

Faculteit Letteren en Wijsbegeerte
Bachelorscriptie Taal- en Letterkunde
Nederlands & Theater-, Film- en Literatuurwetenschap

Het werk van Kris Verdonck:
In-between Presence en Absence

Noriko Beyens

Promotor: Professor Kurt Vanhoutte

Tweede Lezer: Nele Wynants

Universiteit Antwerpen
Academiejaar 2010-2011

Ondergetekende Noriko Beyens, studente Taal- & Letterkunde Nederlands-TFL 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.

Noriko Beyens
Antwerpen, 13/08/2011

Inhoudstafel

1. Inleiding.....	4
2. Terminologisch kader.....	6
2.1 Presence.....	6
2.2 <i>Liveness</i>	8
2.3 <i>Absence</i> en <i>Unheimlichkeit</i>	12
2.4 <i>Intermedialiteit</i>	15
3. Aanwezigheid vs. Afwezigheid in het werk van Kris Verdonck.....	17
4. Aanwezigheid door middel van installatiekunst in <i>K, a Society</i>	19
5. Afwezigheid van het publiek in <i>EXIT</i>	23
5.1 Het publiek.....	24
5.2 Slaap.....	27
5.3 Wat is hypnose?.....	30
5.4 Hypnose in theater.....	34
5.5 <i>EXIT</i>	38
6. Conclusie.....	43
7. Bibliografische referenties.....	45

1. Inleiding

“The act of staging implies, on the one hand, a performer, the one who presents herself and by doing so constitutes her self ... and, on the other hand, a spectator, the one who supports the role of the performer by taking up the position of being a member of the audience., Staging oneself in front of an audience brings us to the concept of a performative situation, or performance.”¹

Volgens dit citaat van Judith Butler zijn de aanwezigheid van de acteur en het publiek essentiële componenten voor een theateropstelling. Zoals later in dit werkstuk aan bod zal komen, deelt zij deze opvatting met verschillende theatermakers en – critici. Maar wat gebeurt er als deze twee aanwezigheden verdwijnen? Is een voorstelling nog een vorm van theater als de performer en/of de toeschouwer afwezig zijn?

De technologische ontwikkelingen van deze en afgelopen eeuw brengen de concepten aanwezigheid en *liveness* aan het wankelen en daarom is het in de eerste plaats belangrijk te weten wat deze begrippen inhouden. Door de opkomst van de technische reproductie worden deze concepten geherdefinieerd en bediscussieerd. Wanneer we geconfronteerd worden met deze verdwijning van de fysieke aanwezigheid van de acteur of het publiek veroorzaakt dit een *unheimlich* gevoel. Maar laat de gemediatiseerde wereld ons enkel achter met een gemis van een afwezige of is er een oneindige verrijking ingebed in deze evolutie? Het gebruik van audiovisuele media in theater biedt een andere vorm van aanwezigheid en waarom zou deze niet even rijk kunnen zijn als een aanwezige van vlees en bloed?

Deze vragen stellen Kris Verdonck en zijn gezelschap *A Two Dogs Company* expliciet aan de orde. In zijn werk verkent en problematiseert Verdonck consequent de grenzen van het (klassieke) theater. In de voorstelling *K, a society* (2010) is er behalve een gids bijvoorbeeld geen enkele acteur fysiek aanwezig. Wel maakt Verdonck uitgebreid gebruik van de verschillende media van ons intermediaal tijdperk. Deze voorstelling gaat na of de theaterpraktijk kan functioneren zonder de aanwezigheid van een acteur.

In de voorstelling *EXIT* (2011) onderzoekt Verdonck dan weer de mogelijke afwezigheid van het publiek. De performance heeft een specifiek doel: de theateropstelling moet namelijk een bepaald effect bij het publiek teweeg brengen. Door middel van al de verschillende media en

¹ BAY-CHENG, KATTENBELT, LAVENDER, NELSON 2010, 30. Uit BUTLER 1990 – 1993.

vooral door de theaterruimte zelf wordt het publiek in een afwezige staat geduwd: de slaap. Kan een voorstelling zich nog theater noemen als de kans bestaat dat het publiek in zijn slaap verdwijnt? Om dit effect te bekomen, wendt Verdonck zich tot hypnose en zoals duidelijk zal worden blijkt hypnose allerm minst een toestand waarin het bewustzijn van de toeschouwer afwezig is. Maar hoe zit het met slaap? Is een slapend publiek wel echt afwezig?

Daarenboven is het interessant om naar de gelijkenissen tussen de hypnosepraktijk en de theaterpraktijk te kijken. Is het mogelijk dat elke theatervoorstelling werkt met een vorm hypnose?

Verdonck daagt in zowel *K, A Society* als in *EXIT* de live performance en de klassieke conventies van het theater (de aanwezigheid van acteur en publiek) uit door veelvuldig gebruik te maken van verschillende media. Om dit in kader te brengen, is een theoretische context zeer nuttig. Eerst komen de verschillende sleutelbegrippen aan bod, waarna deze toegepast worden op de twee casussen *K, A Society* en *EXIT*.

2. Terminologisch kader

Om de vraagstelling van deze scriptie helder uiteen te zetten, is een theoretische context zeer belangrijk. Zowel het begrip aanwezigheid door middel een acteur of een publiek, als de term *liveness* zijn zeer markant in de theaterpraktijk. Naast deze concepten zijn ook de begrippen *absence*, *unheimlichkeit* en intermedialiteit significant om een volledige omkadering te bieden. Hoe ver kunnen we de grenzen van deze concepten oprekken? De vraag naar hoe flexibel de theaternoemer is, komt later nog aan bod. De meningen zijn talrijk en dus is het noodzakelijk om een scherp beeld te krijgen van de sleutelbegrippen om een beter inzicht te verwerven in de discussie.

2.1 Presence

Hans-Thies Lehmann stelt dat de kern van het proces van de performance een “*production of presence*”² is, met de intensiteit van een *face-to-face* communicatie. Bovendien is het iets wat niet kan vervangen worden door gemediatiseerde communicatieprocessen. Voor Lehmann is de aanwezigheid van de acteur geen objectieve aanwezigheid, maar een “*co-presence*”. Dit impliceert dat tijdens een voorstelling de aanwezigheid van de performer en de toeschouwer essentieel is.³ Stanton Garner spreekt over “*lived bodiliness*” van het publiek en de performers in één en dezelfde ruimte en tijd.⁴ Het menselijk verstand, de interactie tussen mens en machine en de machinale intelligentie zijn ook interessante concepten die verbonden zijn met *presence*. Zo kan machinale intelligentie als achtergrond dienen of zelfs als mediator in de *co-presence*.⁵ De Nederlandse theaterwetenschapper Chiel Kattenbelt definieert theater als de “kunst van de fysieke aanwezigheid” (*face-to-face* communicatie in het hier en het nu) en als kunst van de expressie in woorden, bewegingen en geluiden. Deze elementen zijn de basis van de andere kunsten: literatuur waarbij gedachten in woorden geschreven zijn, beeldende kunsten waar de expressie wordt uitgevoerd d.m.v. beelden en muziek waarbij de emoties of gedachtegang in geluid worden omgezet. Theater is de enige kunst die al deze kunsten kan samenbrengen, zonder afhankelijk te zijn van één van hen. Een gevolg is wel dat literaire, visuele kunsten en muzikale kunstwerken onafhankelijk van de maker kunnen overleven en

² LEHMANN 2006, 135. Uit GUMBRECHT.

³ LEHMANN 2006, 141, 142

⁴ BAY-CHENG, KATTENBELT, LAVENDER, NELSON 2010, 46. Geciteerd uit GARNER 1994, 27-28.

⁵ BENYON, SMYTH, HELGASON 2009, 14.

bestaan, waar theatrale werken verbonden blijven met de kunstenaar: de fysiek aanwezige kunstenaar. Kattenbelt stelt dus dat theater de kunst van de performer en “*the art of presence*” is.⁶

Door de opkomst van de digitale media is er een problematiek ontstaan rond het concept *live presence*. Film, televisie en internet hebben een “*liveness en media presence*” gecreëerd die verder rijkt dan een gedeelde tijd en ruimte. Zo wijst Philip Auslander op de “*immediacy of live television*”.⁷ Aanwezigheid wordt hierdoor gedefinieerd als een “*temporal proximity*”, ook wel “*telepresence*” genoemd.⁸ Hierbij zijn de mensen niet fysiek aanwezig, maar de figuren zijn present door middel van media. Bijgevolg moet een acteur dus niet noodzakelijk fysiek aanwezig zijn in dezelfde ruimte als het publiek. De acteur wordt bijvoorbeeld door beeldschermen afgebeeld, waardoor zijn aanwezigheid in dit geval gemedieerd is.

Wetenschappelijke visie op Presence

In het boek *Presence for everyone: a short guide to presence research* (2009) worden twee groepen onderzoekers tegenover elkaar geplaatst. De eerste groep onderzoekers beschrijft aanwezigheid als “*Media Presence*”, een eigenschap die ontstaat bij de ervaring van een bepaald medium. Uit deze aanpak volgden enkele definitie zoals de “*perceptual illusion of non-mediation*”. De mentale aandacht van de mens richt zich niet meer op het medium en het medium “verdwijnt”. De gradatie van aanwezigheid tijdens een actie wordt dus enkel gestuurd door de ervaring van de media. Deze onderzoekers lieten echter nog heel wat vragen onbeantwoord: wat is de bedoeling van aanwezigheid? Is het een specifiek cognitief proces? En wat is de rol van aanwezigheid in ons dagelijks leven?⁹

De tweede groep onderzoekers beschouwt aanwezigheid als een “*Inner Presence*”. Een psychologisch fenomeen dat niet noodzakelijk gelinkt wordt aan een ervaring van een medium en bovendien als doel heeft het individu en de sociale omgeving te controleren. Recent onderzoek in neurowetenschap heeft menselijke actie bekeken vanuit twee verschillende, maar convergerende perspectieven: het cognitieve en de wilskracht. De cognitieve studies analyseren hoe actie is gepland en gecontroleerd in reactie tegenover de omgevingsomstandigheden. Studies van de wilskracht analyseren hoe actie gepland en

⁶ CHAPPLE, KATTENBELT 2006, 32.

⁷ BAY-CHENG, KATTENBELT, LAVENDER, NELSON 2010, 46. Geciteerd uit AUSELANDER 1999.

⁸ BAY-CHENG, KATTENBELT, LAVENDER, NELSON 2010, 46.

⁹ BENYON, SMYTH, HELGASON 2009, 29.

gecontroleerd wordt door de behoeftes, motieven en doelen van het subject. In *Presence for everyone* suggereren de schrijvers dat *presence* het verband is tussen deze verschillende drijfveren. *Presence* is volgens hen een neuropsychologisch fenomeen dat geëvolueerd is uit het samenspel van onze biologische en culturele erfenis, dat op zijn beurt als doel heeft om de wilskracht uit te voeren: “*presence is the prereflexive perception of successfully transforming our intentional chain into action (enaction).*” Deze visie impliceert dat het vermogen om ons in een virtuele wereld “present” te voelen, eigenlijk niet verschilt van het vermogen om ons in ons eigen lichaam en onze huidige omgeving “present” te voelen. Het proces van aanwezigheid kan beschreven worden als een gesofisticeerde, maar onbewuste vorm van begeleiding van actie en ervaring, transparant voor het ‘zelf’, maar kritisch voor zijn bestaan. Hierdoor voelen we dat we én de auteur én de eigenaar van onze eigen acties zijn. “*A higher level of presence is experienced as a better quality of action and experience: the more the subject is able to enact his/her intentional chain in a successful action, the more he/she feels present.*”¹⁰ Het gevoel van aanwezigheid is dus niet gescheiden van de ervaring van het subject. Het subject is direct verbonden aan de aanwezigheid en kan een betere kwaliteit van actie en belevenis ervaren wanneer het gevoel van aanwezigheid sterker wordt.

2.2 Liveness

Voor Erika Fischer-Lichte is *liveness* hetzelfde als *presence* voor Lehmann: het lichamelijk samen aanwezig zijn (“*co-presence*”) van de performers en de toeschouwers.¹¹ Het gebruik van technologie heeft effect op de perceptie van de toeschouwers. Toch vermindert deze nieuwe vorm van perceptie, ontstaan door de nieuwe media, de kwaliteit van *liveness* niet. Het maakt eerder duidelijk dat live performances en multimedia performances niet zo veel van elkaar verschillen: ze hebben veel gemeenschappelijk en delen zelfs bepaalde kenmerken. Het grote verschil blijft echter dat live performance een *co-presence* vereist van twee groepen mensen in dezelfde tijd en ruimte. Wanneer het publiek reageert op de acteur heeft dit een direct effect op de performance. Bij multimedia performances zoals film en televisie heeft de toeschouwer geen directe mogelijkheid om een impact uit te oefenen op de performers. De term *liveness* bevat voor Fischer – Lichte dus geen waardeoordeel. Het zegt niets over de kwaliteit van de performance of over hoe deze functioneert in een bepaalde sociale of

¹⁰ BENYON, SMYTH, HELGASON 2009, 30 – 31.

¹¹ FISCHER – LICHTÉ 2001, 59.

politieke context.¹² In het poststructuralistisch debat stelt de performance theorie dat het lichaam van de acteur het medium is en omdat het publiek noodzakelijk is in theater, zijn de lichamen van de toeschouwers dat dus ook.¹³ Tussen de lichamen en de geesten van het publiek en de lichamen en de geesten van de performers is een “*medial exchange*” dat groter is dan eender welke door technologie tot stand gekomen medium kan bereiken.¹⁴

Auslander wijst in zijn boek *Liveness Performance in a Mediatized Culture* (1999) in het verlengde hiervan op de implosie van de scheiding tussen live en multimedia performances. Door de opkomst van de verschillende media vervangen de multimedia het live-element en het live-aspect incorporeert de multimedia. Bijgevolg veroorzaakt deze implosie angst bij theoretici die de integriteit van het live aspect willen behouden.¹⁵ Peggy Phelan is volgens Auslander één van deze theoretici.

Volgens haar ligt het ontologisch fundament van performance in het gegeven dat “ze alleen in het heden bestaat.” ... Een performance kan opnieuw opgevoerd worden, maar de herhaling zal steeds getekend zijn door een verschil.¹⁶ Strikt ontologisch is een performance dus niet te reproduceren.¹⁷ Wanneer een performance probeert deel uit te maken van de economie van de reproductie, verraadt het zijn eigen bestaan.¹⁸ Phelan stelt dat performance gehecht is aan het ‘nu’, waardoor ze alleen blijft voortbestaan in het geheugen van de kijker.¹⁹ Volgens Auslander plaatst Phelan ‘live’ en ‘multimedia’ dus tegenover elkaar: de live-performance wordt bedreigd door de kwaadaardige mediatisering. “De essentie van de live-performance, de liveness wordt afgeschilderd als verwickeld in een gevecht op leven en dood met de geniepige Ander.” Op deze manier verliest de live-performance haar ontologische integriteit, omdat ze bezwijkt voor de mediatisering.²⁰

Auslander beweert in tegenstelling tot Phelan dat ‘live’ en ‘multimedia’ in een relatie van wederzijdse afhankelijkheid tegenover elkaar staan. Het concept ‘live’ is bovendien het resultaat van de mediërende technologieën. De live-voorstelling is pas ontstaan met de opkomst van dergelijke technologieën, want het begrip krijgt pas betekenis als het zich

¹² FISCHER – LICHT 2001, 62.

