

○ Oog voor detail

- Roland Barthes' *punctum* toegepast op de voorstelling *De gravin van Parma*

Joris van der Meer achterhaalt met Roland Barthes' essay Camera Lucida: Reflections on photography in de hand waarom de bereidheid met open blik te blijven kijken, er voor kan zorgen dat een voorstelling die als geheel faalt er in delen toch in slaagt langdurig te blijven boeien.

Joris van der Meer

Er zijn in het theater drie soorten voorstellingen die teleurstellen. De eerste is de voorstelling die je simpelweg koud laat, die je de volgende dag alweer vergeten bent. Dan is er de voorstelling die daadwerkelijk teleurstelt omdat niet aan je, al dan niet te hoge, verwachtingen is voldaan. De derde is de voorstelling die als geheel maar niet weet te overtuigen en je dan, onverwacht, toch opeens weet te raken. Een voorstelling die een of meer momenten kent waardoor als donderslag bij heldere hemel een weinig opwindende toneelavond alsnog de moeite waard blijkt te zijn. Zo'n voorstelling is *De Gravin van Parma* van Wallis Theaterproducties.

De westerse cultuurgeschiedenis kent een fraaie verscheidenheid aan mannen met bindingsangst. Schuinsmarcheerders voor wie geen dienstertje of hartsvriendin veilig is, die het huwelijk vergelijken met de diepste hel maar waar de mooiste en intelligentste vrouwen desalniettemin als een blok voor vallen. Toeval of niet: een belangrijk trio rokkenjagers is de afgelopen tijd de Nederlandse podia gepasseerd. Mozarts *Don Giovanni* was vorig seizoen bij De Nederlandse Opera te zien. Gijs Scholten van Aschat speelde onlangs de vileine Burggraaf de Valmont in *Liaisons Dangereuses* bij het Nationale Toneel. En nu is het de beurt aan Pierre Bokma om in een toneelbewerking van Sándor Márai's roman *De Gravin van Parma* gestalte te geven aan de meest romantische versierder van de drie: Giacomo Casanova. Net ontsnapt uit de Venetiaanse gevangenis - zoals hij dat ook in werkelijkheid heeft gedaan - wil Casanova naar Duitsland vluchten. Márai laat hem echter een fictief oponthoud maken in het Zuid-Tirolse Bolzano, de verblijfplaats van de graaf en gravin van Parma, gespeeld door Rudolf Lucieer en Carice van Houten. Lang geleden versloeg deze graaf Casanova in een duel en won daarmee de hand van een toen nog piepjonge Francesca, nu de gravin. Acht jaar later hebben echter zowel de graaf als de gravin nog een appeltje met Casanova te schillen.

Na *Gloed* (2002) en *Kentering van een Huwelijk* (2007) maakt Ursul de Geer met *De Gravin van Parma* zijn derde Márai-voorstelling. Bij Wallis Theaterproducties tekent hij dit keer voor zowel bewerking als regie. Maar De Geer heeft het voor zichzelf als regisseur niet gemakkelijk gemaakt. Nauwgezet volgt hij de grote lijnen van de zeer leesbare roman maar wat werkt op papier, werkt blijkbaar niet per sé op het podium. Het grootste probleem van de bewerking en daarmee van de voorstelling, is de voortdurende opeenvolging van monologen. Casanova beklagt zich bij het publiek, een man beklagt zich bij Casanova over zijn vrouw, die vrouw beklagt zich over haar man, de graaf beklagt zich over Casanova en de gravin enzovoorts. In het begin werkt dit nog wel. Met name in de geestige openingsscène als Bokma de zaal aanspreekt en ons als de roddelende burgers van de modderige provinciestad Bolzano op ons nummer zet. Want inderdaad, hoeveel mensen verlustigen zich nog

altijd niet heimelijk aan dat wat ze openlijk afkeuren? Maar het leidt ook tot een saaie, op den duur veel te voorspelbare mise-en-scène waarbij de ene partij praat en de andere partij maar moet wachten tot die eerste klaar is. De acteurs doen hun best, en Bokma blijft een klasse apart, maar door het gebrek aan weerwoord voelt het geheel gekunsteld aan. Als de scènepartner zijn reacties slechts vorm kan geven door te gaan zitten, te knielen of te gaan staan dan vormt er zich bovendien niet een extra perspectief - de reactie van de toegesproken partij naast de eigen reactie van de toeschouwer - maar slechts een blokkade tussen toeschouwer en taal. Dat Bokma's openingsmonoloog wel effectief is, is te verklaren doordat deze door de vierde wand heen wordt gespeeld. Een regiekeuze die vervolgens niet of nauwelijks meer wordt toegepast.

