

In de schijnwerpers

Tiemen Jan Bos

In de schijnwerpers
over theater in een technologische cultuur

Afstudeercommissie:

Prof. Dr. Petran Kockelkoren

Dr. Ir. Peter-Paul Verbeek

Dr. Ir. Peter van der Hoogt

Copyright © 2005 Tiemen Jan Bos

Ontwerp & realisatie:
Tiemen Jan Bos & Janna Kool

Omslag:
Tiemen Jan Bos

For art is a form of catharsis

Dorothy Parker

Inhoudsopgave

Voorwoord	9
1 Over theater en technologie	13
1.1 Filosofie van de technologische cultuur	17
1.2 Vraagstelling en onderzoek	21
2 Mediatie en Disciplineren	27
2.1 Techniekfilosofie	29
2.2 Technische mediatie	33
2.3 Disciplineren	36
2.4 Mediatie of disciplineren	38
3 Het subject en het theater	41
3.1 Ontwikkeling van het subject	43
3.2 Het subject en het openbare leven	47
3.3 De rol van het theater	51
3.4 Conclusies	61
4 Hedendaags theater	65
4.1 Pixels van JONGHOLLANDIA	67
4.2 Dogtroep in het PCB	72
4.3 Lara and Friends van Krisztina de Châtel	74
4.4 Diggydotcom van Made in da Shade	77
4.5 Resultaten	80
5 Conclusies	85
Appendices	91
A Het Nederlandse theaterlandschap	93
B Samenvatting	99
Literatuur	103
Relevante websites	105

Voorwoord

Toen voor mij op de middelbare school de tijd kwam om een studiekeuze te maken, bleek uit de beroepskeuzetests dat ik ongeveer alles even leuk vond. De precieze beweegredenen kan ik niet meer reproduceren, maar na enig zoeken en overwegen koos ik voor een technische opleiding in Enschede. Al in mijn eerste jaar ontdekte ik echter dat ik techniek weliswaar interessant vind, maar niet om zelf te doen. Ik besepte hoe langer hoe meer dat ik veeleer een toeschouwer ben, een observator. Sinds mijn overstap naar de wijsbegeerte ben ik alleen maar meer toeschouwer geworden, met name in het theater, maar, als ik eerlijk ben, ook in de filosofie.

Voor dit onderzoek ben ik uit mijn toeschouwerrol gestapt en op het toneel geklommen. Dat was niet makkelijk, maar nu het af is, kan ik zeggen dat het

de moeite waard is geweest. Veel dank ben ik bij alles verschuldigd aan mijn ouders, die me altijd hebben gesteund, welke keuze ik ook maakte, maar niet nalieten af en toe subtiel te laten weten dat ik toch maar eens moest gaan afstuderen. Dat had ik blijkbaar nodig. Een niet onaanzienlijk deel van mijn angsten en twijfels heb ik overwonnen dankzij Janna. Jij spoorde me aan als ik niet wilde, troostte me als ik in de knoop zat en lachte met me als ik vooruitgang boekte. Misschien werd je af en toe gek van mijn gezeur, maar je was er als ik je nodig had. Ik dank je daarvoor. Ook alle anderen, vrienden en familie, die met mij, in verschillende staten van dronkenschap, hebben gepraat over afstuderen in het algemeen en dat van mij in het bijzonder, zeg ik dank, dank voor jullie geduld.

Maar wat is een afstudeerder zonder begeleiders? Petran, ik dank je voor je geduld en je enthousiasme, je kennis van zaken en je stok achter mijn deur. Peter-Paul heeft in de beginfase en bij de afronding van dit afstudeeronderzoek zeer nuttige ideeën en oplossingen aangedragen. Peter van der Hoogt is pas op het laatste moment toegevoegd aan de commissie, maar maakt alleen al daardoor mijn afstuderen mogelijk. Alledrie heel erg bedankt.

Na bijna twee jaar onderzoek betekent deze scriptie het einde van mijn studententijd. Eindelijk.

Enschede, 29 augustus 2005

1

Over theater en technologie

Een lege, witte vloer en een wit achterdoek; het opningsbeeld van *Painted Theatre*¹ is als een ongeschreven blad. Er zijn dansers op de vloer, maar ook een schilder, een DJ en zelfs de regisseur is aanwezig. De schilder werkt op een computer en het beeld dat zij produceert, wordt rechtstreeks op het achterdoek geprojecteerd. De dansers laten zich in hun bewegingen beïnvloeden door de muziek en het schilderij. De schilder en de DJ reageren op hun beurt weer op de dansers en elkaar. Zo ‘ontstaat’ voor de ogen van de toeschouwers een voorstelling, die bij elke uitvoering weer uniek is.

1 *Painted theatre* is een voorstelling van Stamina CCA. De beschrijving van de voorstelling is deels op basis van mijn eigen ervaring als toeschouwer en deels op basis van de website van Stamina CCA: www.stamina.nl.

De voorstelling *Painted Theatre* is ontstaan aan het begin van de 21ste eeuw. Dat kan ook bijna niet anders, gezien de grote hoeveelheid techniek² die ervoor nodig is om de voorstelling überhaupt te kunnen spelen. In het theater wordt veel gebruik gemaakt van techniek. Vaak merken we dat niet eens meer, omdat we er volledig aan zijn gewend — denk aan het gebruik van licht en geluid in het theater: het is techniek, maar niemand zal zich over het gebruik ervan verbazen. In andere gevallen, zoals de videoprojecties in *Painted Theatre*, zijn we wél geneigd aandacht te schenken aan de technologie. Maar hoewel er grote verschillen zitten in de effecten van verschillende technieken en de aandacht die we eraan besteden, allemaal hebben ze invloed op de theaterpraktijk.

Dit onderzoek richt zich op die invloed van technologie op de theaterpraktijk. De reden dat ik hiervoor heb gekozen is te herleiden tot mijn stage bij Theater Instituut Nederland. Ik ben daar de eerste maanden van 2003 betrokken geweest bij de totstandkoming van de tentoonstelling *Speelruimte: duizend jaar theater in Nederland*. Het doel van deze tentoonstelling was het beschrijven van een theatergeschiedenis van Nederland in combinatie met de maatschappelijke ontwikkelingen die de theaterpraktijk hebben beïnvloed. In de tentoonstelling is de rol van technologie echter grotendeels onderbelicht gebleven. Nadere bestudering van andere theaterge-

2 Ik gebruik de woorden techniek en technologie als synoniemen, vanuit stylistische overwegingen. Verder zij opgemerkt dat de definitie van deze woorden zeer breed genomen wordt en dus niet beperkt blijft tot theatertechniek.

schiedenissen leert dat er in het theaterveld in het algemeen nauwelijks aandacht wordt besteed aan de invloed van techniek. Omdat techniek wel degelijk grote invloed heeft op de theaterpraktijk, zal er een theatergeschiedenis moeten worden geschreven vanuit technologisch perspectief. Voordat zo'n theatergeschiedenis tot stand kan komen, zal echter eerst moeten worden onderzocht hoe de invloed van technologie op theater beschreven kan worden. Het doel van dit onderzoek is het ontwikkelen van zo'n technisch perspectief. Hiertoe zal ik me wenden tot de techniekfilosofie, een onderdeel van de filosofie dat zich bezighoudt met de invloed van technologie op onze cultuur. In deze scriptie wil ik met behulp van een aantal techniekfilosofische concepten enkele handvatten ontwikkelen om zo'n theatergeschiedenis te schrijven. Het is hierbij nadrukkelijk niet de bedoeling om een techniekfilosofisch debat aan te gaan met verschillende filosofen uit heden en verleden. De filosofie wordt in dienst gesteld van de theaterpraktijk en er wordt gepoogd met behulp van bestaande filosofische concepten de invloed van technologie op de theaterpraktijk te laten zien, op een wijze die niet alleen begrijpelijk is voor filosofen, maar juist theatermakers en –liefhebbers zal aanspreken.