¹³ CHAPPLE, KATTENBELT 2006, 22.

¹⁴ CHAPPLE, KATTENBELT 2006, 22.

¹⁵ AUSLANDER 1999, 38-39.

¹⁶ Artikel uit de Witte Raaf AUSLANDER 1999, uit PEGGY PHELAN 146.

¹⁷ PHELAN 148

¹⁸ PHELAN 146

¹⁹ PHELAN 146

²⁰ Artikel Witte Raaf AUSLANDER 1999.

verhoudt tot een tegengesteld gegeven.²¹ Het woord live is ontstaan om een theatervoorstelling te kunnen definiëren tegenover film en later televisie, video en de digitale media. Auslander suggereert dat de Grieken het woord ‘live’ niet kenden, omdat ze zich een tegengesteld concept niet konden voorstellen.²² In het verlengde hiervan stelt Jean Baudrillard dat “je de werkelijkheid voortaan kunt definiëren als datgene waarvan je een equivalente reproductie kunt geven”²³ en daardoor “kan je *liveness* definiëren als datgene wat je kunt registreren”. Door deze stelling kunnen we concluderen dat het Griekse theater in de Oudheid niet “live” was, omdat het niet geregistreerd kon worden.²⁴

Verder toont Auslander aan de hand van het Engelse woord *immediate* aan dat de relatie tussen live en media historisch gezien eerder op basis van afhankelijkheid is gebouwd in plaats van op een tegenstelling. Het grondwoord is *mediate*, waarvan *immediate* de negatieve vorm is.²⁵ Dit zien we ook bij het Nederlandse woord on-middellijkheid. De media of het ‘middellijke’ is ingebed in het onmiddellijke. “De live-performance wordt niet in het nauw gebracht, aangetast of bedreigd door [...] mediatie: integendeel, ze is ‘altijd al’ getekend door sporen van de mogelijkheid van technische mediatie (anders gezegd: van mediatisering), een mogelijkheid waardoor ze nu net als ‘live’ gedefinieerd kan worden.”²⁶

Auslander vindt de angst van de critici begrijpelijk, maar theoretici die het concept *liveness* privilegeren zonder rekening te houden met het gemediatiseerde, hebben de relatie tussen de twee gegevens volgens hem niet begrepen.²⁷

Patrice Pavis en Herbert Blau wijzen ook op het feit dat de live-performance ontologisch niet ongerept kan blijven. Het is onmogelijk dat deze zou opereren in een culturele economie die afgeschermd is van de massamedia. Het is dan ook zeer gebruikelijk dat de live-performance de mediatisering integreert. Op deze manier wordt de live-gebeurtenis zelf een product van de reproductieve technologieën.²⁸

²¹ Artikel Witte Raaf AUSLANDER 1999.

²² CHAPPLE, KATTENBELT 2006, 16.

²³ Artikel Witte Raaf AUSLANDER 1999. Geciteerd uit BAUDRILLARD 1983, 146.

²⁴ AUSLANDER 1999, 51.

²⁵ AUSLANDER 1999, 53.

²⁶ Artikel Witte Raaf AUSLANDER 1999.

²⁷ AUSLANDER 1999, 53.

²⁸ Artikel Witte Raaf Auslander 1999.

Bij de postmoderne avant-garde ondergingen de concepten “*liveness, immediacy en presence*” een transformatie.²⁹ De toeschouwer werd aangespoord om een co-producer van de performance te worden, en zijn rol verschoof van toeschouwer naar deelnemer. Met de komst van elektronisch theater en performances in cyberspace, breidde het concept acteur uit met naast de lichamen van vlees en bloed, de cybernetische machine. Mensen kregen de kans de acties op de scène te beïnvloeden en de scheidingslijn tussen toeschouwer en acteur vervaagde. De deelnemers keken niet meer enkel naar de scène, maar namen plaats in de huid van een andere persoon en konden (vrij) bewegen in de virtuele wereld rondom zich.³⁰ Het gezelschap CREW experimenteert met deze technologieën. Zo is de toeschouwer in de voorstelling *Line-Up* (2009) de hoofdrolspeler van zijn eigen voorstelling. De mens wordt door middel van omni-directionele camera’s, video-brillen, *surround sound* enzovoort in het centrum van het beeld geplaatst en kan zo met zijn eigen verbeelding het verhaal interpreteren.³¹

Liesbeth Groot Nibbelinks en Sigrid Merxs maken in hun studie over *Presence* en *Perception* het verband tussen deze twee concepten en de live performance en publiek ook meteen expliciet:

*“The use of digital media in performance, set against the background of the intermedial turn of society, reveals presence and perception as highly dynamic and transformative phenomena. Studying perception immediately raises questions of experiencing, as does the concept of presence with regard to theatre as a live event. We will argue that in intermedial performances spectatorship in itself becomes a self-reflective act and in this process of becoming, is able to entail a politics of spectating. In our view, perception processes are reshaped most radically in the interaction between, and simultaneous presence of, the live and the virtual.”*³²

Volgens hen is de perceptie van het publiek getransformeerd door de opkomst van de intermediale performances. De digitale intermedialiteit heeft de live-ervaring danig geproblematiseerd. Op deze ontwikkeling gaan we in hoofdstuk 2.4 verder in.

²⁹ BERGHAUS 2005, 77.

³⁰ BERGHAUS 2005, 77.

³¹ Online geraadpleegd op [13/08/2011]: <http://www.crewonline.org/art/project/99>

³² BAY-CHENG, KATTENBELT, LAVENDER, NELSON 2010, 218.

2.3 Absence en Unheimlichkeit

Volgens Walter Benjamin is het ‘hier en nu’ essentieel voor een theatervoorstelling. Hoe volmaakt de reproductie ook is het is onmogelijk om deze uniciteit te reproduceren.³³ Het origineel behoudt echter niet zijn volledige gezag bij de technische reproduceerbaarheid. De technische reproduceerbaarheid kan door middel van de lens bepaalde zaken duidelijk zichtbaar maken, die dat voor het oog niet zijn.³⁴ Zo wijst Auslander op het feit dat wij de wereld vaak aanschouwen door de media van machines: de microscoop, telescoop, televisie. “These frameworks... preform our perception of the world”³⁵

Vervolgens is het mogelijk om de kopie van het origineel op andere manieren te ervaren dan het origineel zelf, waardoor wij bijvoorbeeld een openlucht optreden in onze woonkamer kunnen beluisteren. De echtheid van het origineel gaat hierbij echter wel aan het wankelen, want deze wordt bepaald door het ‘hier en nu’-karakter. Benjamin vat wat hier verloren gaat samen in het begrip ‘aura’. In het tijdperk van de technische reproduceerbaarheid is het voor Benjamin de aura die verdwijnt en afwezig is.³⁶ Benjamins visie op de nieuwe technologieën is langs de ene kant negatief. De reproductietechnieken zijn volgens hem ondenkbaar zonder hun “destructieve en kathartische kant: de liquidatie van de traditiewaarde van het culturele erfgoed.”³⁷ Aan de andere kant zegt Benjamin dat de mechanische reproductie ook een democratiserend effect heeft, waardoor kunst en cultuur breed toegankelijk worden. De effecten van de reproductietechniek zijn ook te voelen in de politiek, want de politiker kan door een onbeperkt publiek gehoord en gezien worden. Vanwege de media radio en film zal zowel de beroepsacteur als de politicus een massaal publiek kunnen aanspreken.³⁸

Bijgevolg transformeert de perceptie van een theatervoorstelling wanneer de acteurs of de aura van de acteurs vervangen worden of samen moeten werken met verschillende media. Het volgende hoofdstuk zal handelen rond het concept intermedialiteit, maar toch komt het begrip nu al even aan bod om de relatie tussen intermedialiteit en het *unheimliche* duidelijk te maken. In hun analyse over intermedialiteit geven Nibbelinck en Merx aan dat:

³³ BENJAMIN 1936, 11.

³⁴ BENJAMIN 1936, 12-13.

³⁵ AUSLANDER 1999, 32. Geciteerd uit BOLZ, REIJEN 1996, 71.

³⁶ BENJAMIN 1936, 13-14.

³⁷ BENJAMIN 1936, 14.

³⁸ BENJAMIN 1936, 28.

“*The intermedial performance often plays with or even explicitly deconstructs perceptual expectations and produces sensations ranging from subtle experiences of surprise or confusion, to more uncanny experiences of dislocation, displacement or alienation. The clash between digitally influenced perceptions and embodied presence manifests itself particularly as a disturbance of the senses and results in a blurring of realities.*”³⁹ Digitale media worden vaak in de live performance geïntegreerd waardoor de heldere scheidingen vervagen tussen fictie en realiteit, het fysieke en het virtuele, het live en het ‘opgenomen’.⁴⁰ De vervaging van deze grenzen geeft de toeschouwer een gevoel van verrassing of verwarring en veroorzaakt zo een effect van *unheimlichkeit* bij het publiek. Intermedialiteit is dan ook een gegeven waarbij onze zintuigen worden uitgedaagd en het concept ‘perceptie’ wordt geherdefinieerd door de ontmoeting van het lichamelijke met (digitale) technologie.⁴¹ Ook wanneer installatiekunst de plaats van een afwezige acteur inneemt, kan dit een unheimlich gevoel bij de toeschouwer opwekken. Dit gebeurt wanneer de videobeelden of projecties zo reëel zijn, dat het bijna lijkt dat de reproductie een werkelijkheid is. Toch kan de toeschouwer aan kleine details zien dat de werkelijkheid enkel een illusie is. Maar wat is het *unheimliche* eigenlijk?

Freud behandelt de term *unheimlichkeit* in zijn essay *Das Unheimliche* (1919). In dit werk definieert Freud het *unheimliche* als een angst die ontstaat wanneer het vertrouwde plots vreemd wordt: “*certain things which lie within the field of what is frightening*”.⁴² Het *unheimliche* is volgens Freud niets nieuw, maar iets vertrouwd dat onderdrukt is geweest naar het onderbewuste.⁴³ Ook zegt hij dat het *unheimlich* effect ontstaat wanneer de grens tussen de verbeelding en de realiteit vervaagt.⁴⁴ Zoals hoger vermeld, is dit dus ook aanwezig in de theaterpraktijk. De vervaging tussen het reële en het irreële kan een toeschouwer verwarren en dit kan angst veroorzaken. Het *unheimliche* gevoel dat opgewekt wordt, is een ervaring van desoriëntatie. De gerepresenteerde wereld krijgt plots een bevreemdend of bedreigend karakter.⁴⁵ Jeffrey Sconce suggereert in *Haunted Media* (2000) dat een virtueel bestaan (van enkel geluid en beeld zonder materiele substantie) ontstaat door de gemediatiseerde wereld.

³⁹ BAY-CHENG, KATTENBELT, LAVENDER, NELSON 2010, 219.

⁴⁰ BAY-CHENG, KATTENBELT, LAVENDER, NELSON 2010, 219

⁴¹ BAY-CHENG, KATTENBELT, LAVENDER, NELSON 2010, 28.

⁴² FREUD 1919, 2.

⁴³ FREUD 1919, 23.

⁴⁴ FREUD 1919, 26.

⁴⁵ COLLINS, JERVIS 2008, 1.

Door deze wereld zonder fysieke vorm aan de mens te presenteren, ontstaat een “*haunted apparatus*”.⁴⁶

Zonder twijfel was het de camera die “*this sense of technology as uncanny*” in de cultuur van de 19^e eeuw bracht.⁴⁷ Tom Gunning schrijft dat ook fotografie werd ervaren als een *unheimlich* fenomeen. Een fenomeen waarbij de unieke identiteit van objecten en mensen wordt ondermijnd en waar een parallelle wereld wordt gecreëerd van imaginaire dubbelgangers die langs de concrete wereld van de zintuigen bestaat.

Jo Collins en John Jervis zeggen in *Uncanny Modernity* (2008) dat de postmoderniteit zelf bestaat tussen de fantasie en realiteit. Ze verwijzen hierbij naar Jean Baudrillard die de “*dissolution of TV into life, the dissolution of life into TV*” observeert, waarbij het familiäre vreemd wordt gemaakt.⁴⁸ John Jervis spreekt in datzelfde boek over “*an exploration of presence*”. *Presence* kan deel uitmaken van een ervaring en in relatie staan tot het gegeven tijd. Bovendien heeft de mens het vermogen om *presence* door middel van representatie als beeld te vangen. Hieruit volgt een instabiliteit van de ervaringswereld, omdat het mogelijk is *presences* te produceren uit wat conventioneel *absent* of afwezig is. Ook in deze tekst wordt dus de problematiek rond het concept *presence* aangehaald. Een beeld wordt bekeken als een “*empty space*”, die ons een imaginair afbeelding toont van aanwezigheid, zelfs als het verdwijnt. De beeltenis bevat dus een verleden en bevat daardoor continu de mogelijkheid tot een *unheimlich* gevoel. De geschiedenis is dan ook een stroom van verdwijnende gebeurtenissen. Het *unheimliche* veroorzaakt de aanwezigheid van het verleden in het heden.⁴⁹ Het volgende citaat uit de *Uncanny Modernity* geeft nog een uitgebreider en daardoor duidelijker beeld van het concept unheimlichkeit:

“Haunting the tracks of the modern experiences, the uncanny thus reveals presences, traces of the past in the present, and of the other in the self. It suggests an atmosphere, concentrated in a ‘presence’ located uneasily between time and space, and between material and immaterial, real and unreal – a sense of the world as unfamiliarity, of our own presence in it as ‘unbelonging’. It reminds us of our own inability to be sufficiently present to ourselves, the limits of reflexive awareness, suggesting that there are always potential surrogates, ‘presences’, for this necessarily absent

⁴⁶ COLLINS, JERVIS 2008, 5. Uit SCONCE 2000, 4,83.

⁴⁷ COLLINS, JERVIS 2008, 5.

⁴⁸ COLLINS, JERVIS 2008, 6 geciteerd uit BAUDRILLARD 1983, 55.

⁴⁹ COLLINS, JERVIS 2008, 10 – 11.