Daarnaast speelt mee dat de lange monologen in de roman in evenwicht worden gehouden door al even uitgebreide beschrijvingen van de manier waarop Casanova zijn dagen in Bolzano doorbrengt. Het hachelen en het eeuwige kaartspelen om geld, het druilerige weer, het vuil en de drab van de stad vormen een tegenwicht voor een al te romantisch beeld van zijn leven. Zijn bestaan mag dan van burgerlijke beperkingen zijn bevrijd, daar staan diepe ontberingen als gevangenschap - geen pretje in het 18^e eeuwse Venetië - verbanning en de voortdurende vlucht voor schuldeisers tegenover. Dit tegenwicht ontbreekt in de voorstelling en zorgt voor een veel eenduidiger personage. Een personage dat met zijn continue aanwezigheid op het podium wel het belangrijkste identificatiepunt vormt. Het zijn gebreken die ook de langverwachte slotconfrontatie tussen Bokma en de enigmatische Van Houten parten spelen, al gebeurt er wel iets bijzonders als Van Houten een half uur voor het einde eindelijk haar opwachting maakt. De bijna magnetische aantrekkingskracht van deze twee acteurs, of dat wat Martin Esslin in *The field of drama* 'the basically erotic nature of the attraction of actors' noemt¹, roept heel even een werkelijk knetterende spanning op. Het blijft een verbazingwekkende ervaring om te voelen hoe acteurs als Bokma en Van Houten door schijnbaar alleen maar te 'zijn' de volledige aandacht van de zaal op zich gevestigd weten te krijgen. Helaas dooft dit vuur van erotische spanning even snel als zij is opgevlamd. Allereerst omdat, het moet gezegd, Van Houten in deze voorstelling niet haar beste prestatie neerzet. Maar ook zij heeft last van de bewerking. Waar Márai in zijn roman het personage van de Gravin op subtiele wijze voortdurend aanwezig laat zijn in het bewustzijn van Casanova en daarmee dat van de lezer, daar is zij in de voorstelling opvallend afwezig. Er wordt weliswaar, met name door de Graaf, veelvuldig over haar gesproken maar in de fantasie van de kijker komt zij als personage tot haar opkomst maar niet tot leven. Zo moet zij, koud in de voorstelling gestapt en wederom beperkt door de grenzen van de weinig inventieve regie van De Geer, proberen om deze laatste grote scène boven alle eerdere scènes uit te tillen. Voorwaar een bijna ondoenlijke opgave.

Waarom dan toch een heel artikel aan deze voorstelling wijden, en wat heeft Roland Barthes daarmee te maken? Om met het laatste te beginnen. Barthes' *Camera Lucida* is een zeer eigenzinnige en persoonlijke zoektocht naar een antwoord op de vraag wat fotografie is 'in zichzelf'. Hij vraagt zich af welke eigenschap van fotografie onderscheidend is binnen wat hij noemt: de *community of images*.² Met als conclusie dat het kenmerk van fotografie of van de foto is dat het laat zien wat wàs:

¹ Esslin, Martin. *The field of drama: How the signs of drama create meaning on stage and screen*. Methuen, Londen: 1987. p. 60.

² Barthes, R. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Farrar, New York, 1980. p. 3.

*Photography is simple, banal; no depth: "that has been" of ook: the Photograph mechanically repeats what could never be repeated existentially.*³ Nu is daar, zeker met moderne technieken als Photoshop, beslist het een en ander tegenin te brengen. Hedendaagse fotografie is soms nauwelijks herleidbaar tot een ooit bestaand hebbende werkelijkheid. Maar het gaat mij hier niet om een kritiek op de theoretische uitgangspunten van het essay maar om een tweede vraag die Barthes zich stelt. De vraag naar de reden waarom sommige foto's hem wel aanspreken en andere niet. Om dit uit te zoeken introduceert hij twee termen: *studium* en *punctum*. Begrippen waarvoor hij in de - schijnbaar al denkend geschreven - tekst geen harde definities geeft, zodat deze uit het lopende geheel moeten worden afgeleid.