Om aan te geven dat het schrijven van een technologische geschiedenis van het theater een zinvolle bezigheid is, zal ik beginnen met een tweetal voorbeelden van technische innovaties uit de theatergeschiedenis, waaruit de noodzaak zal blijken de invloed van technologie op

theater te onderzoeken. Een eerste voorbeeld is de introductie van beweegbare decorstukken halverwege de zeventiende eeuw. Voordien stonden de decors vast en moesten theatermakers zich daar maar mee redden, maar met bewegende decors ontstonden ineens veel meer mogelijkheden. Deze ontwikkeling was echter niet zonder gevolgen: door de mogelijkheid decors te wisselen kon de illusie van het verhaal beter in stand worden gehouden, maar na korte tijd gingen theatermakers en bezoekers deze illusie normaal vinden en zelfs eisen, zodat iedereen min of meer gedwongen werd bewegende decors te gebruiken (Brockett, 1999). De technische innovatie van de bewegende decors heeft dus geleid tot een transformatie van de theaterpraktijk.

Een tweede voorbeeld is de introductie van elektrisch licht aan het eind van de negentiende eeuw. Deze innovatie werd heel snel overgenomen in de theaters, omdat elektrisch licht een stuk veiliger is dan verlichting door middel van vuur (bijvoorbeeld kaarsen en fakkels), zoals voordien gebruikelijk was. Ook gaf elektrische verlichting veel meer licht, zodat voor het eerst de zaal verduisterd kon worden en alleen het podium verlicht. Een onbedoeld gevolg van deze innovatie was echter dat het publiek zich anders ging gedragen. Toen de zaal nog verlicht was, was het publiek luidruchtig en nadrukkelijk aanwezig — slechte spelers werden uitgejouwd en van mooie passages werd een herhaling geëist. In het donker begon het publiek zich echter heel anders te gedragen, stil en geconcentreerd kijkend naar de voorstelling, zoals nu nog steeds gebruikelijk is (Goossens, 2003). Weder-

om is het een technische innovatie die deze verandering teweeg heeft gebracht.

Met deze twee voorbeelden is duidelijk geworden dat techniek meer is dan een *toolbox*, waaruit naar gelieven elementen kunnen worden geplukt en gebruikt. Ze heeft invloed op ons dagelijks leven: onze ervaringen, ons handelen, ons zelfbewustzijn en dus ook op theater. Om deze invloed te beschrijven zal er met behulp van techniekfilosofische ideeën naar de verhouding tussen technologie en theater moeten worden gekeken.

1.1 Filosofie van de technologische cultuur

In de beschrijving van de aanleiding van dit onderzoek is de term ‘techniekfilosofie’ al een paar keer gevallen. Wat echter wordt hieronder verstaan? In de filosofie van de technische cultuur, zoals die in dit onderzoek wordt gebruikt, wordt gekeken naar de invloed van technologie op mensen. Anders gezegd, ze beschrijft de diepte en de reikwijdte van door technologie geïnduceerde veranderingen in onze cultuur. Er zijn in deze filosofie van de technische cultuur twee hoofdstromingen aan te wijzen, de klassieke en de empirische. De klassieke techniekfilosofen zijn rond het midden van de twintigste eeuw de eersten die beseffen dat technologie een doorslaggevende rol heeft in het leven van mensen en dat de hedendaagse cultuur dus benaderd moet worden vanuit een technologisch perspectief. Zij beschrijven de invloed van technologie echter als ‘vervreemdend’: door de dominantie van techniek zal de mens van zichzelf en

zijn werkelijkheid verwijderd raken en uiteindelijk zal de mens niet meer zijn dan een radertje in het apparaat van massaproductie (Achterhuis, 1997). Empirische studies naar de invloed van technologie tonen echter aan dat technologie minder determinerend is dan in de klassieke techniekfilosofie wordt gesteld. Technologieën geven wel vorm aan het dagelijks leven, maar zullen dat in elke situatie anders doen. Bovendien, zo stellen empirisch geöriënteerde techniekfilosofen, ontstaan er door de invloed van technologie ook nieuwe mogelijkheden, die zonder techniek nooit tot bloei hadden kunnen komen (Verbeek, 2000).

In dit onderzoek wordt gebruik gemaakt van een empirische geöriënteerde techniekfilosofie: technologie beïnvloedt ons dagelijks leven — en dus ook de theaterpraktijk — maar is niet noodzakelijkerwijs vervreemdend. Die beïnvloeding wordt *mediatie* genoemd en doet zich voor op twee niveaus. Enerzijds op zintuiglijk niveau, waarbij onze perceptie van de werkelijkheid wordt beïnvloed, en anderzijds op sociaal niveau, waarbij ons handelen wordt gemedieerd. Een simpel voorbeeld van mediatie van de zintuigen is mijn bril: zonder bril ervaar ik de wereld als een wazig geheel van kleurvlekken zonder duidelijke contouren, maar met mijn bril op mijn neus zie ik ineens scherpe lijnen, details, gezichtsuitdrukkingen etcetera. Mijn bril transformeert dus mijn perceptie van de werkelijkheid van wazig naar scherp.

Mediatie door middel van technologie kan leiden tot disciplineren van ons gedrag. Deze term is voor het eerst gebruikt door de Franse filosoof Michel Foucault.

Hierbij moet opgemerkt worden dat Foucault zelf nooit over disciplineren heeft geschreven in termen van technische mediatie, maar binnen de filosofie van de technologische cultuur worden de twee vaak aan elkaar gekoppeld. In zijn boek *Discipline, toezicht en straf; de geboorte van de gevangenis*, dat Foucault in 1975 heeft geschreven, beschrijft hij hoe sinds de achttiende eeuw het leven van mensen steeds meer wordt bepaald door allerlei opkomende instituties. In het leger, in de fabriek, op school en in het ziekenhuis — om een paar voorbeelden die Foucault uitwerkt te noemen — wordt het gedrag van mensen voorgeschreven, evenals wat normaal is en wat niet. Het doel hiervan is ervoor te zorgen dat de genoemde instituties kunnen blijven bestaan.