*presence, particularly what are, in secular modernity, those necessarily absent or displaced presences: the dead, and one's past self.*⁵⁰

2.4 Intermedialiteit

Freda Chapple en Chiel Kattenbelt hebben in *'Intermediality in Theatre and Performance'* (2006) getracht een duidelijk beeld te scheppen van de evolutie van het concept intermedialiteit. Het begrip maakte zijn opgang in de kunsten en de media doorheen de 20^{ste} eeuw en in de context van de theaterpraktijk wijst het meestal op een incorporatie van digitale technologie in een theatervoorstelling en de aanwezigheid van andere media binnen deze theaterpraktijk. Bij intermedialiteit vervagen de grenzen en zijn de performances hybride. Dit creëert nieuwe representatiemogelijkheden, nieuwe dramaturgische strategieën, nieuwe manieren om woorden, beelden en geluiden te structureren en in scène te zetten en nieuwe manieren om lichamen te positioneren in tijd en ruimte. Nu lijkt intermedialiteit een “technologisch fenomeen”, maar het kan ook opereren zonder enige aanwezigheid van technologie. Intermedialiteit gaat over de veranderingen in de theaterpraktijk en dus over de veranderende percepties van performances, die aan de oppervlakte komen door het proces van inscenering. Intermedialiteit is een kruispunt “*in-between*” de performers, de toeschouwers en de samenloop van verschillende media die betrokken zijn in een performance.⁵¹

*“Intermediality is a powerful and potentially radical force, which operates in-between performer and audience; in-between theatre, performance and other media; and in-between realities – with theatre providing a staging space for the performance of intermediality.”*⁵²

Intermedialiteit is een deel van een grotere stroming, waarin alle postmoderne kunsten en media ondergebracht worden. Daardoor bevatten intermediale performances postmodernistische kenmerken. Onderzoekers van het intermediale plaatsen het concept in the “*space of the in-between*” en voor Chapple en Kattenbelt is intermedialiteit dus bovenal een proces van verandering van iets dat oorspronkelijk onveranderlijk leek.⁵³

Zoals daarnet aangehaald vraagt intermedialiteit om specifieke dramaturgische strategieën.

Ten eerste biedt intermedialiteit bepaalde manieren om de scène te structureren, door gebruik

⁵⁰ COLLINS, JERVIS 2008, 12 – 13.

⁵¹ CHAPPLE, KATTENBELT 2006, 11-12.

⁵² CHAPPLE, KATTENBELT 2006, 12.

⁵³ CHAPPLE, KATTENBELT 2006, 12.

te maken van montage, collage, verdubbeling, verandering, kaderen of interactiviteit. Een tweede aspect van dramaturgie is het structureren van de confrontatie tussen de scène en de toeschouwer.⁵⁴

Theater is een hypermedium dat alle kunsten en media incorporeert en is daardoor een perfecte plaats waar intermedialiteit zich kan ontwikkelen.⁵⁵ Intermedialiteit is een effect dat wordt voorgesteld tussen verschillende media (*in-between*). Het biedt verschillende perspectieven en brengt bovendien de betekenis die het publiek geeft aan de voorstelling naar de voorgrond.⁵⁶ De toeschouwer kan de voorstelling zelf interpreteren, omdat er niet altijd een vaste betekenis wordt overgedragen. Theater kan andere media in scène zetten en vormt daardoor een platform voor andere media. Hierdoor worden media zichtbaar als media, elk met hun eigen materialiteit, medialiteit en conventies van perceptie. Daarenboven refereert intermedialiteit in een performance vaak expliciet naar de verschillende media zelf.⁵⁷

In de 21^{ste} eeuw leven we allemaal in “*the intermedial*”. We zijn voortdurend omgeven door kranten, films en televisie en leven omgeven door kunst en media: “*intermediality is the modern way to experience life*”.⁵⁸

In zijn boek over *liveness* citeert Auslander Steve Wurtzler: “*As socially and historically produces, the categories of the live and recorded are defined in a mutually exclusive relationship, in that the notion of the live is premised on the absence of recording and the defining factor of the record is the absence of the live.*”⁵⁹ Hierop zegt Auslander dat over het algemeen wordt gesteld dat een live event ‘echt’ is en dat een gemediatiseerd event secundair is en op een bepaalde manier een artificiële reproductie van “*the real*”.⁶⁰

Belangrijk in dit citaat is dat iedere soort performance dus getekend is door een afwezigheid van zekere aard. Strikt genomen staan de concepten *live* en *mediatized* in een tweeledige tegenstelling: “*Live means ‘absence of recording’ and mediatized means ‘absence of live’*”.^{61,62} Dit spel van aan – en afwezigheid is een eigenschap waar het theater toont dat ze

⁵⁴ BAY-CHENG, KATTENBELT, LAVENDER, NELSON 2010, 223.

⁵⁵ CHAPPLE, KATTENBELT 2006, 20.

⁵⁶ CHAPPLE, KATTENBELT 2006, 20.

⁵⁷ BAY-CHENG, KATTENBELT, LAVENDER, NELSON 2010, 225.

⁵⁸ CHAPPLE, KATTENBELT 2006, 24.

⁵⁹ CHAPPLE, KATTENBELT 2006, 15. Geciteerd uit AUSLANDER 1999, 3. Geciteerd uit WURTZLER 1992, 89.

⁶⁰ CHAPPLE, KATTENBELT 2006, 15.

⁶¹ CHAPPLE, KATTENBELT 2006, 23.

grenzeloos is. De creaties van Kris Verdonck werken ook met deze grenzeloosheid en maken duidelijk dat de theaterruimte multifunctioneel is.

3. Aanwezigheid vs. Afwezigheid in het werk van Kris Verdonck

Volgens Gene Youngblood slaat het intermediaal theater geen brug tussen ‘het theatrale’ en ‘het filmische’, maar kan het een synaesthetische ervaring veroorzaken die de twee tegenstellingen harmonieus kan laten bestaan. In het intermediaal theater moet geen keuze gemaakt worden tussen een “theatervoorstelling” of een “film”. De voorstelling bevat elementen van beiden, maar deze elementen zijn geen representatie van de respectievelijke genres: film komt niet noodzakelijk voor als een projectie op een scherm tegen een wand van de ruimte en de theatervoorstelling moet zich niet afspelen op een podium. De performance moet volgens Youngblood zelfs niet afhankelijk zijn van acteurs die voor een publiek spelen.⁶³ In het werk van Kris Verdonck wordt ook geëxperimenteerd met verschillende media. Installatiekunst, video-art en het theater worden gecombineerd tot een harmonieus geheel of gaan in confrontatie met elkaar. Eén van de centrale elementen in het werk van Verdonck is dan ook de ontmoeting van de mens met de technologie. “Wat Verdonck boeit, is niet alleen hoe pure esthetiek ontstaat binnen droge mechaniek, maar ook wat die vorm vertelt over de mens van vandaag. Als halve technologische prothese komt net zijn menselijkheid extra uit de verf: zijn strijd voor de meest minimale vrijheid en zelfexpressie, op eigen kracht tegen de voorprogrammering.”⁶⁴

Zo zijn de lichamen in voorstellingen zoals *I/II/III/IIII* (2007), *End* (2008) of de rondleider van *K, A Society* enkel gerepresenteerd. Ze vervullen geen personage, maar gaan een relatie aan met de mediale omgeving waar de installaties van Verdonck vaak uit opgebouwd zijn. De grens tussen hun lichamelijkeheid en de technologie rondom hen wordt alsmaar dunner. Verdonck speelt met al de vormen van mimesis (zie onder). Naast de representatie gebruikt Verdonck ook vaak reproductie in zijn installatiekunst. Door de bijna volmaakte reproductie wordt een gevoel van *unheimlichkeit* opgewekt. Het zijn de verschillende media die de plaats innemen van de aura van de acteur en zo een eigen aanwezigheid creëren. Vervolgens

⁶² Toch wordt het concept ‘live’ soms ook in een bredere betekenis gebruikt, namelijk wanneer de opnamen en het afspelen van de opnamen op hetzelfde moment plaatsvinden. Dit is het geval bij live televisie: de performer en de toeschouwer zijn gescheiden in plaats, maar niet in tijd.

⁶³ YOUNGBLOOD 1970, 365.

⁶⁴ HILLAERT, Online geraadpleegd op www.atwodogscompany.org [07/07/2011]

experimenteert Verdonck ook met het creëren van een simulatie: de robot. De voorstelling *Actor #1* (2010) is een perfect voorbeeld om Verdoncks gebruik van de vormen van mimesis aan te tonen. Deze komen overeen met de drie mimesisvormen van Baudrillard: representatie, reproductie en simulatie.⁶⁵ *Actor #1* bestaat uit drie delen: *Mass*, *Huminid* en *Dancer#3*. In het eerste deel *Mass* wordt een installatie gerepresenteerd. De toeschouwer kijkt over de rand van een grote houten constructie, waar een witte mist in beweegt. Doordat de toeschouwer circa vijftien minuten mag kijken naar de installatie, blijft het onderscheid tussen een theatervoorstelling en een installatie in een museum duidelijk. In *Huminid* wordt een man quasi volmaakt gereproduceerd, hij zegt *Lesness* van Beckett op en brengt je zintuigen in verwarring door zijn *unheimlichkeit*. Tot slot zie je in *Dancer #3* een robot die probeert recht te staan, maar telkens opnieuw neervalt. Toch blijft hij steeds opnieuw vrolijk en onvermoeibaar proberen.⁶⁶

Film, televisie en digitale opnames zijn technologische media die onmogelijk andere media kunnen incorporeren zonder ze te transformeren met hun eigen condities. Wel kunnen media andere media remediëren, wat leidt tot “*refashioning*”.⁶⁷ Zoals ik hoger al stelde met Kattenbelt slaagt theater er als hypermedium wél in andere media in zijn theaterruimte op te nemen.⁶⁸ Theater biedt film, televisie en digitale video een platform voor een “*performative situation*”.⁶⁹ Kattenbelt stelt dat “*all the world is a stage*” niet langer een metafoor lijkt te zijn, maar een essentiële eigenschap van onze gemediatiseerde cultuur. Daardoor hebben we nood aan een plaats waarop we het leven in scène kunnen zetten. Door de fysieke aanwezigheid van het hier en nu waarin de theatrale performance plaats vindt, biedt volgens Kattenbelt het theater een platform waarop dit mogelijk is. Theater wordt dus het platform voor intermedialiteit.⁷⁰ Het is dit platform dat de werkruimte vormt voor de creaties van Kris Verdonck. Hier kan hij de verschillende media gebruiken om de conventies van het theater uit te dagen.

⁶⁵ BAUDRILLARD 1983.

⁶⁶ Online geraadpleegd op [09/08/2011]: www.atwodogscompany.org

⁶⁷ CHAPPLE, KATTENBELT 2006, 37.

⁶⁸ CHAPPLE, KATTENBELT 2006, 37.

⁶⁹ CHAPPLE, KATTENBELT 2006 37. Geciteerd uit ECO 1977.

⁷⁰ CHAPPLE, KATTENBELT 2006, 38.

4. Aanwezigheid door middel van installatiekunst in *K, a Society*

Ook in *K, A Society* experimenteert Verdonck met de verschillende grenzen van het theater. De voorstelling is opgebouwd uit negen afzonderlijke delen en het enige dat hen verbindt is het gebouw waar ze in huizen. Met elkaar verbonden door labyrintische gangen, wordt het publiek door de verschillende ruimtes geleid. Als intro van de voorstelling wordt het publiek aangeraden geen verbanden te zoeken tussen de installaties en beelden, die ze te zien gaan krijgen. Als je naar een relatie tussen de verhalen zoekt, is dit inderdaad een onmogelijk opdracht, maar kijkend naar de theateropstelling onthult er zich een onderzoek naar de grenzen van het medium. Verschillende facetten van de theaterkunst worden uitprobeernd en tot hun uiterste gedreven. Zo worden ook de concepten *presence*, *absence*, *liveness* en *unheimlichkeit* verweven in de verschillende installaties.

“Film provides the illusion of reality (even in cases that we know the represented world is everything but real), whereas theatre provides the reality of illusion.”⁷¹

Doordat bij film de media zo transparant worden, kunnen mensen helemaal opgeslorpt worden in de nieuwe wereld. Eén van de duidelijkste voorbeelden van dergelijke immersief gegeven is de virtuele realiteit.⁷² Hoe transparanter het medium is, des te meer voelen we ons als publiek omgeven door de wereld dat het medium ons biedt. *K, a Society* speelt expliciet met dit gegeven. In sommige installaties wordt door het gebruik van verschillende media een illusie van de realiteit gecreëerd en het publiek moet zeer aandachtig zijn om de illusie te doorprikken en in andere worden de verschillende media zo expliciet ingezet dat de toeschouwer het skelet van deze mediale constructie kan bewonderen. Deze schijnbaar tegenovergestelde effecten zijn twee zijden van dezelfde medaille, volgens media theoretici Jay David Bolter and Richard Grusin. In hun boek *Remediation: Understanding New Media* demonstren de auteurs hoe dit twee mediale strategieën zijn van hetzelfde verlangen naar een onmiddellijke ervaring.⁷³ *“Hypermediacy and immediacy”* zijn tegengestelde concepten, maar beiden hebben hetzelfde doel: de grenzen van de representatie overschrijden en “the real” bekomen. Zo halen Bolter en Grusin aan dat als onmiddellijkheid/*immediacy* de representatie kan verwijderen of weergeven, de hypermedialiteit/*hypermediacy* de verschillende manieren van representatie duidelijk maakt. Waar de onmiddellijkheid een uniforme theaterruimte

⁷¹ CHAPPLE, KATTENBELT 2006, 37.

⁷² CHAPPLE, KATTENBELT 2006, 34.