Zo schrijft hij over *studium*: '*the studium is that very wide field of unconcerned desire, of various interest, of inconsequential taste: I like / I don't like. The studium is of the order of liking, not of loving*'.⁴ Het *studium* laat zich kennen door een '*general, enthusiastic commitment*'⁵, en zo zegt hij: '*to recognize the studium is inevitably to encounter the photographer's intentions (...), to understand them (...), for culture (from which studium derives) is a contract arrived at between creators and consumers*'.⁶ Tot slot geeft hij aan dat het *studium* geen dualiteit, geen ongerichtheid of verwarring kent. Dat het *unary* is: eendelig of met een meer gangbare term, eenduidig.⁷ Het is door onze culturele bagage dat wij ons kunnen en willen verhouden tot de foto en tot de functies die de fotograaf daaraan heeft toebedeeld: informeren, representeren, verassen, et cetera. Als de kunstenaar dit op de juiste, dat wil zeggen binnen het kader van onze kennis begrijpelijke of in ieder geval invoelbare, manier doet, dan waarderen wij dat. *We like*, maar het heeft ons niet geraakt. Daarvoor is het te eenduidig.

Een *punctum* is vervolgens een detail dat door het *studium* heen prikt. Een *punctum* '*will break the (or punctuate) the studium. This time it is not I who seek it out (...) it (...) rises from the scene, shoots out of it like an arrow and pierces me*'.⁸ Het betreft meestal een detail - soms ook meer dan één- dat desalniettemin gekenmerkt wordt door '*the power of expansion*'.⁹ De impact van het detail kan zo groot zijn dat het in de beleving van de kijker de hele foto overneemt of dat het opgeroepen beeld het teken als teken overstijgt. Het lezen van een *punctum* is kort als een bliksemschicht en in essentie actief. Het valt dus niet als een sleutel in het slot van onze culturele bagage maar ontwricht dat juist. Begrijpen en weten verandert in niet begrijpen en vragen. Het is in die zin niet gecodeerd want zo zegt Barthes: '*What I can name cannot really prick me*'.¹⁰ Het is iets dat de kijker aan de foto toevoegt maar tegelijkertijd door de foto tot stand wordt gebracht, daarin aanwezig is. Het is dat wat *we love*.

Volgens Barthes is het overigens niet mogelijk een vast verband tussen *studium* en *punctum* te leggen, het is eerder een kwestie van *co-presence*, gelijktijdige aanwezigheid.¹¹ Met dien verstande dat het *studium* wel los van het *punctum* kan

³ Idem, p. 115 en 4 resp.

⁴ Idem, p. 27

⁵ Idem, p. 26

⁶ Idem, p. 27-28

⁷ Idem, p. 41

⁸ Idem, p. 43

⁹ Idem, p. 45

¹⁰ Idem, p. 51

¹¹ Idem, p. 42

bestaan, maar het punctum niet los van het studium. Dat er een verband tussen fotografie en theater bestaat, geeft Barthes vervolgens zelf al aan: '*Yet it is not (...) by Painting that Photography touches art, but by Theater*'.¹² En: '*Photography is a kind of primitive theatre, a kind of Tableau Vivant...*'.¹³ hetgeen mij terugbrengt bij de voorstelling. De twee momenten waarop de voorstelling iets wezenlijks bij mij teweeg heeft gebracht, hebben namelijk precies dat aspect van tableau vivant in zich.