Wat Foucault heeft beschreven in zijn voorbeelden van disciplineren, kan ook worden toegepast op kunst en meer specifiek op theater. Met name op het gebied van de beeldende kunst is door Kockelkoren onderzoek gedaan naar de manier waarop kunst een disciplinerende functie heeft bij de introductie van nieuwe technologieën (Kockelkoren, 2001). Hij beschrijft hoe deze nieuwe technologieën mensen *decentreren*. Hiermee wordt bedoeld dat mensen die in aanraking komen met nieuwe technieken er niet direct mee om kunnen gaan. Elke technologie heeft namelijk invloed op de wijze waarop mensen naar hun wereld kijken en nieuwe technieken zullen mensen dwingen de wereld anders te beschouwen. Vanaf dat moment proberen mensen zich het gebruik van een nieuwe technologie eigen te maken en te begrijpen. Dit wordt *recentreren* genoemd, of *inlijving*.

Het proces van inlijving kan wederom verklaard worden aan de hand van mijn ervaringen met mijn bril. Toen ik halverwege de middelbare school mijn eerste bril kreeg, heb ik me enorm verbaasd over wat ik ineens allemaal kon zien: ik kon zonder moeite het schoolbord lezen, ik kon uit het raam staren en daadwerkelijk dingen onderscheiden en ik kon eindelijk afkijken, maar het meest in het oog springend was wel het montuur van mijn bril. In het begin was ik me constant bewust van deze grens in mijn gezichtsvermogen. Korte tijd later was ik echter volkomen aan dit beeld gewend en sindsdien heb ik er nooit meer last van gehad: ik heb mijn bril ingelijfd.

Kunstenaars die bijgedragen hebben aan de inlijving van nieuwe technieken zijn bijvoorbeeld de ‘futuristen’, schilders die bewogen taferelen schilderden, alsof de toeschouwer vanuit een rijdende trein of auto kijkt. Door naar deze schilderijen te kijken, konden mensen wennen aan het uitzicht vanuit rijdende voertuigen, zelfs als ze er zelf niet in zaten. Ook in het theater vinden mogelijk inlijvingsprocessen plaats. Om dit te kunnen onderzoeken, zal meer aandacht moeten worden besteed aan media-tie- en disciplineringsprocessen en de wijze waarop deze processen invloed hebben op mensen.

Net zoals mediaties door middel van technologie een disciplinerende werking kunnen hebben, hebben deze beide processen invloed op het zelfbewustzijn van de gebruikers, hetgeen vaak wordt aangeduid met de term *subject*. Foucault beschrijft het subject bijvoorbeeld als produkt van de discipline en probeert in zijn late werk oplossingen te vinden om deze determinerende ver-

houding te omzeilen (Karskens, 2003). Het is echter niet de bedoeling van deze scriptie om Foucaults bestaan-skunst aan een analyse te onderwerpen. Het is in dit geval zinvoller de lijn van Kockelkoren te volgen, die de historische ontwikkeling van het subject beschrijft, met als beginpunt de ontdekking van het perspectiefschilderen (Kockelkoren, 2001, 20). Het subject is niet statisch, maar ontwikkelt zich in navolging van technische mediaties.

1.2 Vraagstelling en onderzoek

In de vorige paragraaf is een begin gemaakt met het uiteenzetten van het techniekfilosofische perspectief dat in dit onderzoek gebruikt zal gaan worden. Voordat ik hiermee verder ga, moet eerst worden afgebakend waar het onderzoek zich op zal richten en op welke wijze dat gaat gebeuren.

Het zal inmiddels duidelijk zijn dat dit onderzoek zich richt op het vinden van een manier om de invloed van technologie op de theaterpraktijk te beschrijven. Echter, om hier adequaat onderzoek naar te kunnen verrichten, zal deze amorfe omschrijving van het onderzoeksveld moeten worden omgevormd tot een heldere onderzoeksvraag. Uit de eerste schetsen van het techniekfilosofische perspectief, die hierboven zijn beschreven, blijkt al dat de relatie tussen techniek en theater te beschrijven is in termen van mediatie, disciplineren en subject. Het onderzoek zal zich dan ook hierop moeten richten en pogen om deze begrippen in hun onderlinge samenhang

geschikt te maken voor een analyse van de theaterpraktijk. Daarnaast moet het onderzoek zich richten op die theaterpraktijk en daartoe zal er niet alleen een voor de theaterpraktijk bruikbare begrippenkader ontwikkeld moeten worden, maar ook zal moeten worden gekeken hoe hedendaagse theatermakers omgaan met technologie. De onderzoeksvraag luidt daarom als volgt:

Op welke wijze wordt de theaterpraktijk bemiddeld door technologie en hoe gaan theatermakers daarmee om?

Om deze vraag te beantwoorden, zal het onderzoek uit twee delen bestaan. De eerste stap is het uitwerken van het techniekfilosofische perspectief, waarbij de aandacht uitgaat naar mediaties, disciplineren en zelfbewustzijn. Vervolgens zal met behulp van dit perspectief moeten worden gekeken naar de theaterpraktijk en zal moeten worden vastgesteld hoe theatermakers omgaan met technologie. De twee delen van dit onderzoek hebben elk hun eigen deelvraag:

- 1) Op welke wijze medieert technologie de theaterpraktijk, hoe disciplineren die mediaties het gedrag van gebruikers (van die technologie) en wat voor gevolgen heeft dat voor hun zelfbewustzijn?*
- 2) Hoe gaan theatermakers om met beïnvloeding door middel van technologie?*

Ter beantwoording van deze vragen zal allereerst worden gekeken naar mediatie door middel van technologie. Hiertoe zal worden onderzocht hoe de idee

van mediatie is ontstaan en op welke wijzen technologie een mediërende werking kan hebben? Vervolgens zal de disciplinerende werking aan bod komen. Er zal uitgebreid worden ingegaan op de ideeën van Foucault en vervolgens zal worden gekeken hoe deze toepasbaar zijn in het techniekfilosofische kader dat voor dit onderzoek ontwikkeld wordt. Ter afronding van het theoretische gedeelte van deze scriptie zal ik kijken naar het zelfbewustzijn dat door mediatie en disciplinerende geproduceert wordt. Hoe is het ontstaan, hoe heeft het zich ontwikkeld en welke rol speelt het theater in deze ontwikkelingen.

Met het beschrijven van het subject is het theoretische kader van dit onderzoek gereed. De volgende stap in het onderzoek is dan ook het beschrijven van de theaterpraktijk met behulp van dit kader. Dit zal worden gedaan aan de hand van een viertal cases, vier recente theatervoorstellingen. Met behulp van het theoretische kader wordt gekeken of theatermakers inderdaad een rol spelen in culturele disciplineringsprocessen zoals het inlijven van nieuwe technieken. De eerste case is de voorstelling *Pixels* van Jonghollandia. Dit is een toneelstuk over de vernieuwende (fictieve) uitvinding ‘eye-net’, waarmee in real-time de ervaringen van anderen beleefd kunnen worden. De tweede case is de locatietheatervoorstelling die Dogtroep maakte in het Penitentiary Complex in Brugge. Deze voorstelling is vrijwel tekstloos en dus visueel geïoriënteerd, met een hang naar spectaculaire technische trucs. Case nummer drie bestaat uit twee dansvoorstellingen, *Lara* en *Lara and Friends*, die samen het resultaat zijn van hetzelfde onderzoek naar virtuele

ruimte en interactiviteit. De vierde case tenslotte is weer een toneelvoorstelling. *Diggydotcom* van Made in da Shade is sterk beïnvloed door de hedendaagse jongeren- en straatcultuur. Ook in deze voorstelling is onderzoek gedaan naar interactiviteit. In deze voorstellingen wordt gebruik gemaakt van zowel beweging als tekst als muziek — de drie hoofdingrediënten van het theater — en daarom kan gesteld worden dat zij samen het grootste deel van het hedendaagse Nederlandse theaterveld bestrijken.