⁷³ CHAPPLE, KATTENBELT 2006, 38.

impliceert, biedt de hypermedialiteit een heterogene theateropstelling, waar de representatie geen beeld geeft van de wereld, maar een beeld geeft van zichzelf. De hypermedialiteit legt de middelen van de media bloot.⁷⁴

Doordat Verdonck de media in de voorstelling *K, A Society* transparant maakt (dus onzichtbaar), creëert dit een *unheimlich* effect. Door een quasi realistisch beeld te tonen, ervaart de toeschouwer een verwarring of desoriëntatie zoals beschreven in 2.2. “De toeschouwer krijgt beelden te zien waarin hij zou kunnen wonen maar waarin hij zich niet thuis zou voelen: ze zijn gestold of vergroot, vertraagd, vervormd, uitgerekt in tijd en ruimte.”⁷⁵

In de installaties *Gossip*, *They* en *Syncope* worden we als publiek aangespoord om onze zintuigen actief te gebruiken. In *Gossip* staan een groep mensen op een rij. Ze zijn op een muur geprojecteerd en lijken levensgroot. Zij kijken het publiek aan en praten en lachen met elkaar. Na een tijd voelt het publiek zich geïsoleerd en het wordt duidelijk dat de geprojecteerde mensen over hen roddelen. Door de geluiden lijken de mensen levensecht. Zelfs al weet het publiek dat de figuren geen levende mensen zijn die daar voor hen staan, het moment wordt ervaren als een hachelijke situatie. Anderen zullen zich er makkelijker van kunnen distantiëren en het beeld eerder grappig vinden, toch komen de figuren heel dichtbij. En het publiek heeft zeker niet het gevoel dat ze de enige wezens in de ruimte zijn. Ook al is er geen fysieke aanwezigheid van de acteurs, toch wordt er een duidelijke aanwezigheid ervaren. Een gelijkaardige installatie is *They*. Hier staan drie operazangers naast elkaar. De lichamen worden rechtstaand geprojecteerd op een vlak dat exact de vormen van de figuur heeft. Hierdoor lijken de projecties bijna echte personen. Toch merk je al snel dat er iets niet helemaal klopt: enkel de monden van de zangers bewegen, de handen blijven in krampachtige houdingen, de lichamen zijn net te klein om realistisch te kunnen zijn. Het publiek ervaart een *unheimlich* gevoel en wordt gedwongen om heel aandachtig te kijken: is dit een illusie of realiteit wat ik aanschouw? Theater heeft hier manieren gevonden om dus te ontsnappen aan de grenzen van het hier en nu. Het is de acteur die verbaal de verbeelding van de toeschouwer aanspoort⁷⁶ en het is de acteur die de controle heeft over de passerende tijd.⁷⁷

In *K, A Society* is de gids de enige levende ziel van de voorstelling. Hij heeft nagenoeg geen andere functie dan de toeschouwer duidelijk te maken wanneer het tijd is om naar een

⁷⁴ CHAPPLE, KATTENBELT 2006, 38.

⁷⁵ Interview Verdonck in Introductieboekje van *K, A Society* 2011, 4.

⁷⁶ CHAPPLE, KATTENBELT 2006, 35 uit BROOKE 1986.

⁷⁷ CHAPPLE, KATTENBELT 2006, 35.

volgende ruimte te gaan. Hij is dus de gids voor de verschillende hoofdstukken en is in deze voorstelling heel duidelijk de ‘controleur van de tijd’. Bij één installatie, *Pellet*, zal hij een tekst van Franz Kafka opzeggen (De zorgen van een huisvader). Dit verhaal geeft een toelichting bij de grote bal die de ruimte vult. Het is puur door de tekst dat je een beeld maakt bij de installatie en een verhaal creëert in je hoofd. De enige levende aanwezigheid is bovendien doodser en onmenselijker dan de figuren in de installaties. De gids ziet er grauw uit, heeft amper mimiek en toont geen enkele emotie. Ook heeft hij op geen enkel moment echt interactie met het publiek. Hij zegt zijn tekst op alsof hij door middel van zijn lichaam een geluidsopname laat afspelen. De gids slaagt er dus met zijn (minimale) aura toch in om de toeschouwer een bevreemdend en *unheimlich* gevoel te geven.

Steven Connor toont aan dat het gebruik van gigantische videoschermen bij rockconcerten, een gevoel van “intimiteit en onmiddellijkheid” kan opwekken. Deze concepten associëren wij echter met kleinere live evenementen. Daarom moet het grootschalig evenement heel veel van zijn *liveness* afstaan aan de mediatisering om deze karakteristieken te verkrijgen.⁷⁸ Dit gebeurt letterlijk in de projectie *Presyncope*. Het bewegend beeldscherm gaat heel traag van bovenaan een wolkenkrabber naar beneden. Het grootse gevoel van de stad kan nooit in zijn volledige wezen worden weergegeven. De stad verliest zijn grootsheid aan de media.

In de andere installaties wordt door het scherm dit gevoel van intimiteit en onmiddellijkheid heel intens opgewekt. In *Frieze*, *Gossip* en *Syncope* wordt d.m.v. de schermen en de geluidsinstallatie een reproductie weergegeven, die de illusie geeft van de realiteit. In *Syncope* ligt een man in een bassin en als publiek kan je in dit bassin kijken. De man kijkt naar boven en kan nog net zijn gezicht met aangestoken sigaret boven het wateroppervlak houden. Op een gegeven ogenblik draait hij om zijn as en is volledig nat. Ook hij lijkt heel realistisch. In *Frieze* proberen een man en een vrouw zich elk in een aparte ruimte in allerlei posities te wringen. Het geluid is in elke installatie zo dichtbij en gedetailleerd en het beeld lijkt in zowel *Syncope* als *Gossip* bijna de levensechte grootte, waardoor de toeschouwer het gevoel heeft alsof hij in dezelfde ruimte aanwezig is met deze figuren. Dit vergoot het live karakter van de installatie en maakt het theateraal.

Chapple en Kattenbelt stellen dat in het post-dramatisch theater manipulatie van tijd en ruimte vaak wordt bereikt door andere media die opereren als performers in de theaterruimte. De

⁷⁸ AUSLANDER 1999, 32. Uit CONNOR 1989 151-2.

theaterruimte wordt een hypermediale ruimte. Een gevolg hiervan is dat geen van beide autoriteit kan uitoefenen tegenover de andere.⁷⁹

Het zijn in *K, A Society* dan ook de verschillende media, zoals de installatiekunst en de video-art, die een gevoel van aanwezigheid veroorzaken. Het zijn de verschillende media die de performance uitvoeren. In de installatie is de aura van een levend, fysieke persoon afwezig, maar de kruising van verschillende media installeert een aanwezigheid die umheimlich is. De spanning of onzekerheid over de aan- of afwezigheid van een personage, vertelinstantie of technologie veroorzaakt dus een bevreemdend effect.

⁷⁹ CHAPPLE, KATTENBELT 2006, 22.

5. Afwezigheid van het publiek in *Exit*.

*“No audience. No echo. That’s part of one’s death.”*⁸⁰

Virginia Woolf schreef deze gedachte neer in haar boek *Between the Acts* (1941), waarin het publiek weerspiegeld wordt in zijn versnippering of fragmentatie. Dit “verdwijnen van een echo” is een angst die ontstaan is in de moderniteit en zijn hoogtepunt bereikte in het postmoderniteit. Doordat zowel de maatschappij als de kunst beïnvloed worden door fragmentarisering, krijgt ook het publiek een nieuwe vorm. Het publiek gaat steeds vaker schuil achter een computer – of televisiescherm. Samenkomen om daadwerkelijk een publiek geheel te vormen, gebeurt steeds minder en wanneer dit gebeurt is het belangrijk om te beseffen dat ook dan de fragmentatie van de samenleving invloed uitoefent. Zoals reeds aangehaald in hoofdstuk één, is de kunst sterk veranderd door de opkomst van de film. Zo haalt Blau in *Audience* (1990) aan: *“If the audience is not altogether an absence, it is by no means a reliable presence.”*⁸¹ Zelfs als het publiek niet echt als afwezigheid wordt gezien, betekent dit nog niet dat het in zijn aanwezigheid solide zou zijn. De betrouwbaarheid van het publiek wordt door de fragmentatie in gevaar gebracht.

De bedenking die Woolf aan het begin van WOII maakte, staat onrechtstreeks centraal in de voorstelling *EXIT* van Kris Verdonck. Wanneer een voorstelling zijn klankbord kwijt is en er dus geen echo kan ontstaan, wanneer het publiek het einde van de voorstelling zelfs niet meemaakt, is deze performance dan nog een vorm van theater?

In *Exit* onderzoekt Verdonck dus opnieuw de grenzen van de theateropstelling. Deze keer staat echter niet de acteur centraal, maar het publiek. Hoeveel invloed kan men in een theatrale context uitoefenen op de zintuiglijke waarnemingen van het publiek? In hoeverre hebben licht, muziek, decor, zithouding en dergelijke impact op de toeschouwer?⁸² Als kader om deze zoektocht te verwezenlijken werd ‘de slaap’ gekozen. Hoeveel effect kan je als theatermaker hebben op een publiek en zou het mogelijk zijn deze groep mensen in slaap te doen vallen?

Dit is de eerste voorstelling waarin Verdonck bewust denkt aan het effect dat hij bij het publiek wil bereiken. Daardoor is zijn aanpak ietwat verschillend met zijn andere stukken,

⁸⁰ BLAU 1990, 1. Uit WOOLF, 1941, 188.

⁸¹ BLAU 1990, 1.

⁸² Online geraadpleegd op [11/07/2011]: www.atwodogscompany.org

waar de voorstellingen een persoonlijke boodschap bevat en het niet noodzakelijk is dat iedere toeschouwer dezelfde interpretatie heeft. Bij *EXIT* daarentegen krijgt het publiek een centrale rol toebedeeld in het werkproces. Het effect dat de voorstelling op het publiek zal hebben is essentieel, waardoor deze ook een belangrijk aandeel zal krijgen in de voorstelling zelf. Het volgende hoofdstuk handelt over de voorbereiding van de voorstelling *EXIT*, daarom zijn de meeste zaken hypotheses.⁸³

Door de opkomst van verschillende media is het publiek reeds van vorm veranderd. Bij het recapituleren van het citaat van Butler⁸⁴, wordt vooral de volgende vraag essentieel: wanneer in een klassieke theateropstelling het publiek mentaal verdwijnt, kunnen we dan nog spreken over een theatervoorstelling? Is *Exit* geen theatervoorstelling meer wanneer het erin zou slagen iedereen in slaap te krijgen of is het net het tegenovergestelde: wordt het publiek daadwerkelijk een deel van de voorstelling, zelf een ‘theater-stuk’ door d.m.v. de hypnotische voorstelling in een slaaptoestand te geraken?

5.1 Het publiek

*“The audience is always an interactive and productive part of performance.”*⁸⁵

Het publiek wordt beschouwd als één van de essentiële voorwaarden van een performance. De relatie tussen het publiek en de performance komt reeds tot stand voor de voorstelling daadwerkelijk begint. Licht, muziek, decor, het comfort van de stoelen, etc. zijn elementen die het publiek meteen beïnvloeden. Deze aspecten creëren een context voor het verwachtingspatroon en de interpretatie van de toeschouwer. Wanneer de voorstelling begint, reageert elke persoon anders op de verschillende auditieve en visuele stimuli. In het begin van de voorstelling gaan mensen zich eerder focussen op alle verschillende elementen: de verschillende personages, delen van het decor, etc. Hierdoor krijgen ze de mogelijkheid om een grotere context te vormen, waar ze de voorstelling in kunnen plaatsen. Na een tijd wordt

⁸³ Uit persoonlijke aantekeningen n.a.v. stage bij Kris Verdonck (voor *EXIT*)

⁸⁴ Het deel van het citaat van Butler dat belangrijk is voor dit hoofdstuk: *“The act of staging implies [...] a spectator, the one who supports the role of the performer by taking up the position of being a member of the audience.”* Uit BUTLER 1990, 1993.

⁸⁵ KENNEDY, DENNIS 2003, 91.

de aandacht van de toeschouwer naar sommige specifieke elementen getrokken en kan het publiek zich meer concentreren op details.⁸⁶

Zoals hierboven reeds werd vermeld, beschreef Blau de verandering van het publiek door de opkomst van de verschillende media: *“There is much to talk these days of a new audience there in the dazzling sales of videotapes and cassettes, but like the astronomical figures of the instant superstars all of that feels like another sort of abstraction. Actually, if we must think galactically, another way of imagining that audience is to think of black holes, those gigantic masses which, like a blank of cosmic being in the outer reaches of space, impact gravity and satellize light. What will become of it, we don’t know. Maybe in some astrophysical miracle it will, as in our wildest fantasies of light-as-revelation, come out the other side.”* Met al de geprogrammeerde en gecodeerde media is het publiek massaal aanwezig, maar daardoor vormt het samen “het lichaam van de informatieve afwezigheid.”⁸⁷ Het publiek is een anonieme massa geworden, die geen reflecties of reacties kan voortbrengen. Het wordt in zijn interactiviteit en productiviteit aangetast door de afstand tussen de performer en de toeschouwer. Iedereen zit achter zijn eigen televisie-of computerscherm, maar dit betekent echter niet dat het publiek daadwerkelijk afwezig is. Zo maakt Kattenbelt ook duidelijk dat het narratief van de klassieke film de positie van de toeschouwer definieert als dat van een onzichtbare en anonieme getuige. Doordat de camerapositie en de montagetechnieken de positie van de toeschouwer manipuleren en bepalen, wordt er amper activiteit van de toeschouwer verwacht. Het enige doel is de identificatie met de held. Doordat identificatie wordt opgedrongen, is het makkelijker om een heterogeen massapubliek te neutraliseren. Het publiek krijgt door de camerapositie een bepaald perspectief opgedrongen en kan onmogelijk een ander perspectief opeisen.⁸⁸ In het theater kan dit perspectief echter ook gemanipuleerd worden, maar dat komt later aan bod.

Zoals eerder reeds aangehaald, is voor Fischer – Lichte het grote verschil tussen een live – performance en een multimedia performance dat de ene performance een “*co-presence*” vereist van twee soorten groepen mensen (performers en publiek) en de andere niet. Wanneer het publiek reageert op de acteur, heeft dit een direct effect op de performance. Bij performances met multimedia zoals film en televisie, heeft de toeschouwer geen directe mogelijkheid om een impact te hebben op de performers. Er zijn ook performances, waar

⁸⁶ KENNEDY, DENNIS 2003, 88 en 90.

⁸⁷ BLAU 1989, 110.

⁸⁸ CHAPPLE, KATTENBELT 2006, 34.

acteurs zich voordoen als toeschouwers en zij reageren dan ook op een geacteerd en gerepeteerd manier. Ook zijn er live performances waar geen reacties of onderbrekingen van het publiek aanwezig zijn, maar het feit dat het op ieder moment kan gebeuren is een belangrijk onderdeel van *liveness*. Het omgekeerde is ook mogelijk, waarbij de acteurs de scène verlaten en iemand uit het publiek aansporen om het podium te betreden. De toeschouwer wordt hierdoor een medespeler waarop de rest van het publiek de aandacht vestigt. De rollen van acteurs en toeschouwers worden geherdefinieerd en de grenzen van hun posities vervagen. Elke acteur kan een toeschouwer zijn en elke kijker kan een performer worden.⁸⁹ “Het object van perceptie (de performer) wordt zijn subject, het subject (de toeschouwer) wordt het object. *Liveness* is dus een criterium waarmee live-performances van film of televisie gescheiden kunnen worden.

Er zijn verschillende verhoudingen mogelijk tussen performers en toeschouwers.