Het eerste moment speelt zich af tijdens de confrontatie tussen Casanova en de graaf van Parma. Bokma zit linksvoor op een stoel, met zijn rug naar Rudolf Lucieer die als de graaf zijn ongenoegen over hem uitspuwt. Het is wederom een lange monoloog en onzichtbaar voor Lucieer opent Bokma zijn mond en gaapt. Deze ongegeneerde, lang aangehouden en verstilde uiting van verveling is grappig genoeg in zichzelf. Bokma vertolkt zowel de geestestoestand van zijn personage als die van mij als toeschouwer want ook ik ben enigszins verveeld geraakt. Hij bevestigt onbedoeld mijn mening over de voorstelling tot op dat moment. Maar daarnaast is er sprake van een enorme expansie van betekenis. De opengesperde mond van Bokma doet mij denken aan een opengesperde hondenbek en roept een paradoxale associatie van ontspanning en gevaar in mij op. Van de dompteur versus de leeuw. Een dier dat goedmoedig zijn bek opent maar tegelijkertijd de nek van de dompteur in één seconde kraken kan. Ook dringen er zich herinneringen aan mij op van de verschillende honden die ik in mijn leven heb gekend. En daardoor weer aan mijn jeugd, mijn familie en met name mijn moeder die bij ons boven ieder ander de baas over de honden was (en is). Het zijn beelden en associaties die ik zelf aan de voorstelling toevoeg, maar er in zekere zin ook al in aanwezig waren. Bokma's gapen is immers goed te lezen als de reactie van een kind dat een tirade van een ouder aan moet horen. Er is een vergelijkbaar verschil in leeftijd, (sociale) status en moreel besef. Zonder deze provocatie, dit punctum, hadden deze beelden en associaties zich niet geopenbaard. Afgezien van de werking binnen de voorstelling dwingt het mij ook om bepaalde aspecten van mijn eigen werkelijkheid onder ogen te zien. Want wat betekenen begrippen als hond en verveling dan precies voor mij? Wat heeft dat met mijn persoonlijke geschiedenis van doen? Waarom vind ik dat grappig? Allemaal vragen die buiten het studium van de voorstelling liggen.

Het tweede moment vloeit voort uit het doordachte en in zijn werking zeer efficiënte decor van ontwerper André Joosten. Midden op het toneel staat een kingsize bed, links en rechts naast het hoofdeinde twee grote schemerlampen. Daarachter, nauwelijks breder, een hoge smalle wand met aan de zijkanten twee verticale rijen tl-lampen. Boven het hoofdeinde is op de wand een enorme gecapitonneerde waaier te zien. Een directe verwijzing naar de waiers waarmee dames van stand zich in Casanova's tijd bewapperden. Ook doet het denken aan een opgezette pauwenstaart en tekent zo de overvloed aan trots en ijdelheid waar Casanova mee is behept. Samen met de ingetogen rode tl-verlichting roept het toneelbeeld bovendien een gevoel van exotische, bijna oosters aandoende art deco op. Een sfeer die verwijst naar hotelkamers in films als die uit Indiana Jones-cyclus of andere romantische avonturiersaga's.

Vrij in de ruimte geplaatst, zijn het bed en de achterwand de bron voor een fraaie choreografie ter markering van de scèneovergangen. Met het decor als ankerpunt

¹² Idem, p. 31

¹³ Idem, p. 32

lopen de acteurs cirkels, vierkanten en diepe diagonalen die aangeven of iemand van binnen of van buiten Casanova's hotel komt. Ook maakt de centrale plaatsing bliksemsnelle rol- en rekwisietenwisselingen mogelijk. Het zijn allemaal aspecten die vallen in de categorie *I like*. Het is goed bedacht en mooi uitgevoerd. Het heeft een gelaagde illustratieve functie en draagt tevens bij aan de mise-en-scenische eenheid van de voorstelling. Ik begrijp en waardeer het binnen het kader van mijn kennis van het theater. Kortom het decor is in eerste instantie te vangen onder het begrip studium.

Maar, als aan het slot van de voorstelling Casanova door iedereen in de steek is gelaten en naast de Gravin zelfs een nederig dienstertje zijn avances afgewezen heeft, rijst de achterwand met pauwenstaart omhoog. Kussens en dekbedden liggen op de grond en Pierre Bokma werpt zich in een foetushouding op het kale matras. Hij is alleen. Het rode licht is blauw geworden. Het sneeuwt. Er beweegt niets meer. Het bed dat symbool stond voor zijn overwinningen op het slagveld van de liefde, oogt plotseling als de gewatteerde vloer van een isolatiecel. Zijn vrijheid blijkt een gevangenis of, erger, een psychiatrisch ziekenhuis. Het drastisch veranderde toneelbeeld verschaft mij een groot zintuiglijk plezier. De plotselinge diepte in het beeld, het blauwe licht en de sneeuw zijn na een lange avond toneel een enerverende ervaring. Ook hier dringt zich vervolgens een wereld aan beelden en associaties aan mij op die zowel verwijzen naar de moraal van de voorstelling als daaraan voorbij gaan. Zo refereert het beeld aan andere verhalen zoals *One Flew over the Cuckoo's Nest* of Malot's *Alleen op de wereld*. En over de reikwijdte van het begrip sneeuw in het algemeen kan ik vervolgens maar beter zwijgen.