In deze scriptie wordt wat betreft kennis over de theaterpraktijk uitgegaan van voorkennis van de lezer. Hiervoor is gekozen omdat dit onderzoek bedoeld is om theatermakers bewust te maken van de technologische cultuur waar zij een rol in spelen en van hen mag verwacht worden dat zij een gedegen kennis van het Nederlandse theaterlandschap bezitten. Extra achtergrondinformatie over het theater zou de tekst nodeloos ingewikkeld maken. Lezers zonder zo'n theaterachtergrond zullen minder voorkennis hebben en zullen daarom meer moeite hebben om bepaalde keuzes en argumenten te begrijpen. Voor deze lezers, en voor eventuele andere geïnteresseerden, zal in appendix A een kort overzicht worden gegeven van het theater in Nederland. De cases uit hoofdstuk vier kunnen hiermee in een breder perspectief worden geplaatst.

2

Mediatie en Disciplineren

Het is nu tijd om het techniekfilosofische perspectief uit te werken. In de inleiding is een paar keer aangestipt *dat* denken over techniek noodzakelijk is om een (theater)geschiedenis te schrijven, maar niet *waarom*. Dit is dan ook de eerste vraag die beantwoord zal worden. Vervolgens zal er worden gekeken naar de verschillende wijzen waarop er over technologie kan worden nagedacht, door twee techniekfilosofische richtingen te beschrijven, de klassieke en de empirische techniekfilosofie. Daarna zal de empirische techniekfilosofie nader worden uitgewerkt, omdat dat het perspectief is dat gebruikt zal worden om de invloed van techniek op theater te beschrijven.

Allereerst de vraag waarom over techniek moet worden nagedacht. Dit is noodzakelijk, omdat techniek

een zeer grote invloed heeft op ons leven. Vrijwel alles wat we doen wordt mogelijk gemaakt door technische artefacten en zou zonder die technologie niet mogelijk zijn. Iemand zou hier tegen in kunnen brengen dat technologie wel wordt gebruikt, maar geen invloed uitoefent op de gebruikers. Hierbij wordt er dan vanuit gegaan dat techniek geen invloed heeft op ons leven: technologie doet nooit iets uit zichzelf en functioneert alleen zo lang de gebruiker dat wil. Zodra een gebruiker een bepaald artefact niet meer nodig heeft, kan hij het naast zich neerleggen en verder negeren. Dit zou verder nadenken over techniek en over een techniekfilosofisch perspectief overbodig maken.

Deze instelling is echter problematisch. Technologie staat ons niet simpelweg ter beschikking, ze vormt ons leven en onze omgeving. Een voorbeeld hiervan is de introductie van de trein in de negentiende eeuw. Al snel na de introductie van de eerste treinen ontstonden er verschillende zogenaamde treinziektes, psychische en lichamelijke klachten die werden toegeschreven aan het reizen met de trein. Dit werd veroorzaakt door de onervarenheid van de treinreizigers met de informatie die de zintuigen verschaften: je schudt en beweegt terwijl je stil zit, je ruikt de velden die je passeert niet en aan de horizon bewegen steden, torens en bosschages zich constant ten opzichte van elkaar. In het kielzog van de trein en de treinziektes ontstonden kermisattracties, waarbij het publiek, gezeten in nagemaakte treincoupés, op rollen geschilderde landschapstaferelen aan zich voorbij zag trekken. Enkele decennia later, was de desoriëntatie ver-

dwenen en daarmee waren ook de treinziektes verleden tijd: het publiek had zich het nieuwe regime van zintuiglijkheid eigen gemaakt; het publiek had de trein ingelijfd (Kockelkoren, 2001, 9-13).

Dit voorbeeld toont aan dat technologie meer is dan alleen maar beschikbaar, ze vormt mede ons beeld van onze omgeving. Maar er is meer aan de hand dan alleen zintuiglijke veranderingen; ook op het sociale vlak zijn er invloeden zichtbaar. Er kan hierbij gedacht worden aan de status die het oplevert als iemand in die begintagen met de trein reist, wanneer treinreizen nog een luxeproduct is, of de mogelijkheid om sneller afstanden te overbruggen en daarmee de mogelijkheid om andere sociale contacten te onderhouden. Zodra iemand het treinreizen heeft ingelijfd, is het onmogelijk terug te keren naar de situatie vóór de trein. Immers, die persoon is gewend geraakt aan de mogelijkheden die de trein biedt en zal deze kennis de rest van zijn of haar leven meenemen in overwegingen aangaande transport en meer in het algemeen het beeld dat hij of zij heeft van de wereld.

2.1 Techniekfilosofie

Uit het bovenstaande voorbeeld blijkt al dat techniek een grote invloed heeft op ons leven. Hoe die invloed vormgegeven wordt, is door veel filosofen onderzocht en veelal met wisselende resultaten. Er zijn twee hoofdstromingen aan te wijzen, waar de meeste van deze denkers onder te scharen zijn: de in de inleiding reeds genoemde klassieke en empirische techniekfilosofie.

Beide stromingen gaan uit van de gedachte dat techniek een zekere invloed heeft op het leven van mensen en beide stromingen onderzoeken hoe deze beïnvloeding gerealiseerd wordt. De vragen waarop een antwoord gezocht moet worden zijn dus in beide gevallen gelijk. Het grote verschil zit echter in de gekozen richting van het onderzoek en daarmee in de beantwoording van de vragen: waar de klassieke techniekfilosofie techniek beschouwt als een massief geheel dat mensen van zichzelf vervreemdt, kijkt de empirische techniekfilosofie veeleer naar individuele technologieën, die het leven weliswaar beïnvloeden, maar ook nieuwe kansen creëren.

De klassieke techniekfilosofie is ontstaan in een periode waarin de technologische veranderingen zich in hoog tempo opstapelen, waardoor de rol van techniek in de samenleving steeds dominanter wordt. Vanuit dit licht bezien is het niet vreemd dat de klassieke techniekfilosofen een somber beeld hebben van de invloed van techniek: de veranderingen waren groot en techniek was minder ingebed in de cultuur dan tegenwoordig. Daarnaast deden zich in het kielzog van de technische veranderingen ook allerlei verschuivingen op het sociale vlak voor. Door de oprukkende massaproductie leken de onderlinge verschillen tussen mensen te verdwijnen: iedereen gebruikte dezelfde producten en (bijna) iedereen deed het zelfde productiewerk. Hierdoor vervreemden mensen, zo was de gedachte, van zichzelf en hun werkelijkheid (Achterhuis, 1992).