Volgens Elisabeth Burns hebben acteurs en toeschouwers drie soorten relaties. Op het eerste niveau zien acteurs en publiek elkaar volgens de eisen van de situatie op dat moment. Op het volgende niveau zien de toeschouwers de personages in de voorstelling terwijl de acteurs ‘in personage’ doen alsof het publiek onzichtbaar is. Wanneer het publiek participeert, worden deze conventies geschonden en wordt een derde verhouding gecreëerd: er ontstaat een relatie tussen de karakters in de voorstelling en toeschouwers die aangespoord worden ook als fictieve karakters te functioneren.⁹⁰

In ‘*Visuality in the theatre*’ (2008), onderscheidt Maaïke Bleeker drie verschillende verhoudingen tussen de performance en de toeschouwer: De eerste wordt bekeken als een subject, vervolgens kan het subject bekeken worden en tot slot “*the subject of vision*”. Bleeker vergelijkt deze “*subject of vision*” met the point-of-view in een tekening met perspectief. De techniek van de schilder impliceert de positie van de kijker. *The subject of vision* is dus een strategie om de toeschouwer te positioneren, onderhandelend tussen de ene die kijkt als subject en de andere, het subject dat bekeken wordt.⁹¹

⁸⁹ FISCHER – LICHT 2001, 60 – 61.

⁹⁰ BURNS 1972, 31.

⁹¹ BAY-CHENG, KATTENBELT, LAVENDER, NELSON 2010, 224.

“Next to performativity we posit theatricality. Following Micheal Fried’s study of Diderot, Maaïke Bleeker distinguishes between absorption and theatricality⁹². Where absorption is used to describe the kind of performance in which the spectator automatically adopts the spectatorial address implied by the performance (and as a result, communication between stage and spectator seems almost unmediated), theatricality refers to performances in which: a certain distance makes itself felt between what is present on stage as object of vision and the seer as subject. The perspective presented by the performance becomes visible as sign and loses its power to evoke absorption. It becomes theatrical.”⁹³

Het is Fried die het gegeven absorptie identificeert. Waar figuren immersief worden opgenomen in hun eigen wereld, activiteiten en geen bewustzijn tonen van het creëren van de beeltenis en de essentiële aanwezigheid van de toeschouwer. Zoals in het citaat duidelijk gemaakt, staat theatraaliteit hier lijnrecht tegenover. Zo zien we in een beeld met absorptie, figuren die hun wereld niet ‘acteren’, maar ‘zijn’. Wanneer Fried de minimalistische kunst beschrijft, stelt hij dat de toeschouwer zichzelf in verhouding tot het kunstwerk moet plaatsen. Zo neemt de toeschouwer effectief deel: hij wordt een participant, een *user*. Bij de minimalistische kunst is deze interactie essentieel voor het kunstwerk. Zonder deze interactie bestaat het kunstwerk niet. Fried vindt dergelijke ervaring van kunst pervers, aangezien deze ervaring theatraal is. Ideale kunst is volgens hem transcendent, in zichzelf voorzien en heeft geen relatie met de toeschouwer nodig.

In *K, A Society* van Verdonck werd het publiek door labyrintische gangen geleid en kon op deze wijze de voorstelling op een aparte wijze volgen. *EXIT* van Verdonck test daarenboven werkelijk alle conventies van het publiek. In deze voorstelling vervaagt de grens tussen aan – en afwezigheid.

5.2 Slaap

In *EXIT* wordt met behulp van de verschillende media (licht, geluid, en dergelijke) de theateropstelling zo beïnvloed dat het publiek in slaap zou moeten vallen. Om dit te doen, is het essentieel om te kijken naar wat het concept slaap eigenlijk inhoudt.

⁹² BAY-CHENG, KATTENBELT, LAVENDER, NELSON 2010, 225. Uit BLEEKER 2002 en 2008.

⁹³ BAY-CHENG, KATTENBELT, LAVENDER, NELSON 2010, 225. Uit BLEEKER 2002, 82.

Wanneer iemand slaapt wordt verondersteld dat deze persoon passief en afwezig is. In werkelijkheid bevindt deze figuur zich in een ingewikkelde en actieve toestand. Het is dus belangrijk het concept slaap goed te begrijpen. Dit is echter maar tot een bepaalde gradatie mogelijk: slapen is nog steeds een toestand waar, zelfs binnen onze zeer goed ontwikkelde medische wereld, nog veel mysterie rond bestaat.

Als we slapen reageren we vrijwel niet of veel minder op prikkels uit onze omgeving en dit gaat samen met een bewustzijnsdaling. Desalniettemin zijn ook perioden met een zeer intense hersenactiviteit.^{94,95} Lang werd gedacht dat de mens wanneer hij slaapt letterlijk een staat van rust in de hersenen bereikt en dat slaap dus enkel gradueel van coma verschilt. Door de ontdekking van remslaap in 1953 is dit stapsgewijs veranderd. Ondertussen weet men dat slaap geen uniforme toestand is en kan men waak – en verschillende slaapstadia onderscheiden. De vier slaapstadia zijn: stadium 1 en 2, ook wel de lichte slaap genoemd; stadium 3, de diepe slaap; en stadium 4, de remslaap. Deze laatste is de slaaptoestand waarbij de “*rapid eye movement*” optreedt en het is in deze fase dat dromen ontstaan.⁹⁶ De hersenactiviteit is in dit stadium niet te onderscheiden van die in waaktoestand.⁹⁷ Doorheen een normale nachtslaap wisselen de verschillende stadia elkaar af: eerst de lichte slaap, daarna de diepe slaap en na ongeveer anderhalf uur een periode van remslaap. Welke stadia het meeste voorkomen, is niet het belangrijkste. Vooral van belang is dat de slaap geconsolideerd is: zonder te veel overgangen van slaapstadia en zonder frequent wakker te worden.⁹⁸

⁹⁴ HENGVELD, VAN BALKOM 2009, 433

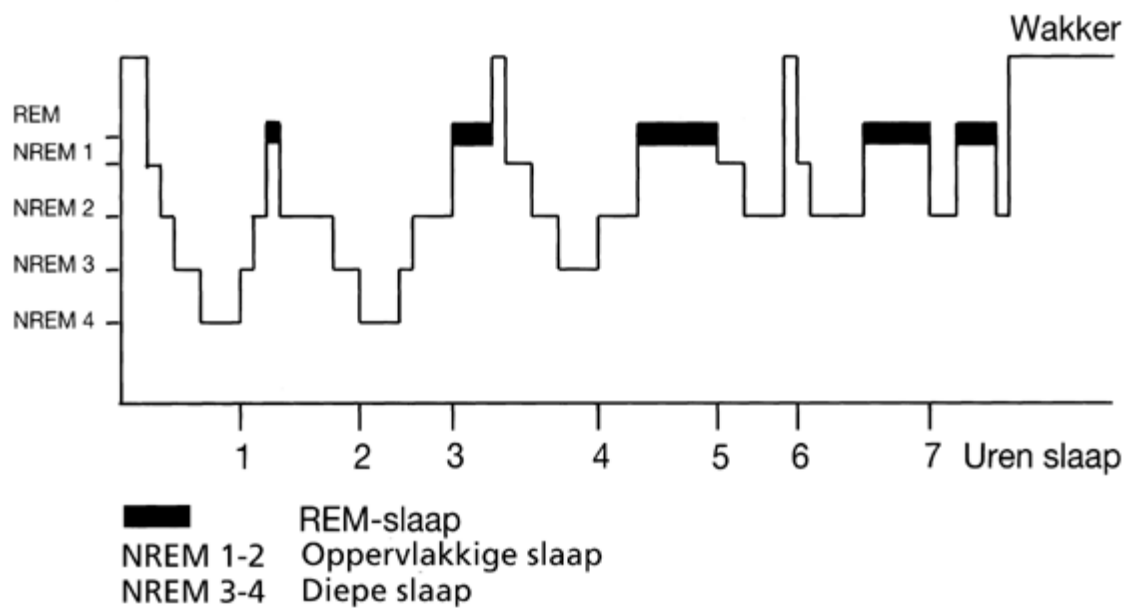
⁹⁵ EGGERICKX, Tijdschrift Antenne: Slaap en Droom 2010, 7.

⁹⁶ HIJDRA 2010, 109.

⁹⁷ EGGERICKX, Tijdschrift Antenne: Slaap en Droom 2010,

⁹⁸ HIJDRA 2010, 109.

De volgende afbeelding toont de verschillende slaapstadia:



99

De algemene neurale activiteit daalt slechts met 10 procent en ook de ademhaling, de spieractiviteit, de lichaamstemperatuur, de hartslag en de bloeddruk, de hormonale activiteit en de genitale prikkeling vertonen variaties die wijzen op een niet enkel passief gebeuren.¹⁰⁰ Bovendien is de slaap essentieel voor onze hersenen. De toestand vervult onder andere de volgende levensbelangrijke functies: de herstelfunctie, om de activiteit van tijdens de waakperiode te verwerken en “reorganisatie die in consolidatie van de geheugensporen resulteert en in de cerebrale en cognitieve efficiëntie tijdens de daaropvolgende dag.”¹⁰¹ Slaaptkort of slaapfragmentatie heeft steeds invloed op de volgende dag. De belangrijkste consequenties zijn: cognitieve disfuncties zoals alertheid, geheugen en prestatievermogen, alsook veranderingen in gemoedstoestanden. We brengen tijdens ons leven één derde slapend door, dus evolutionair gezien zou het absurd zijn als het geen vitale functie zou vervullen.¹⁰²

⁹⁹ Online geraadpleegd op [13/08/2011]:

http://www.google.be/imgres?q=slaapfases&um=1&hl=nl&client=safari&sa=N&rls=en&biw=1032&bih=532&tbn=isch&tbnid=6c1XOz_tyH5IZM:&imgrefurl=http://www.steunpunthyperventilatie.nl/soortenangst&docid=7ldQiT77mcQY4M&w=560&h=311&ei=GUVGTrbRGIPvsqahsmIDg&zoom=1&iact=rc&dur=366&page=1&tbnh=93&tbnw=168&start=0&ndsp=15&ved=1t:429,r:6,s:0&tx=26&ty=35

¹⁰⁰ Artikel Antenne: Slaap en droom 2010, 7.

¹⁰¹ Artikel Antenne: Slaap en Droom 2010, 15.

¹⁰² Artikel Antenne: Slaap en Droom 2010, 15.

Voor *Exit* werd gezocht naar manieren om mensen in slaap te krijgen. Naast de effecten van alle media (het licht doven, slaapverwekkende muziek etc.) werd hypnose onderzocht als een manier om mensen in slaap te krijgen.

5.3 Wat is hypnose?

Veel mensen denken dat hypnose een vorm van slaap is, maar dit is zeker niet het geval. De betekenis van het Griekse hypnos is slaap, maar dat deze twee zaken hetzelfde zouden zijn, is een grote misvatting. In hypnose hebben we niet te maken met een bewustzijnsdaling, maar “in hypnose is er een ‘veranderd’ bewustzijn actief waarbij een mens zijn of haar aandacht naar binnen kan richten op innerlijke processen, beelden en ervaringen.” De hersenen zijn zeer actief werkzaam en de mens blijft alert en bewust.¹⁰³

Er is geen sprake van controleverlies, want men krijgt juist extra controle over zichzelf. Men kan ten alle tijden zelf kiezen om uit hypnose te komen. “Men verkeert als het ware in een toestand van dubbelbewustzijn”. Men is bezig met wat hij/zij in trance beleeft en is zich tegelijk bewust van het hier en nu. Het is bovendien onmogelijk om iemand hypnose op te dringen: het is een vorm van vrijwillige samenwerking.¹⁰⁴

William Kroger maakt in zijn studie ‘*Clinical & Experimental Hypnosis*’ (2008) duidelijk dat hypnose niet per se het stadium tussen wakker zijn en slapen is: “*Hypnosis is not a transitional state between sleeping and waking. Experimental data show a rapid decrement in motor response and reflexes during sleep. During deep sleep, conditioned reflexes or physiologic responses to a repeatedly given stimulus cannot be established, whereas in hypnosis the learning of conditioned reflexes is enhanced over and above that of the nonhypnotic state.*”¹⁰⁵ Doordat je via suggesties een bepaalde reflex kan aanleren, kan hypnose zich sterk van slaap distantiëren. Wanneer iemand door hypnose in slaap valt, is het daarna ook onmogelijk om deze persoon nog suggesties te geven. De connectie met deze persoon is verdwenen.¹⁰⁶

¹⁰³ Online geraadpleegd op: www.vhyp.be [27/07/11]

¹⁰⁴ CLADDER 1990, 15.

¹⁰⁵ KROGER 2008, 27.

¹⁰⁶ Uit persoonlijke aantekeningen van een gesprek met Dr. Lehembre over hypnose (08/11/2010, Antwerpen)

Hypnose is een ingewikkeld fenomeen. Er zijn veel verschillende theorieën over wat hypnose nu exact is en er is er niet één die volledig juist is. Geen enkele theoretische definitie heeft tot nu toe de universele goedkeuring gekregen.¹⁰⁷

Kroger zegt dat de capaciteit van de mens om gehypnotiseerd te kunnen worden waarschijnlijk ‘geprogrammeerd’ is in het centrale zenuwstelselsysteem als een resultaat van miljoenen jaren genetische ontwikkeling. Een kant van de hersenen, de neocortex, gaat om met de realiteit. Tijdens hypnose is er een speciale vorm van bewustzijn, gekenmerkt door de capaciteit van het fylogenetische ouder deel van de hersenen, de subcortex, om op ideeën, beelden, gevoelens te reageren, die wel of niet gerelateerd kunnen zijn aan de realiteit.

Bijgevolg is het waarschijnlijk dat: *“when cortical functioning is selectively inhibited, as it is apparently during hypnosis, the altered perceptions can be organized into a wide variety of thought patterns wholly unrelated to reality.”*¹⁰⁸ Volgens Kroger is suggestie een essentieel element van hypnose: *“Suggestion can be defined as the uncritical acceptance of an idea. It is the process by which sensory impressions are conveyed in a meaningful manner to evoke altered psychophysiologic responses.”*¹⁰⁹ Veel mensen denken dat hypnose opgewekt wordt door de hypnotiseur, dit is evenwel onjuist. Het is het subject zelf die de acties initieert door te reageren op het gedrag van de hypnotiseur.¹¹⁰ Het subject moet zichzelf toestemming geven om zich mee te laten drijven door de hypnotische beleving. Je moet vertrouwen hebben in je eigen geest en als je werkt met een hypnotiseur moet je vertrouwen hebben in deze persoon.¹¹¹ Elke vorm van hypnose is dus in wezen zelfhypnose.