Een vraag die ik tot nu toe heb laten liggen, is waarom ik zonnodig termen die bedacht zijn voor de fotografie, op het kijken naar het theater wil toepassen. In het slotbeeld vallen bijvoorbeeld ook kenmerken van een bij uitstek aan het theater verbonden begrip als catharsis te ontdekken. En de omkering in het lot van Casanova is vergelijkbaar met het Aristotelische begrip peripetie. Waarom richt ik me dan niet in de eerste plaats op zulke begrippen? Het voordeel van de begrippen studium en met name punctum is dat zij ruimer toepasbaar zijn, zich niet op specifieke effecten richten maar op het feit dat er effecten aanwezig en benoembaar zijn. Zo kunnen zij helpen de mate van dialoog tussen theater en toeschouwer inzichtelijk te maken. Want waar het studium zich richt op de intentie van de maker, daar richt het punctum zich op de beleving van de toeschouwer. Dit maakt het mogelijk onderzoek te doen naar een wisselwerking die een centrale positie inneemt in het hedendaagse theater. Vanaf de jaren 70 van de vorige eeuw wordt het theater volgens Hans-Thies Lehmann gekenmerkt door de opkomst van het postdramatische gedachtegoed. Een van de voornaamste aspecten daarvan is de verschuiving van : '(...) *dialogue within the theatre to dialogue between theatre and audience*.'¹⁴ Een verschuiving die gepaard gaat met een verminderde aandacht voor tekst als het belangrijkste communicatiemiddel ten gunste van onder meer het lichaam en de *opsis*, het domein van het visuele.¹⁵ Het postdramatische theater houdt zich niet zozeer bezig met de productie en communicatie van betekenis als wel met het organiseren en communiceren van een ervaring waarvan de betekenis diffuus is. Door de nadruk op

¹⁴ Lehmann, Hans-Thies, 'Performance Research.' *From Logos to Landscape: Text in contemporary Dramaturgy*, 2 nr. 1 (1997): p. 58.

¹⁵ Lehmann, *From logos*, p. 60. Ook auditieve aspecten zoals muziek en muzikaliteit treden meer op de voorgrond.

de dialoog tussen voorstelling en toeschouwer, is de individuele toeschouwer immers mede bepalend voor de betekenis van de voorstelling zodat niet meer gezegd kan worden dat deze 'vaststaat'. *De Gravin van Parma* kan weliswaar moeilijk als postdramatisch worden gezien, zo kent het een duidelijk herkenbare moraal, maar ik ben nu eenmaal wel een postdramatisch kijker.

Dit alles geschreven hebbende, verdient mijn eerdere analyse van de voorstelling tot slot wel enige nuancering. Er van uitgaand dat studium en punctum altijd samen optreden, of eigenlijk, dat er zonder een geslaagd studium geen punctum mogelijk is, moet worden vastgesteld dat de voorstelling misschien niet inventief is in zijn vertelling en de daarop toegepaste regie, maar dat datgene wat er staat wel met vakmanschap tot stand is gekomen. De verzamelde kwaliteiten van regisseur, acteurs, kostuum-, decor-, en lichtontwerpers zijn blijkbaar in staat gebleken om Barthes' *general, enthusiastic commitment* ten aanzien van de voorstelling bij mij op te roepen. Een *commitment* dat er toe leidt dat ik mijn kennis, mijn bewustzijn en mijn cultuur investeer, om te worden beloond met - in dit geval - twee momenten van verwarrende schoonheid en complexiteit.

Joris van der Meer studeerde theaterwetenschap aan de Universiteit van Amsterdam. Hij is werkzaam als freelance dramaturg en theatercriticus voor Het Financieele Dagblad.