Er is in de afgelopen jaren veel kritiek gekomen op de werkwijze van de klassieke techniekfilosofen. Dit komt omdat zij in hun werk de mogelijkhedenvoorwaarden van technologie hebben onderzocht, in plaats van de concrete veranderingen en ontwikkelingen die techniek teweeg heeft gebracht (Achterhuis, 1997). Als gekeken wordt naar haar mogelijkhedenvoorwaarden, krijgt technologie een massief en uniform karakter en blijven de beschouwingen over technologie abstract en massief. Dit betekent dat er alleen over technologie kan worden gesproken in termen van ‘de techniek’ en is de kans verdwenen om concrete technieken te bekijken in verschillende concrete contexten. Immers, techniek is in het begrippenkader van de klassieke techniekfilosofen slechts ‘de’ techniek, een entiteit zonder context en zonder mogelijkheid tot beïnvloeding. Op deze manier kan er geen andere conclusie getrokken worden dan dat techniek vervreemdt (Verbeek, 2000, 15).

Het probleem van de klassieke techniekfilosofie zit dus niet zozeer in de vragen die gesteld worden, maar veeleer in de richting waarin het antwoord wordt gezocht. In de empirische techniekfilosofie wordt geprobeerd dit probleem op te lossen, door niet te kijken naar de mogelijkhedenvoorwaarden van technologie, maar naar de technieken zelf: concrete technieken die concrete situaties beïnvloeden. Dit wordt vaak aangeduid met *mediatie* of *bemiddeling*. Mediatie doet zich voor op twee vlakken: het zintuiglijke en het sociale. Zintuiglijke mediatie houdt in dat een technisch artefact invloed uitoefent op onze zintuiglijke betrekkingen tot de omringende wereld. Elk

artefact medieert op zijn eigen, unieke wijze en het is juist deze unieke mediatie die ervoor zorgt dat we telkens opnieuw aan nieuwe artefacten en de bijbehorende mediaties moeten wennen. Een verrekijker medieert bijvoorbeeld onze zintuiglijke betrekkingen door een klein stukje dat ver weg is te vergroten en dichterbij te halen. Ons blikveld verandert dus van een overzichtsbeeld naar een *close-up*.

Er is daarnaast sprake van sociale mediatie, hetgeen ook wel mediatie van het handelen wordt genoemd, wanneer technische artefacten het handelen van gebruikers beïnvloeden. Een veel gebruikt voorbeeld van mediatie van het handelen is afkomstig van Bruno Latour en beschrijft een verkeersdrempel. Een verkeersdrempel is een technisch artefact dat automobilisten aanspoort hun snelheid te minderen, als ze tenminste hun auto niet willen beschadigen. Meestal worden verkeersdrempels geplaatst op gevaarlijke punten in een weg en mediëren ze het gedrag van automobilisten zodanig dat die sociaal wenselijk gedrag gaan vertonen — langzaam rijden op gevaarlijke plekken (Latour, 1997, 9).

Behalve een mediërende werking heeft technologie ook nog een disciplinerende werking. Deze richt zich evenals de bovenstaande sociale mediatie op het handelen van mensen. De idee van de disciplinerende werking is ontwikkeld door Michel Foucault en beschrijft hoe sociaal gewenst gedrag wordt opgelegd door ondermeer artefacten, taal en architectuur. Disciplinerende werking kan worden beschreven als een symbiose van maatschappelijke en politieke insti-

tuties en praktijken, dat iedereen voortdurend inkadert, oordeelt en kneedt. Binnen het systeem van de discipline worden worden de ‘normale’ burgers geproduceerd, evenals de afwijkingen van die normaal: misdadigers, asocialen etcetera (Karskens, 2003).

Om recht te doen aan de invloed van technologie op de theaterpraktijk, moet dus rekening worden gehouden met de mediërende en disciplinerende werking van technologie. Daarmee kan immers de invloed van de techniek *zelf* worden blootgelegd en kan recht worden gedaan aan deze invloed zonder direct te vervallen in negatieve denkbeelden zoals vervreemding. Voordat echter de theaterpraktijk kan worden beschreven, zal eerst meer uitgebreid moeten worden gekeken naar mediatie en disciplineren.

2.2 Technische mediatie

Mediatie gaat over de beïnvloeding van ons dagelijks leven. Technische mediatie beschrijft de invloed die technologie heeft op dat dagelijks leven, hoe technologie ons handelen en onze zintuigen bemiddelt. Wij zijn afstandelijk betrokken op onze wereld en hebben er geen rechtstreekse toegang toe. De voorbeelden van de bril, de verrekijker, de trein en de verkeersdrempel die eerder zijn genoemd geven al aan dat deze artefacten die toegang tot onze wereld mediëren en zich in de relatie van mens en wereld plaatsen. Meer specifiek bevinden ze zich *tussen* mens en wereld. Toegang tot de wereld vindt dus altijd plaats *via* artefacten.

Meer over deze mens–wereld-relaties is te vinden in *De daadkracht der dingen* van Verbeek (Verbeek, 2000). In zijn boek beschrijft hij verschillende soorten mens–wereld-relaties, waarin artefacten op verschillende manieren mediërend optreden. Deze verschillende manieren komen aan het licht als drie zintuiglijke mediaties door drie technieken naast elkaar worden gelegd: een verrekijker, hierboven ook al kort beschreven, een thermometer en een spectrograaf. Een verrekijker beïnvloedt onze zintuigen door iets dat ver weg en erg klein is dichterbij te halen en te vergroten. Afgezien van de vergroting en de afwezigheid van de omgeving is het beeld vrijwel gelijk aan het beeld zonder verrekijker. Een thermometer toont ook een klein stukje van de werkelijkheid, namelijk de temperatuur. Waar echter het beeld van de verrekijker dicht bij het origineel blijft, reduceert de thermometer de werkelijkheid tot een afleesbaar getal: de waarneming wordt getransformeerd van een temperatuursensatie naar een getallenschaal. Hoewel de thermometer de werkelijkheid transformeert, is de mediatie die het oplevert vrij eenvoudig af te lezen. Dat is niet het geval bij een spectrograaf. Het beeld dat een spectrograaf oplevert, heeft ogenschijnlijk geen enkele overeenkomst meer met de ster die wordt afgebeeld; het is een strook met allerlei gekleurde streepjes erop. Voor de geoefende kijker — diegene die de spectrograaf heeft ingelijfd — is het beeld echter zeer informatief: de complete chemische samenstelling van de ster valt uit het spectrogram af te lezen. Al deze drie technieken transformeren dus (een klein deel van) de werkelijkheid tot iets dat voor ons is

waar te nemen, maar alledrie doen ze dat op totaal verschillende wijze.

Voor het huidige onderzoek naar de invloed van technologie op theater zou het te ver voeren om de precieze werking van al deze relaties afzonderlijk te beschrijven. Deze scriptie is een eerste aftasting van de wijze waarop technologie theater medieert en richt zich meer op de effecten van de mediatie dan de precieze werking van de verschillende zintuiglijke mediaties. Wat wel van belang is, is de constatering dat zowel mens als technologie pas ontstaan als ze een relatie met elkaar aangaan en ook alleen binnen die relatie bestaan. Er is dus geen mens zonder technologie en geen technologie zonder mens mogelijk.