“Moderne psychoanalytici zoals Erika Fromm zien hypnose als een veranderde bewustzijnstoestand, een speciale relatie, verwachtingseffecten. De bewustzijnstoestand wordt gekenmerkt door: selectieve of expansieve aandacht, ontspanning, verminderde waarneming van de gewone werkelijkheid, veranderde tijdsbeleving, dissociatie, e.d. De speciale relatie kenmerkt zich door een verminderde defensiviteit, een makkelijker meedelen van fantasieën, herinneringen en emoties, en een snellere manifestatie van oude object-relatiepatronen (naast de realistische waarneming van de therapeut als persoon). De verwachting hypnose te kunnen beleven en daar beter van te worden, is minstens zo belangrijk als een eventueel grotere suggestibiliteit.”¹¹²

¹⁰⁷ WARK, BOLAND 2008, 9.

¹⁰⁸ KROGER 2008, 10.

¹⁰⁹ KROGER 2008, 7.

¹¹⁰ KROGER 2008, 7.

¹¹¹ CLADDER 1990, 13.

¹¹² CLADDER 1990, 12.

Nog voor het proces van hypnose begint, gaat de figuur dus reeds een belangrijke fase door. Iemand moet open staan voor hypnose. Zoals net aangehaald is hypnose een vorm van vrijwillige samenwerking. De basis van de suggestibiliteit in hypnose ligt dan ook in de motivatie van de figuur: *“Since hypnotic suggestibility largely depends on motivation, it varies from person to person and even changes in the same person, depending on his needs and drives.”*¹¹³

J.C. Clarke en J.A. Jackson probeerden in 1983 het onderscheid tussen ‘wakker’ en ‘hypnose’ te duiden: “Recenter wordt ‘meer wakker’ van ‘meer hypnotisch’ onderscheiden op een zestal dimensies: in hypnose is er minder angst, minder opwinding, een meer gefixeerde en geconcentreerde aandacht, minder beweeglijk, een meer concreet en meer acceptierend denken”, en functioneren lijkt meer bepaald door suggesties van buitenaf dan zelf bepaald.¹¹⁴

Nog een boeiende theorie om te vernoemen is die van seks – en gezinshypnotherapeut D.L. Araoz. Hij benadrukt vier principes in zijn visie op de hypnotherapie. Het eerste principe is de innerlijke dynamiek: de mens weet meer dan dat waarvan hij/zij zich onmiddellijk bewust is, en via de verbeelding kan iemand met die minder bewuste aspecten van zichzelf in contact komen. Als tweede principe spreekt Araoz over de zelfsuggestie: ‘dat wat ik mezelf in woord en beeld voorhoud beïnvloedt mij’. De mens is daarbij vaak te weinig bewust van zijn negatieve zelfsuggesties. Het positivisme is het derde principe: in hypnotherapie wordt de aandacht gericht op de aanwezige innerlijke kracht en hulpbronnen en ook op het doelgericht gebruik daarvan om de haalbare doelen te bereiken. Tot slot vermeldt hij een laatste principe: het psychosomatisch principe. De in hypnose geaccepteerde ideeën veranderen lichaamsprocessen en belevingen zoals pijn, maar ook omgekeerd kan via lichaamssensaties toegang tot de geest verkregen worden.¹¹⁵

Araoz beschrijft de trance zelf als “een toestand van absorptie, van een verhoogd niveau van bewustzijn, van een naar binnen gerichte, verhoogde concentratie, en een toegenomen openheid voor suggesties. In deze toestand kan men gebieden van zichzelf controleren die normaal buiten het bereik vallen van het rationele, logische, verbale bewustzijn, en veranderingen aanbrengen in chemische, lichamelijke, psychologische en emotionele toestanden.”¹¹⁶ Hypnose wordt beknopt door Araoz gedefinieerd als:

¹¹³ KROGER 2008, 8.

¹¹⁴ CLADDER 1990,12. Geciteerd uit CLARKE en JACKSON 1983.

¹¹⁵ CLADDER 1990, 12 – 13.

¹¹⁶ CLADDER 1990, 13.

“Die toestand waarin je jezelf zover laat gaan in een doelgerichte dagdroom, dat je je losmaakt van je uitwendige omgeving, en opgaat in je innerlijke werkelijkheid.”¹¹⁷

Volgens Dr. Jan Lehembre is de essentie van hypnose: “sterk geconcentreerd zijn op iets beperkts”. Wanneer iemand op een specifiek punt geconcentreerd is, gaat hij of zij steeds minder rekening houden met de omgeving. Hoe dieper de persoon in hypnose is, des te minder gaat deze zich realiseren wat er rondom hem gebeurt. Door zich sterk te concentreren en te focussen op één punt, gaat dat ene punt dieper op de persoon inwerken. Alle zintuigen kunnen een rol spelen in dit focussen. Het punt waarop geconcentreerd wordt kan iets zijn waar men naar kijkt, iets zijn dat men hoort, wat men fantaseert, denkt of zelfs ruikt. Één van de kenmerken van iemand die in hypnose is, is dat hij bereid is suggestie op te volgen. In de moderne hypnose wordt ook gebruik gemaakt van de verwarring. Dit gebeurt door het onbewuste denkvermogen van de persoon in werking te stellen door iets te zeggen wat helemaal niet duidelijk is. Wanneer na deze verwarring de persoon de suggestie krijgt om te ontspannen gaat de persoon dit heel graag doen.¹¹⁸ Deze techniek kan de persoon dieper in de hypnose krijgen.

Het concept hypnose bestaat uit verschillende stappen. Het volgende stappenplan komt uit *‘Introduction to hypnosis for medical doctors, nurses, medical students and selected health care workers’* (2008), een bron uit de medische wereld, maar geeft ons ook een verhelderend beeld over wat hypnose nu eigenlijk is.

Ten eerste moet een relatie opgebouwd worden die harmonieus en aangenaam verloopt. Dit noemt men “*rapport: The operator/client relationship, in which the client has faith and confidence in the operator, and the operator has concern for the client.*”¹¹⁹

Hypnose is een coöperatief gebeuren, dus een wederzijds vertrouwen is essentieel.

Vervolgens kan het waardevol zijn de persoon gerust te stellen door misvattingen van hypnose te ontcrachten en de persoon in een ontspannende houding te zetten. Hier kan ook spiegeling optreden, waarbij iemand zich in een bepaalde houding zet, om sneller een vertrouwensband te creëren.¹²⁰ Hierna wordt focus, aandacht en verdieping belangrijk. Hypnotische inductie en verdieping zijn geen aparte stappen, maar zijn eerder beiden

¹¹⁷ CLADDER 1990, 13.

¹¹⁸ Uit persoonlijke aantekeningen van een gesprek met Dr. Lehembre over hypnose (08/11/2010, Antwerpen)

¹¹⁹ WARK, BOLAND 2008, 151.

¹²⁰ WARK, BOLAND 2008, 149.

componenten van het proces om de aandacht te focussen en een inwaartse absorptie op te wekken. Intense relaxatie is hierbij niet noodzakelijk, maar is meestal wel een deel van dit proces. Populaire hypnotische inducties laten de persoon mogelijk fixeren op een bepaalde fysieke sensatie in het lichaam van de persoon, op vredige of interessante verbeeldingen of op een interessant verhaal of metafoor. Vervolgens is het mogelijk om therapeutische suggesties te geven aan de patiënt. Positieve suggestie en beelden worden aangeboden aan de persoon. Hypnose is een gesofisticeerde methode van communicatieve ideeën die compatibel zijn met de verlangens van de patiënt (van wanneer deze in een receptievere staat is). Hypnose bevat echter meer dan enkel het aanbieden van ideeën aan een passieve persoon. Hypnose representeert meestal een evocatief proces, waarin innerlijke associaties, herinneringen en andere bronnen worden gestimuleerd. Voordat de persoon terug uit de hypnose wordt gehaald, is er de mogelijkheid om de patiënt ervan te overtuigen dat hypnose een krachtig en indrukwekkend gegeven is (dit is “*trance ratification*”). Dit wordt meestal gedaan door een hypnotisch fenomeen op te wekken zoals de handlevitatie, ... Tot slot worden de suggesties gestopt en de persoon wordt terug tot een normale staat van bewustzijn gebracht.¹²¹

Bijna dagelijks maken we situaties mee met een hypnotisch karakter: je bent ineens aan het dagdromen, je hebt iemand niet horen binnenkomen of je hebt niet gemerkt dat er al veel tijd voorbij is gegaan. Dit zijn spontane trances. Bij hypnose is de persoon doelgericht en gemotiveerd. Een belangrijk kenmerk van hypnose is dus dat de trance wordt gebruikt voor een bepaald doel.¹²²

5.4 Hypnose in theater

“[...] Audience response has been the object of manipulation throughout the history of theatre [...]”¹²³

Het hypnotisch karakter, met manipulatie als belangrijk element, is eigenlijk meer aanwezig in de theateropstelling dan wij allemaal denken. Iedere theatervoorstelling werkt met de

¹²¹ WARK, BOLAND 2008, 9 – 10.

¹²² CLADDER 1990, 13.

¹²³ AUSLANDER 1999, 25.

elementen van hypnose. Het publiek kan gehypnotiseerd zijn als ze naar een televisiescherm kijken, een muziektopreden bijwonen of de theaterzaal betreden.

Naast de acteur is de toeschouwer dus een andere belangrijke ‘aanwezigheid’.

*“At first glance intermedial experience seems to entail a not knowing: the spectator does not know what she sees, what she hears, what she feels, where she is or what is what. She is only very much aware of the fact that she is seeing, hearing and, feeling; that she is present.”*¹²⁴

Het is in de intermediale theaterruimte dat de toeschouwer zich heel bewust wordt van zijn of haar aanwezigheid. De verwarring van het unheimliche zorgt ervoor dat de mens zijn enige zekerheid heel bewust ervaart. De zintuigen worden zeer intens gebruikt. Maar wat gebeurt er als door de intensiteit van het gebruik van deze zintuigen, de toeschouwer gegrepen wordt door de kracht van manipulatie, is de mens zich dan nog bewust van zijn aanwezigheid?

De volgende drie elementen maken de gelijkenis tussen de theater – en de hypnosepraktijk duidelijk:

1. Vertrouwen + ontspanning

Nog voor de voorstelling daadwerkelijk begint zijn er elementen die gelijk zijn aan de hypnosepraktijk. Zo weet de bezoeker (meestal) wat hij kan verwachten. Zeker de klassieke theateropstelling gaat de toeschouwer amper angst inboezemen en het meestal wordt het publiek met rust gelaten doorheen de voorstelling. De toeschouwers krijgen hun stoel aangewezen en weten dat ze hier gedurende de voorstelling veilig kunnen blijven zitten. De lichten gaan uit en het publiek is in het donker gehuld. De mensen zijn ieder individueel een deel van het geheel, het publiek, maar ze moeten geen moeite doen om dit geheel te creëren. De toeschouwer heeft vertrouwen in de omgeving en kan rustig en ontspannen genieten van de voorstelling.

2. Focus en verdieping

In theater wordt continu gewerkt met het focussen van de blik op een bepaald punt. Anders dan bij film kan de toeschouwer zijn blik zelf richten en verplaatsen naar een ander punt. *“The eye, while observing a stage set... makes its own changes to various parts of the scene to maintain interest, whereas in television the camera must take the eye to various points of interest in the scene”*¹²⁵ Bijgevolg kan een medium zoals televisie nooit dezelfde perceptie voortbrengen zoals bij theater het geval is: *“televisual discourse fails to replicate the*

¹²⁴ BAY-CHENG, KATTENBELT, LAVENDER, NELSON 2010, 219-220.

¹²⁵ AUSLANDER 1999, 19. Uit LOHR 1940, 55.

perceptual discourse of the spectator's eye because whereas in the theatre spectators direct their own vision, the television camera does not permit them to choose their own perspectives” Bij televisie en film wordt via de camera de blik exact gericht naar één punt. In theater echter kan de zienswijze ook gemanipuleerd worden. Door middel van licht, decor en muziek wordt de aandacht van de toeschouwer naar een bepaald punt gericht. *“The spectators gaze is always directed in the theatre by means of focal points in the staging that are equivalent to camera views.”* Het is, zoals in de toelichting over hypnose aan bod kwam, het focussen op één punt, dat één van de belangrijkste eigenschappen is van hypnose.

Béla Balazs stelt in zijn essay ‘*Zur Kunstphilosophie des Films*’ (1938) dat de toeschouwer in het theater de individuele scènes van de performance in een ruimtelijke totaliteit ziet en vanuit een onveranderlijke afstand en perspectief.¹²⁶ De toeschouwer krijgt een plaats aangewezen en daardoor heeft iedere persoon een onveranderlijke en unieke positie van waaruit hij of zij de scènes bewondert. Er is geen camera die het perspectief van de toeschouwer bepaalt en hij of zij heeft dus de vrijheid om te kiezen waar hij zijn focus op gaat vestigen. Toch heeft ook het theater methodes om de aandacht van de toeschouwer te sturen. Dit wordt bereikt door gesproken woorden, bewegingen, licht. De toeschouwer heeft dus op zich de vrijheid om deze sturingsmechanismen te negeren. Vervolgens meent Balazs dat de toeschouwer hierdoor buiten de ruimte van representatie blijft. Hier spreekt Kattenbelt Balazs tegen en voegt toe dat de ruimte van de performers ook de ruimte van de toeschouwers is. Op deze manier benoemt hij de toeschouwers in zekere zin ook als personages in de gerepresenteerde wereld en dat zij hierdoor betrokken zijn in de acties. Dit zien we zeker terug bij Brecht, die de grens tussen het podium en het publiek wou verwijderen, zodat het publiek deelnemer werd van de acties op het podium.¹²⁷

In het hoofdstuk over hypnose werd reeds duidelijk gemaakt dat iemand door te focussen op een bepaald punt, afstand kan creëren met de buitenwereld en innerlijke processen gaat opwekken. Ook dit nemen we waar in de theaterpraktijk. De toeschouwer focust op de scène en gaat zich hierdoor meer en meer van de buitenwereld afsluiten. De concentratie richt zich enkel op de voorstelling en de toeschouwer wordt op hypnotische wijze dieper en dieper in het verhaal getrokken.

¹²⁶ CHAPPLE, KATTENBELT 2006, 36. Geciteerd uit BALAZS 1973 (1938), 157.

¹²⁷ CHAPPLE, KATTENBELT 2006, 36.

3. Terug naar de wereld van het ‘normale’ bewustzijn

Wanneer de voorstelling eindigt, wordt de persoon de omgeving rondom zich terug gewaar. Hij realiseert zich terug waar en naast wie hij of zij zit. De imaginaire cocon van het verhaal vervaagt en de toeschouwer wordt ook vrijgemaakt van het hypnotische karakter.

