regisseur verkies ik de materiële realiteit van het lichaam in het theater – een zinderende materialiteit onderzocht, besproken of uitgesproken in de communicatie van het theater. Maar voor het bevragen van de hedendaagse disciplineren van het lichaam lijkt discipline van de acteur gevraagd. En ach, mocht dat nodig zijn dan zou ik, voor de articulatie van de theatertaal die hierbij wordt gesproken, de lichamen van de acteurs

waarmee ik werk in training best aan de nodige discipline voor controle en beheersing, met orde en regelmaat willen onderwerpen.

Anouke de Groot volgde een vooropleiding aan de dansacademie van de Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten en studeerde filosofie en theaterwetenschap aan de Universiteit van Amsterdam. Op dit moment studeert ze aan de regieopleiding van de AHK.

¹ Regie: Olivier Provily, 2005.

² *Crave* van Sarah Kane. Gezelschap: Teatro. 2006.

³ 'Terwijl acteurs in allerlei afmattende posities worden gemanoeuvreerd, is het publiek mede door de ambiance via een lichamelijke totaalervaring deelgenoot. De inhoudelijke thematiek wordt lichamenlijk begrepen.'

⁴ Postdramatic Theater p. 95-96

⁵ Ibid. p.95-96.

Literatuur

Luk van den Dries, *Corpus Jan Fabre: Observaties van een creatieproces*. Gent, 2004.

Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. London, 1979.

Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main, 1999. Tevens werd voor dit artikel de Engelse vertaling gebruikt: Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theater*. London and New York, 2006.

Henk Oosterling, *Theatergroep Hollandia: Theater als gestructureerde tuimeling*. Het Theaterfestival, 2000.