Mediatie is zoals eerder reeds aangekondigd tweeledig. Enerzijds worden de zintuigen beïnvloed door technologie, zoals blijkt uit de voorbeelden van de verrekijker, de thermometer en de sterrenkijker: de werkelijkheid wordt getransformeerd, zodat die anders aanwezig is dan voorheen. Anderzijds bevat mediatie ook een sociale component, waarin ons handelen wordt bemiddeld. Het voorbeeld van de verkeersdrempel dat hierboven is beschreven, kan gezien worden als een bemiddeling van het handelen. Waar het bij de mediatie van het handelen om gaat, is dat de handelingen die wij uitvoeren worden opgeroepen door de artefacten die we gebruiken. Een kroontjespen zet een gebruiker bijvoorbeeld aan tot zorgvuldig schrijven, terwijl een balpen een meer gehaaste manier van schrijven mogelijk maakt. Deze tweede component van mediatie ligt heel dicht aan

tegen disciplineren, omdat bij beide de nadruk ligt op hoe technische artefacten ons handelen beïnvloeden. Maar voordat de verschillen en overeenkomsten worden beschreven, wordt eerst nader in gegaan op de disciplineren.

2.3 Disciplineren

Technologie heeft behalve een mediërende ook een disciplinerende werking. De eerste stap die genomen moet worden om disciplineren te beschrijven is het onderzoeken van het werk van Michel Foucault. Hij beschrijft een nieuwe kijk op macht. In de hiërarchische samenleving, zoals die bijvoorbeeld bestond in de middeleeuwen, was de macht ondubbelzinnig in handen van de soeverein, de hoogstgeplaatste. In onze moderne maatschappij is de macht echter overal en worden wij erdoor gedisciplineerd. Iemand die naar het ziekenhuis of de dokter gaat, wordt meteen als patiënt gedefinieerd en daarmee onderworpen aan de macht van de medische wetenschap (Foucault, 1997).

Foucault illustreert zijn idee van macht met behulp van het zogenaamde *Panopticum*, een architectuur van toezicht. De idee van het Panopticum is rond het begin van de negentiende eeuw ontwikkeld door de Engelse filosoof Jeremy Bentham als een nieuw soort gevangenis. Het Panopticum is een ring van aangrenzende kamers, met in het midden van die ring een centrale toren. Vanuit deze toren wordt toezicht gehouden op alle afzonderlijke kamers. In de kamers worden diegenen

geplaatst op wie toezicht gehouden moet worden. Bij Bentham zijn dit gevangenen, maar volgens Foucault is dit model overal in onze moderne maatschappij van toepassing, dus ook in het onderwijs, het ziekenhuis of de fabriek. Ieder krijgt een eigen 'kamer' toegewezen en is daar permanent zichtbaar voor de toezichthouder(s) in de centrale toren. Omdat echter de macht volgens Foucault niet meer in handen is van hogergeplaatsten, maar anoniem is geworden en overal aanwezig is, disciplineert het gebouw — dat model staat voor de maatschappij — de in potentie gevaarlijke massa. Het toezicht wordt dus niet langer geproduceerd door personen, maar veeleer door de sociale verhoudingen in de maatschappij.

Voor Foucault is het model van het Panopticum in alle sociale relaties aanwezig en het ontstaan van de moderne mens kan dan ook worden gezien als een gevolg van de opkomst van de discipline. Immers, de menselijke veelvormigheid wordt door de sociale verhoudingen gestructureerd en genormaliseerd, zodat er een bepaalde eenheidsmens wordt geschapen (De Wit, 1989). Deze processen zijn ondermeer zichtbaar te maken in het onderwijs, waar opvoedmethoden en individuele toetsen leerlingen vanaf de kleuterschool tot aan de dag dat ze afstuderen aan de universiteit proberen bepaalde normen op te leggen. Ook in het arbeidsproces, met individuele produktiedoelen en allerlei *targets*, is deze normalisering zichtbaar. Kortom, ons hele leven wordt gedisciplineerd.

2.4 Mediatie of disciplineren

Rest nog de vraag wat nu precies de verhouding is tussen mediatie en disciplineren. Om dit te begrijpen, is een uitstapje naar de antropologie wenselijk, en meer in het bijzonder de antropologie van Helmuth Plessner. Volgens Plessner zijn mensen van nature *excentrisch*. Daarmee bedoelt hij dat mensen in staat zijn afstand te nemen van zichzelf en over hun eigen schouder mee kunnen kijken naar alles wat ze doen: mensen zijn buitenstaanders ten opzichte van zichzelf. Juist het feit dat mensen in staat zijn afstand te nemen van zichzelf, betekent dat mensen nooit direct op de wereld zijn betrokken en nooit met zichzelf samenvallen. Omdat mensen niet met zichzelf samenvallen, zullen zij naar zichzelf kijken via hun eigen denkkaders, hun eigen ideeën over techniek, cultuur en zichzelf. Dit betekent dat mensen altijd een gemedieerde toegang tot hun wereld hebben en dat ze altijd cultureel worden bemiddeld door taal, techniek en kunst. De mens is volgens Plessner vanwege zijn excentriciteit ‘van nature kunstmatig’ (Kockelkoren, 2001).

De menselijke excentriciteit en onze indirecte toegang tot de wereld leiden ertoe dat ons wereldbeeld wordt bepaald door onze wijze van toegang tot de wereld. Er is geen ‘vaststaand’ wereldbeeld dat door de tijd heen als een soort referentiekader kan optreden. Elke technologie ontsluit haar eigen blik op de wereld en doet dat voor ieder mens tegen de achtergrond van diens eigen culturele kaders. Technische mediaties zijn verankerd in de menselijke excentriciteit. De inlijving van nieuwe

technieken kan gezien worden als een culturele vorm van disciplineren.

Met deze conclusie over de verhouding tussen mediatie en disciplineren wordt ook duidelijk wat de verschillen tussen mediatie en disciplineren zijn. Mediaties vinden plaats wanneer een artefact zich nestelt in een mens–wereld-relatie en hebben een technische oorsprong, want ze worden veroorzaakt door het artefact. Bij disciplineren staan de sociale verhoudingen centraal, die eventueel afgedwongen kunnen worden door middel van artefacten.

3

Het subject en het theater

In het vorige hoofdstuk is een techniekfilosofisch kader ontwikkeld waarmee de invloed van techniek op theater begrepen kan worden. Technologie medieert en disciplineert onze zintuiglijke waarnemingen en sociale handelingen en beïnvloedt ons gedrag en onze manier van denken. Op dezelfde wijze beïnvloedt technologie ook de manier waarop we theater en de theaterpraktijk ervaren en vormgeven. In de beschrijving van deze beïnvloedingen is gekeken naar specifieke mens–wereldrelaties. Om een totaalbeeld te kunnen geven van de gevolgen van de verschillende mediaties is het zinvol om te kijken naar de optelsom van alle mens–wereldrelaties: de samenleving. Veranderingen op het sociale vlak hebben hun weerslag op het theater, evenals theater invloed heeft op sociale veranderingen. In dit hoofdstuk

zal nader in gegaan worden op de rol die theater speelt in sociale ontwikkelingen en meer specifiek bij de ontwikkeling van het subject.