Wanneer we Blaus bewering over het analytisch kubisme bekijken, zien we dat deze kunstvorm volgens hem een distinctie veroorzaakte tussen het lichaam en het oog. Het lichaam moest leren omgaan met de realiteit die rond zich bleef bewegen, terwijl het oog zich trachtte te concentreren op het beeld: tot geheel geschaafde scheuren die de montage van een film kunnen zijn. Terwijl het oog alerter werd, discriminerend, elitair, *“their seemed to be a sort of retinal detachment that separated it from the spectatorial body which was meanwhile getting in touch with art as it moved off the wall and materially into life.”*¹²⁸ Ook in hypnose zal de geest scheiden van het lichaam en de omgeving rond zich, door zich te focussen op een bepaald punt. Een voorbeeld hiervan is de mens die kijkt naar een voorstelling en wanneer deze afgelopen is, verrast is door de tijd die reeds verstreken is. De wereld van de fictie die via het oog opgenomen wordt door de geest, kan frictie creëren met de realiteit waar het lichaam zich in bevindt.

Het volgende citaat van Kroger maakt de relatie tussen hypnose en creativiteit duidelijk. *“Hypnotizability is not related to intelligence. It often depends more on the manner in which subjects utilize their attention span, their ability to respond to vivid imagery, and their creativity. The way individuals become involved in imaginative experiences apparently has some correlation with the depth of hypnosis.”*¹²⁹ Een persoon die een actieve verbeelding heeft, zal eerder vatbaar zijn voor hypnose dan een persoon die niet creatief is.

Bij hypnose heeft de mens een ander bewustzijn dan bij slaap of de waaktoestand, maar het is dus zeker wel een toestand waarin iemand ‘aanwezig’ is. Zowel het theatrale als het hypnotische karakter huizen dus in een soort ‘*in-between*’.

¹²⁸ BLAU 1989, 115 – 116.

¹²⁹ KROGER 2008, 8.

5.5 Exit¹³⁰

In de voorstelling *EXIT* wordt gekeken in hoeverre de theateropstelling invloed kan uitoefenen op het publiek. Dit wordt aangetoond door de mensen in slaap te doen vallen d.m.v. hypnose. Mijn bevindingen van *EXIT*, resulteren uit de voorbereiding van de voorstelling tijdens mijn stage. Het zijn dus vooral hypotheses, want zoals verder aangetoond wordt, is het een zeer subjectieve voorstelling. De hypnose in *EXIT* wordt opgewekt door het gebruik van licht, muziek, herhaling in beweging, etc. Iedereen die frequent naar een theatervoorstelling gaat kijken, heeft al eens meegemaakt dat hij of zij dreigde in slaap te dommelen. Op dat moment moet de toeschouwer vechten om de ogen open te houden en de focus op de voorstelling te houden. Dit element dat op zich zeer sterk gerelateerd is aan de theaterpraktijk, wordt in *EXIT* gebruikt. Het publiek krijgt de toelating om zich volledig te laten gaan en net daarom wordt het eerder anti-theater. Meestal ervaart een toeschouwer het indommend gevoel als iets beschamend en onbeleefd en aan dit gevoel mogen toegeven is een uniek gegeven in de theaterpraktijk. Een vraag die rees bij het werkproces was: hoe kunnen we het publiek laten slapen, zonder dat ze kwaad worden, omdat ze dit helemaal niet willen, omdat het in gaat tegen de conventies van het theater en omdat ze de voorstelling niet willen missen. Daarom werd in *EXIT* gezocht naar een manier om het publiek het gevoel te geven dat het gelegitimeerd is om in slaap te vallen. Dit gegeven sluit heel goed aan bij het ‘*comforting*’ dat we tegen komen bij hypnose. Zoals net werd aangehaald hebben de hypnosepraktijk en de theaterpraktijk heel wat gelijkenissen en de drie componenten die dit duidelijk maken, zijn ook bij *EXIT* aanwezig.

Zo staat in het begin van *EXIT* het opbouwen van vertrouwen ook centraal. Deze vertrouwensrelatie tussen het publiek en de theateromgeving wordt ontwikkeld vanaf het begin van de voorstelling. De mensen krijgen kussens, zodat ze een aangename houding op hun zitplaats kunnen innemen. Er wordt een kort beeldfragment getoond van Dr. Stickgold, een professor die gespecialiseerd is in slaap, die in tien minuten het publiek verzekert van de positieve kanten van slaap. Hij moet ervoor zorgen dat het publiek weet dat hij in slaap mag vallen. Slapen is eigenlijk een privé aangelegenheid. De toeschouwer gaat dit dus niet zo maar willen doen, terwijl hij naast een onbekende zit. Het is daarom heel belangrijk dat het publiek zich veilig voelt. Na het beeldfragment komt de danseres, Alix Eynaudi, op. Haar dans zal

¹³⁰ Uit persoonlijke aantekeningen n.a.v. stage bij Kris Verdonck (voor *EXIT*)

bestaan uit een lus van ongeveer tien sequenties, waarbij iedere sequentie lichtelijk van elkaar verschilt. Zij zal de eerste maal elke beweging uitleggen die in het segment voorkomt. Hiermee kan ze de relatie met het publiek verder ontwikkelen. “*Responses result not only from the interaction between the audience and the represented world of the performance but also from the interaction with the performers as actors.*”¹³¹ Het is in *EXIT* heel belangrijk dat er een connectie tussen het publiek en de danseres gestabiliseerd wordt. De toeschouwers gaan immers d.m.v. spiegelneuronen, bewegingen overnemen van de danseres. Door de bewegingen die suggesties geven richting slaap, gaan toeschouwers dit ook overnemen in hun zithouding. Of zoals de filosoof David Hume ooit schreef: “*Our minds mirror each other*”.¹³² Zo zal Eynaudi vertellen dat ze in een bepaalde beweging van een breed perspectief naar een gefocuste blik gaat en steeds scherper en scherper focust. In deze uitleg zit reeds een suggestie ingebed die mensen aanzet om zich ook te focussen op een punt. Daarnaast zegt ze dat de houding liggend op de grond haar favoriete beweging is. Ze kan zich volledig ontspannen en ademt alle spanning uit haar lichaam. Ook dit is een duidelijke suggestie naar de pure ontspanning en naar de slaaphouding. Een voorbeeld van een voorstelling die de spiegeling letterlijk geïntegreerd heeft is *Performance/Audience Mirror* uit 1977. In deze performance ging een performer voor een publiek staan dat neerzit. Achter de acteur werd de wand bedekt met een grote spiegel, zo geïntegreerd dat het publiek zichzelf kon aanschouwen.¹³³ In *EXIT* zal er geen echte spiegel aanwezig zijn, waardoor mensen zichzelf en vooral de rest van het publiek kunnen waarnemen, maar door middel van de spiegelneuronen zullen de toeschouwers wel een bepaald gedrag nastreven en/of kopiëren van de performer. Door deze houdingen na te doen, zal de persoon misschien dieper in de slaap geduwd worden. Woolf schrijft in *Between the acts*: “*There was nothing for the audience to do... . They were silent... . Their minds and bodies were too close, yet no close enough. We aren't free, each one of them felt separately, to feel or think separately, nor yet to fall asleep. We're too close, yet not close enough. So they fidgeted*”¹³⁴ In welke formatie moet het publiek zitten zodat ze zo goed mogelijk beïnvloed kunnen worden? Door de mensen te laten slapen, een heel persoonlijke beleving, was het bijna onvermijdelijk om de toeschouwers meer privacy te geven dan in een klassieke theateropstelling. Een voorstelling moet zich natuurlijk altijd aanpassen aan de zaal waarin het gespeeld wordt. Daarom zullen de toeschouwers bij de première in Berlijn

¹³¹ KENNEDY, DENNIS 2003, 90.

¹³² PURVES, BRANNON, CABEZA e.a. 2008, 499.

¹³³ BLAU 1990, 17.

¹³⁴ BLAU 1990, 3.

misschien enkel een plaats tussen hen en hun burens hebben en enkele kussens, waar in een andere theaterzaal ligkussens kunnen gebruikt worden. Mensen dicht tegen elkaar zetten, zorgt ervoor dat ze een geheel blijven en deze constructie van sociale groepering, zorgt ervoor dat mensen angst hebben voor gezichtsverlies. Omdat in onze maatschappij in slaap vallen tijdens een theatervoorstelling helemaal niet geaccepteerd wordt, moet de toeschouwer dus uit deze maatschappij getrokken worden om in een eigen cocon van veiligheid terug te keren. Om mensen in een hypnotische staat te krijgen, is focussen op één punt heel belangrijk. Daarom is ook in *EXIT* de aandacht en de blik van het publiek gemanipuleerd. Dit gebeurt via licht, geluid en beweging. Het licht en geluid gaan van hard naar zacht tot er niets meer te zien of te horen is. Vervolgens is in de zaal voor het Italiaanse perspectief gekozen, omdat dit ook de blik van het publiek richt. Al deze elementen zijn er om de toeschouwers dieper in de voorstelling te trekken. Vervolgens zijn de bewegingen van de danseres heel belangrijk als het gaat over focussen. Het publiek concentreert zich op de bewegingen van de danseres en door middel van herhaling wordt de toeschouwer dieper en dieper in de hypnotische staat gebracht. De uitdaging van deze voorstelling is de spanningsboog: de voorstelling mag niet saai zijn, maar zeker ook niet te boeiend. Het publiek moet het gevoel hebben dat het kan loslaten zonder te veel te missen. Een impressionant eindbeeld waar naartoe gewerkt wordt, is dus geen goede optie. Daarom worden vanaf het begin van de voorstelling kleurenfilters gebruikt en deze creëren beelden voor het publiek. Deze beelden zijn interessant, maar bevatten geen spanningsboog. Ook doet Eynaudi bij elke sequentie een verschillend kleedje aan met een andere kleur. Elk kleedje zal hierdoor een ander effect opwekken bij de verschillende lichtkleuren. Dus doordat de danseres bij de eerste sequentie al de bewegingen uitlegt en door het gebruik van de kleuren, ontbreekt een spanningsboog en is er aan het einde geen climax. Ook de muziek heeft een sterke hypnotische werking. Het is een nummer van vijf minuten, dat zich 10 maal herhaalt en elke sequentie verschilt op een subtiele manier. Zo wordt het publiek ook d.m.v. de muziek meer en meer gegrepen door de voorstelling. De muziek heeft een sfeer die we ook bij slaaplidjes kunnen terug vinden en d.m.v. de “*brainwave entrainment of brainwave synchronization*” wordt een bepaalde hersengolffrequentie opgewekt die mensen kan beïnvloeden en daardoor in slaap kan krijgen.¹³⁵ Door dit in de

¹³⁵ “Brainwave entrainment.” Online geraadpleegd op [03/08/11]: http://en.wikipedia.org/wiki/Brainwave_entrainment

muziek te verwerken, is de musicus Rutger Zuyderveldt erin geslaagd een nummer te maken dat op de hersenen van het publiek kan doorwerken en hen zo in slaap kan brengen.¹³⁶

Na een aantal sequenties gaat de danseres ietwat vreemdere bewegingen integreren in de performance. Deze bewegingen wekken een gevoel van verwarring op bij het publiek. Door na deze desoriëntatie terug een herkenbare beweging te tonen, wordt het publiek gerustgesteld en zal deze nog dieper in de hypnotische en ontspannen toestand zakken. Dit gebeurt ook met de belichting, waar de kleurenfilters blauw en rood, een gloed rond de danseres doen ontstaan. Hierdoor lijkt het lichaam van de danseres eerder deel uit te maken van een virtual realiteit dan van de echte werkelijkheid. Deze vervaging tussen realiteit en fantasie is ook aanwezig in het eerste stadium van de slaap; net voor iemand echt in slaap valt. Deze staat van bewustzijn noemt hypnagogie, waarbij iemand zich in de schemerzone tussen de wakkere toestand en het slapen bevindt. In dit moment stijgt de fantasie en de verbeeldingskracht van iemand en kunnen hallucinatie-achtige beelden opkomen. Ook kan het lichaam zich al ontspannen wanneer de hersenen hier helemaal nog niet aan toe zijn. Een gevolg hiervan is dat het lichaam schokt en de persoon dit in zijn droom ervaart als vallen.¹³⁷ Deze schemerzone net voor het slapen, doet ook denken aan hypnose, waarbij de creativiteit en verbeeldingskracht van de persoon vergroten. Om de mensen wakker te maken, zijn veel opties mogelijk. De optie bestond om de voorstelling te eindigen met een heel sterk beeld, maar dit zou te veel spanning opwekken. Er werd daarom gekozen om het publiek wakker te maken, door de sfeer subtiel te wijzigen. De muziek verandert, de lichten gaan langzaam terug aan en de danseres komt op met een glinsterend kleed. Door de flikkering en de verandering in muziek, worden de mensen (hopelijk) op een vredige manier wakker. Tot slot kunnen zij een glas champagne drinken om zo terug de transitie naar de wereld van het bewustzijn te maken. Het publiek wordt beloond.

Het is bij deze duidelijk dat we het publiek heel sterk kunnen beïnvloeden door de verschillende media. Maar is het publiek ook echt afwezig? Is er sprake van een absence? Het volgende citaat van Blau gaat over het vervagen van de rollen van performers en toeschouwers: *“There is in the suffusion of theatre coeval with urban sprawl not only a confusion of genres but a demoralization of roles. When we think of the scale of awareness required to live consciously in this world, we’re not entirely sure, in the illusory passage of*

¹³⁶ De muziek van EXIT is te beluisteren op: <http://www.atwodogscompany.org/index.php> [2/08/2011]

¹³⁷ “Hypnagogia.” Online geraadpleegd op [7/08/11]: <http://en.wikipedia.org/wiki/Hypnagogia>

current events, whether we are spectators or participants.”¹³⁸ Eigenlijk vervagen ook in Exit de grenzen tussen de danseres en het publiek. Doordat de toeschouwers gehypnotiseerd worden en in slaap vallen, worden zij zelfs een deel van de voorstelling. Het is, volgens Blau, bij vervreemding dat het publiek een performer kan worden: “*The technique of alienation has to do with the method of the actor but, in theory at least, the actor behaves like an audience so that the audience becomes the actor, though its performance is not completed inside the theatre itself.*”¹³⁹ Bij Brecht betekent dit alles behalve dat de acteur en het publiek versmelten tot één geheel. In Exit daarentegen staat de identificatie van het publiek met de danseres centraal. Het is treffend dat bij *EXIT* om een bepaalde afstand te creëren tussen de performer en het publiek, tussen de zender en de ontvanger, eerst een sterke, vertrouwelijke band moet opgebouwd worden. Het zijn de bewegingen van de danseres die suggesties geven aan het publiek. Het publiek wordt performer door meer en meer de bewegingen van de danseres te integreren in zijn of haar zithouding. Hierdoor zakt de persoon steeds dieper in de slaap en wordt uiteindelijk mee een deel, deelnemer of zelfs performer van de voorstelling. De mentale afwezigheid van het publiek is dus geen negatief gevolg voor de theateropstelling. Wel werd in de repetities en try-outs ondervonden dat sommige mensen die in slaap vallen het jammer vonden dat ze zo veel gemist hadden van de voorstelling. Het is dus eerder de ervaring van de toeschouwer die in dit geval een gemis; een afwezigheid ondervindt, dan de theateropstelling zelf. Andere mensen vonden het een echte belevenis en hadden d.m.v. de uitleg van Dr. Stickgold en doordat danseres Eynaudi al de bewegingen op voorhand uitlegt, heel duidelijk het gevoel dat ze mochten loslaten en slapen. Zij vonden het een zeer aangename ervaring. Al de parameters van de voorstelling zijn zeer subjectief waardoor zowel de ervaring van Kris Verdonck, Alix Eynaudi en de andere makers als het publiek zeer verschilden. Welke bewegingen, kleuren, belichting of beelden hypnotisch en slaapverwekkend werken, verschilt van persoon tot persoon. De voorstelling is kortom een subjectieve belevenis. Daarenboven ervaart de performer/danseres Eynaudi het publiek zelf niet als een afwezige. Doordat het publiek in het donker zit, kan zij niet zien wie slaapt en wie niet. Haar performance is dus niet aangepast aan een afwezig publiek. Tot slot kunnen we stellen dat door de mens rust te geven, we hem zeker niet in een passieve toestand brengen. Zoals eerder aangehaald bij het hoofdstuk over slaap, is slaap een actieve toestand, waar mensen de dag verwerken. Slaap is in ons tijdperk een luxe geworden. Daarom wil *EXIT* in onze stresserende wereld, een moment van “exit”, “ontsnappen”, “dromen” bieden aan de toeschouwers.