In de achttiende eeuw ontstaat in de westerse samenlevingen voor het eerst een soort ‘publiek’ leven, een cultuur waarin mensen uit verschillende standen sociale omgang met elkaar gaan krijgen. Voordien was het sociale leven beperkt tot mensen van de eigen stand en waren de omgangsnormen dus eenvoudig: iedereen was van dezelfde stand en diende dus met dezelfde eegards behandeld te worden. In de loop van de achttiende eeuw verandert dit echter drastisch: in de steden worden grote parken aangelegd, waarin mensen kunnen recreëren, de theaters worden toegankelijk voor mensen van verschillende standen en koffiehuisen en cafés worden plaatsen waar mensen elkaar kunnen ontmoeten zonder dat ze rekening hoeven houden met de maatschappelijke status van de ander. Mensen van allerlei standen nemen nu deel aan het sociale leven en ontmoeten elkaar daar ook. Het gevolg hiervan is, dat er grote onduidelijkheid ontstaat over hoe mensen zich moeten gaan gedragen in het publieke leven (Sennett, 1992, 17).

De rol van het theater in deze ontwikkelingen kan worden onderverdeeld in twee delen. Allereerst geeft theater een voorbeeld aan de toeschouwers over hoe ze dienen te handelen in het openbare leven. Daarnaast is het theater een vrijplaats om de grenzen van het sociale gedrag en van het sociaal toelaatbare op te zoeken en te verleggen. Hoe deze beide rollen worden ingevuld door het theater zal verderop in dit hoofdstuk worden

uitgewerkt. Voordat dat echter mogelijk is, zal eerst moeten worden gekeken naar het subject zelf en naar het openbare leven waarin het subject zich manifesteert. De eerste stap die in dit hoofdstuk wordt gezet is dan ook het beschrijven van het ontstaan en de ontwikkeling van het subject. Daarna zal worden gekeken hoe het publieke leven is ontstaan en hoe het zich heeft ontwikkeld. Nadat deze ontwikkelingen zijn beschreven, kan de aandacht verlegd worden naar het hoofdthema van dit hoofdstuk: de rol van het theater in de ontwikkeling van het subject en het openbare leven.

3.1 Ontwikkeling van het subject

De eerste vraag die in dit hoofdstuk behandeld moet worden is: wat is het subject en waar komt het vandaan. Een manier om aan een antwoord te komen, is zoeken in de Dikke Van Dale. Het woordenboek omschrijft het subject als ‘het beschouwende, waarnemende ik’. Het subject is dus iets van mijzelf en het heeft zijn blik naar zijn omgeving en de wereld gericht. Een veelgebruikt synoniem voor subject is ‘zelfbewustzijn’, hetgeen betekent dat ik niet alleen een afstandelijke, beschouwende blik op de wereld heb, maar ook op mijzelf, iets dat overeenkomt met de eerdergenoemde excentriciteit van Plessner. Dit zegt echter nog niets over wat dat subject nu precies is, waar het vandaan komt, of het aangeboren is of niet en of er altijd het zelfde over is gedacht. Over dit punt wordt al eeuwen getwist door verschillende filosofen.

Het is vrij gebruikelijk de ontwikkeling van het subject in te delen in drie typen. Het eerste type is het premoderne subject, een collectief subject, zoals dat bijvoorbeeld in de Middeleeuwen gebruikelijk was. In de Renaissance vormt zich het moderne subject: afstandelijk en individueel. Tegen het einde van de twintigste eeuw wordt, ondermeer door Foucault, het moderne subject dood verklaard, hetgeen ruimte maakt voor het postmoderne subject. Dit postmoderne subject wordt omschreven als gefragmenteerd.

In de middeleeuwen werden mensen niet als individu beschouwd, maar als onderdeel van een collectief, een groep. De persoon was ondergeschikt aan de groep: men was éérst lid van de adel, daarna pas bijvoorbeeld hertog. Bij het moderne subject staat het individu juist wel centraal.

Een van de mensen die zich bezig heeft gehouden met het onderzoeken van het moderne subject is de kunsthistoricus Erwin Panofsky. Hij heeft het vanuit een kunsthistorisch perspectief onderzocht en stelt dat het is ontstaan in de Renaissance en dat het direct afhankelijk is van het perspectiefschilderen dat in die periode is ontwikkeld. Het lineaire perspectief brengt een scheiding aan tussen de waarnemer en het tafereel en maakt daardoor de wereld uitwendig en de toeschouwer afstandelijk. Door deze afstandelijkheid kan de toeschouwer zich buiten de wereld plaatsen, waardoor hij zich bewust wordt van zichzelf. Hiermee is de weg vrij gemaakt voor het autonome subject. In deze beginperiode is het sub-

ject nog abstract en universeel en is het dus volkomen uitwisselbaar tussen verschillende individuen.

Het zou echter wel erg naïef zijn om te denken dat het subject alleen maar een produkt is van het lineaire perspectief. Dit visuele regime medieert weliswaar de blik van de gebruiker door het beeld in te kaderen en uitwendig te maken, maar dat is nog niet voldoende om een autonoom subject te laten ontstaan. In de Renaissance wordt een sociaal-culturele situatie geschapen waarin alle voorwaarden aanwezig zijn om tot de ontwikkeling van de idee van het subject te komen. De normen van de Middeleeuwen worden afgeschud, mensen krijgen meer vrijheden, de basis wordt gelegd voor de klassieke natuurwetenschappen³ en in deze periode is het dan ook mogelijk dat de filosoof Descartes zijn beroemdste uitspraak 'Ik denk dus ik ben' doet. Behalve de scheiding tussen lichaam en geest die hij hiermee bewerkstelligt, verkondigt hij ook de komst van het subject. Immers, iemand die zich realiseert dat hij denkt, is bewust van zichzelf.

Jonathan Crary, een navolger van Panofsky, heeft aangetoond dat het zintuiglijke regime waarop het Renaissancesubject is gebaseerd in de negentiende eeuw wordt aangevochten en omver wordt geworpen. Waar het Renaissanceregime de toeschouwer buiten zijn wereld zet, waardoor er een abstract en universeel

3 Met de 'klassieke natuurwetenschappen' wordt de periode in de natuurwetenschappen bedoeld vanaf de Renaissance tot aan de twintigste eeuw, waarin denkers als Copernicus, Descartes en Newton zeer invloedrijk zijn.

subject gevormd wordt, levert de negentiende eeuw een nieuw kijkregime. In de negentiende eeuw doen namelijk allerlei nieuwe visuele apparaten hun intrede, die niet alleen andere kijkgewoonten genereren, maar daarmee ook nieuwe subjecten. Dit nieuwe subject is niet langer abstract en universeel, maar is ingedaald in het lichaam. Crary beschrijft een hele reeks aan kijkinstrumenten, variërend van de stereoscoop via de kaleidoscoop tot de zoötroop (Crary, 1990, 97-136). Al deze apparaten mediëren de zintuigen van de kijker op hun eigen wijze en disciplineren die kijker.