¹³⁸ BLAU 1990, 2.

¹³⁹ BLAU 1989, 93.

6. Conclusie

Het vertrekpunt van deze bachelor scriptie was mijn stage bij Verdonck. Mijn doel was om een theoretisch kader te ontwikkelen voor enerzijds het “afwezige” of slapende publiek in *EXIT* en anderzijds de “aanwezigheid” zonder het fysieke bijzijn van een acteur in *K, A Society*. Het citaat van Butler vormde hiertoe de opstap. Dit citaat wekte verschillende vragen op: de belangrijkste waren of een theateropstelling nog steeds een vorm van theater is wanneer er enerzijds geen acteur of performer is en anderzijds geen publiek of toeschouwer. In het volgende citaat verwijzen Nibbelink en Merx naar de vele performances, zoals ook die van Verdonck, die experimenteren met de verschillende eigenschappen van zowel de live performances als de gemediatiseerde voorstellingen:

“Many performances play with and deconstruct established cultural connotations normally assigned to either live or mediated performances. Clear-cut distinctions between unmediated/mediated, presence/absence, life/death, real/virtual, present/past, visible/invisible, subject/object, private/public become blurred. Therefore we prefer to see these word-pairs not as oppositions, but as constituting and constructing each other, operating as an ‘axis’.”¹⁴⁰

Wanneer live performances en multimedia performances elkaar ontmoeten, vervagen al de grenzen. Tegenstellingen gaan niet meer recht tegenover elkaar bestaan, maar werken samen en construeren ook elkaar. De werken van Verdonck zijn perfecte voorbeelden om deze grenzeloosheid te tonen.

In *K, A Society* werd gekeken naar de mogelijkheid om tot een vorm van theater te komen zonder acteur of performer. De acteur werd in dit stuk vervangen door verschillende media. Verdonck toont aan dat een intermediale theaterruimte toch een aanwezigheid installeert, maar één die niet fysiek is. Door de afwezigheid van de fysieke mens en zijn aura, kunnen de verschillende media een aanwezigheid installeren. Deze aanwezigheid is *unheimlich*: iets dat in het verleden bestaat, kan in het heden gereproduceerd worden, iets wat echt lijkt, kan een illusie zijn en wat levend wordt geacht kan van de ziel ontnomen zijn.

In *EXIT* wordt geëxperimenteerd met het effect dat de theateropstelling heeft op het publiek. Hieruit wordt duidelijk dat eigenlijk iedere theatervoorstelling werkt met de elementen van hypnose. Zowel de theater- als de hypnosepraktijk zijn opgebouwd uit vertrouwen, focus,

¹⁴⁰ BAY-CHENG, KATTENBELT, LAVENDER, NELSON 2010, 221.

concentratie en manipulatie. Wanneer het publiek in slaap is, zijn de toeschouwers mentaal afwezig. Toch is deze massa lichamen niet enkel een ‘absence’. Net door in slaap te vallen, worden de toeschouwers een belangrijke aanwezigheid in het stuk. Door in slaap te vallen worden zij een deel van de voorstelling.

Zoals Fischer-Lichte ook aanhaalde hebben de live en multimedia performances kenmerken gemeenschappelijk. Waar Fischer-Lichte de *co-presence* van de performer en de toeschouwer echter nog essentieel vond, is dit in het werk van Kris Verdonck tegengesproken. Zowel de acteur als het publiek moeten niet aanwezig zijn om een theatervoorstelling te creëren.

Het werk van Kris Verdonck en *A Two Dogs Company* raakt, streelt, doorbreekt of verplettert elke grens van de theaterruimte. Door deze experimenten verdwijnt hij echter niet uit de wereld van het theatrale, maar bewijst hij net de draagwijdte van dit medium. De uitersten van dit medium zijn nog niet bereikt en zullen hopelijk ook nooit bereikt worden.

Ik volg de opinie van Chapple en Kattenbelt (en de *Intermediality Working Group van FIRT*) dat intermedialiteit een kruispunt is “*in-between*” de performers, de toeschouwers en de samenloop van verschillende media die betrokken zijn in een performance.¹⁴¹ Het is op datzelfde kruispunt dat ik het theater van Kris Verdonck zou willen plaatsen: *in-between* aanwezigheid en afwezigheid, realiteit en virtualiteit, heden en verleden, subject en object, privé en publieke en slapen en waken.¹⁴²

Iets wordt volgens mij tot theater gedefinieerd niet door de aanwezigheid van de acteur of het publiek of zelfs door de fysieke aanwezigheid van een maker, maar door de intentie van de maker die iets in scène wil zetten. Dat kan de acteur zijn die iets wil tonen, het publiek dat iets wil te weeg brengen of de theatermaker die een scène wil creëren. De ‘maker’ kan in ieder van ons zitten en wij kunnen dan ook alles tot theater maken: zowel film, intermedialiteit als de fysieke acteur of het alledaagse kan theater zijn.

Theater is de plaats waar grenzen vervagen en bijgevolg oneindig veel mogelijkheden ontstaan.

Theater is niets specifiek en net daarom is het alles.

¹⁴¹ CHAPPLE, KATTENBELT 2006, 11 – 12.

¹⁴² BAY-CHENG, KATTENBELT, LAVENDER, NELSON 2010, 221.

7. Bibliografische referenties

Literatuur en artikels:

- **Auslander, Philip**, *Liveness Performance in a mediatized culture*. London, 1999.
- **Auslander, Philip**, 'Liveness Performance en de angst voor simulatie', Witte Raaf editie 81 (1999). Online geraadpleegd op [18/07/2011]:
<http://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/1979>
- **Balazs, Bélan**, 'Zur Kunstphilosophie des Films' in Witte, Karsten. *Theorie des Kinos*. Frankfurt am Main, 1973 (1938), 149 – 170.
- **Baudrillard, Jean**, *Simulations*. New York, 1983.
- **Bay-Cheng, Sarah en Chiel Kattenbelt, Andy Lavender, Robin Nelson**, *Mapping intermediality in Performance*. Amsterdam 2010.
- **Benjamin, Walter**, *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid*. 1936. Online geraadpleegd op [29/07/2011]:
http://pointcarre.vub.ac.be/courses/VUB4883/document/theGes0910/Benjamin_kunstwerk.pdf?cidReq=VUB4883
- **Benyon David en Micheal Smyth, Ingi Helgason**, *Presence for everyone*. Edinburgh, 2009.
- **Berghaus, Günter**, *Avant-garde Performance, Live events and Electronic Technologies*. Houndmills, basingstoke, Hampshire, New York, 2005.
- **Blau, Herbert**, *Alienation, the audience, Technique, Anatomy*. In: New German Critique. No. 47, 1989, p93 – 117. Online geraadpleegd op [18/07/2011]:
www.jstor.org/stable/488109
- **Blau, Herbert**, *The audience*. Baltimore, London, 1990.
- **Bleeker, Maaike**, *The Locus of Looking: Dissecting Visuality in the Theatre*. Ph. D. diss., Amsterdam, 2002.
- **Bleeker, Maaike**, *Visuality in the Theatre: the Locus of Looking. Performance Interventions*. Houndmills, Basingstoke and Hampton, 2008 .
- **Bolter Jay David en Richard Grusin**. *Remediation: understanding New Media*. Cambridge, Massachusetts, 1999, 2000, 2002.
- **Bolz, Norbert en Willem Van Teijen**, *Walter Benjamin*. Atlantic Highlands, 1996.
- **Brook, Peter**, *The Empty Space*. Harmondsworth, 1986.

- **Burns, Elizabeth**, *Conventions of performance theatricality*. London, 1972.
- **Butler, Judith**, *Gender trouble: feminism and the subversion of identity. Thinking gender*. New York, 1990.
- **Butler, Judith**, *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"*. New York, 1993.
- **Chapple, Freda en Chiel Kattenbelt**, *Intermediality in theater and performance*. Amsterdam – New York, 2006.
- **Cladder, Hans**, *Hypnose als hulpmiddel bij psychotherapie*. Lisse, 1990.
- **Carke, J.C. en J.A. Jackson**, *Hypnosis and behavior therapy*. New York, 1983.
- **Collins Jo en John Jervis**, *Uncanny Modernity*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, New York, 2008.
- **Connor, Steven**, *Postmodernist Culture: An introduction to theories of the contemporary*, Oxford, 1989.
- **Eco, Umberto**, 'Semiotics of Theatrical Performance'. In: *The Drama Review* T73: 107 – 117.
- **Eggerickx, Sonja** (uitgever), 'Slaap en droom.' In: *Antenne*. 28^e jaargang 4, 2010, 1 - 55.
- **Fischer – Lichte, Erika**, 'Quo vadis? Theatre Studies at the Crossroads.' In: Ric Knowels, Joanne Tomkins, W.B. Worthen, *Modern Drama*, Toronto, 2001, 52 – 71.
- **Fried, Micheal**, 'Jeff Wall, Witthenstein, and the everyday'. *Critical Inquiry* 33 (2007) 495 – 526.
- **Garner, Stanton B.**, *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*. Ithaca en London, 1994.
- **Gumbrecht, H.U.**, *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford, 2004.
- **Hengeveld M.W. en A.J.L.M. Van Balkom**, *Leerboek Psychiatrie*. Utrecht, 2009.
- **Hijdra A.**, *Neurologie*. Amsterdam, 2010.
- **Hillaert, Wouter**, *De Machine de mens. De Visionaire kunsten van Kris Verdonck*. Online geraadpleegd op [07/07/2011]: www.atwodogscompany.org
- **Kennedy en Dennis**, *The oxford encyclopedia of theatre and performance*. Oxford, 2003.
- **Kroger, William S., M.D.** *Clinical & experimental hypnosis*. Philadelphia, 2008.
- **Lehmann, Hans-Thies**, *Postdramatic Theatre*. Oxon, 2006.

- **Lohr, Lennox R.** *Television Broadcasting: Production, Economics, Technique*. New York, 1940.
- **Phelan, Peggy**, *Unmarked: The Politics of Performance*. Londen, 1993.
Online geraadpleegd op [11/08/2011]:
http://books.google.be/books?hl=nl&lr=&id=rk9XHdK2jqkC&oi=fnd&pg=PR8&ots=LzYRKL0hdJ&sig=cvPWQ2O38JCjBzetScvG_dSEb4#v=onepage&q&f=false
- **Purves, Dale en Elizabeth M. Brannon, Roberto Cabeza e.a.** *Cognitive Neuroscience*. Sunderland, Massachusetts U.S.A. 2008.
- **Sconce, J.** *Haunted Media: Electronic Presence from Telegraphy to Television*. Durham, 2000.
- **Sigmund, Freud**, The Uncanny (“Das Unheimliche”, 1919). Geraadpleegd op [12/08/11]: <http://www.scribd.com/doc/26212373/Sigmund-Freud-The-Uncanny-Das-Unheimliche>
- **Wark, David en Bob Boland**, ‘Introduction to hypnosis for medical doctors, nurses, medical students and selected health care workers’ Geneva, 2008. Online geraadpleegd op [05/07/2011]: www.vhyp.be
- **Woolf, Virginia**, *Between the Acts*. New York, 1941 – Harcourt, 1969.
- **Wurtzler, Steve**, ‘She sang live, but the microphone was turned off: the live, the recorded, and the subject of representation.’ In: Rick Altman (ed.), *Sound Theory Sound Practice*. New York, London, 1992, 87 – 103.
- **Youngblood, Gene**, *Expanded Cinema*. London, 1970.

Internetbronnen:

- www.atwodogscompany.org [01/07/2011-13/08/2011]
- <http://www.crewonline.org/art/project/99> [13/08/2011]
- www.vhyp.be [25/07/2011]
- “Brainwave entrainment.” Online geraadpleegd op:
http://en.wikipedia.org/wiki/Brainwave_entrainment [03/08/11]
- “Hypnagogia.” Online geraadpleegd op: <http://en.wikipedia.org/wiki/Hypnagogia> [7/08/11]
- Schema “Slaapfases” [13/08/2011]:
<http://www.google.be/imgres?q=slaapfases&um=1&hl=nl&client=safari&sa=N&rls=e>

[n&biw=1032&bih=532&tbn=isch&tbnid=6c1XOz_tyH5IZM:&imgrefurl=http://www.steunpunthyperventilatie.nl/soortenangst&docid=7ldQiT77mcQY4M&w=560&h=311&ei=GUVGTrbRGIPvsgaqhsmlDg&zoom=1&iact=rc&dur=366&page=1&tbnh=93&tbnw=168&start=0&ndsp=15&ved=1t:429,r:6,s:0&tx=26&ty=35](http://www.steunpunthyperventilatie.nl/soortenangst&docid=7ldQiT77mcQY4M&w=560&h=311&ei=GUVGTrbRGIPvsgaqhsmlDg&zoom=1&iact=rc&dur=366&page=1&tbnh=93&tbnw=168&start=0&ndsp=15&ved=1t:429,r:6,s:0&tx=26&ty=35)

Andere:

- Persoonlijke aantekeningen n.a.v. stage bij Kris Verdonck (voor *EXIT*) (06/10/2010 – 05/08/2011 Brussel, Gent, Antwerpen)
- Introductieboekje van *K, A Society* 2011.
- Persoonlijke aantekeningen van een gesprek met Dr. Lehembre over hypnose (08/11/2010, Antwerpen)