In de tweede helft van de twintigste eeuw komt het moderne subject steeds meer op losse schroeven te staan. Een groot deel van de filosofen uit die tijd, waaronder Foucault, gaat twijfelen aan de geldigheid van het autonome subject. De idee van een autonoom subject dat de wereld naar zijn hand zet wordt verworpen en vervangen door een eclectisch, gefragmenteerd subject: het postmoderne subject.

Uit het bovenstaande blijkt dat het subject geen aangeboren verschijnsel is, maar wordt gemedieerd door de technieken om ons heen en dus historisch is bepaald. Dit is van belang als gekeken wordt naar de volgende stap, het ontstaan van het publieke leven. De veranderingen in het zelfbewustzijn van mensen hebben namelijk direct invloed op dat publieke leven, want als mensen anders naar zichzelf gaan kijken, zullen ze ook al hun medeburgers anders gaan bejegenen.

3.2 Het subject en het openbare leven

Richard Sennett beschrijft in *The fall of public man* (Sennett, 1992) de opkomst en de ondergang van het publieke leven en constateert daarin dat het theater een grote rol heeft gespeeld in de ontwikkeling van dat openbare leven. De eerste stap is nu het beschrijven van het openbare leven, zodat daarna de invloed van het theater duidelijk gemaakt kan worden.

De term ‘publiek’ zet volgens Sennett in de zeventiende eeuw de eerste stap richting zijn huidige betekenis als tegenhanger van ‘privé’, waaronder wordt verstaan dat iemand zich tussen vrienden en familie begeeft. Publiek betekent dan de omgang met onbekenden en vage kennissen. In de achttiende eeuw krijgt het woord zijn hedendaagse betekenis, als verschillende groepen mensen, met name vanuit de burgerij⁴, zich voor elkaar gaan interesseren en zich niet meer generen voor hun afkomst. Er ontstaat dus een nieuwe dimensie in het leven in de Europese (hoofd)steden: een ‘publiek’ leven. Voor die tijd was er dus niet zoiets als een publiek leven waarin mensen van verschillende rangen en standen zonder scrupules met elkaar omgaan. In de Middeleeuwen hield ieders leven bijvoorbeeld op aan de rand van zijn of haar stand.

4 Het etiket ‘burgerij’ is dat pas veel later op deze groep is geplakt. Wanneer zich het fenomeen voordoet dat stadsbewoners zich bezig gaan houden met handel en ambtenarij, gelden zij nog als een amorfe en heterogene groep, waarvan de sociale status niet duidelijk is (Sennet, 1992, 48).

Een dergelijke situatie wordt beschreven in de historische roman *Het woud der verwachting* van Hella Haasse. Dit boek beschrijft het Franse hofleven uit de vijftiende eeuw, vanuit het gezichtspunt van Charles d'Orléans, dichter, hertog van Orléans en neef van de koning. De Franse adel houdt zich in het boek alleen maar bezig met kuiperijen, onderlinge vetes en de strijd om de macht in Frankrijk. Wat verder opvalt is dat de edellieden alle andere edelen als 'gelijke' beschouwen, zodanig zelfs dat wanneer Charles als balling en onderpand naar Engeland wordt gestuurd, hij niet in een gevangenis wordt gezet, maar een eigen vleugel krijgt in een Engels kasteel, met alle mogelijke gemakken behalve zijn vrijheid. In het hele boek is er echter niet één moment waarop de adel in contact komt met zijn onderdanen: een totale scheiding van de standen.

Het publieke leven van de achttiende eeuw is totaal anders: mensen raken gewend in situaties terecht te komen die ze niet kennen, met mensen die ze niet kennen en ontwikkelen een leven buiten hun naaste familie en vrienden. Deze nieuwe levensstijl wordt mede vormgegeven door de nieuwe openbare ruimtes in de steden — parken, boulevards, koffiehuisen enzovoort — waar dit publieke leven zich afspeelt. De theaters en operahuisen gaan mee in die beweging en gaan zich in deze periode voor het eerst richten op een breed publiek door de toegangskaarten aan de kassa te verkopen in plaats van ze via een paar invloedrijke personen te laten verspreiden (Sennett, 1992, 17). De nieuwe openbare ruimte

disciplineert het gedrag van zijn gebruikers door mensen uit verschillende standen elkaar te laten tegenkomen en medieert de interactiehandelingen.⁵

Met de opkomst van deze nieuwe fenomenen, die behalve op het sociale ook op het economische vlak enorme invloed hadden, zijn de oude tradities natuurlijk niet meteen verdwenen. Lange tijd leven de bewoners van de achttiende eeuw in een spagaat tussen de oude normen en waarden en de nieuwe vrijheden van het publieke leven. In de zoektocht naar orde in deze sociale chaos probeert men gedragsregels, omgangsnormen en zelfs specifieke kleding te creëren, waarmee het leven begrijpelijk gemaakt kan worden. Daarnaast wordt gezocht naar een scheiding tussen het openbare en het private leven, een grens die bepaalt waar het openbare leven ophoudt en het privéleven begint. Die scheiding wordt gevonden in de tegenstelling natuurlijk versus artificieel. In het openbare leven construeren mensen zichzelf door zich weliswaar open te stellen voor anderen, maar zonder intiem te worden. Het private leven wordt gezien als een soort natuurlijke staat van de mens: het ouderschap en het omgaan met goede vrienden werd gezien als iets natuurlijks (Sennett, 1992, 18).

5 Uiteraard medieert elk soort openbare ruimte het gedrag van zijn gebruikers op geheel eigen wijze. Een park medieert de interactie bijvoorbeeld op een heel andere manier dan een koffiehuis. Mensen lopen rond in een park, waardoor de ontmoetingen vluchtig en kort blijven, terwijl het koffiehuis juist langdurige gesprekken oplevert, omdat mensen daar bij elkaar gaan zitten.

Aan het einde van de achttiende eeuw luidt de Industriële Revolutie modernere tijden in, waardoor ook de sociale verhoudingen op de schop gaan. In de naschokken van de Industriële Revolutie ontstaat een nieuw en voor alle betrokkenen onbekend economisch systeem, het kapitalisme. Als reactie hierop begint de burgerij zich terug te trekken uit het openbare leven en zich meer te richten op zichzelf en hun familie. Het publieke leven zelf krijgt een aura van moreel verval en inferioriteit ten opzichte van het familiale leven. Door de massaproductie van stoffen en kleding verdwijnt de verscheidenheid in kledingstijlen en worden de visuele verschillen tussen de klassen steeds kleiner. Hierdoor moeten de burgers uit de negentiende eeuw door middel van kleine details — een blik, een gebaar — te laten zien uit welke klasse ze komen. Als gevolg van al deze zaken wordt het publieke leven een stuk ingewikkelder en juist omdat iedereen zijn best doet om zichzelf niet bloot te geven in dat openbare leven, gaat men op zoek naar kleine aanwijzingen in het gedrag van de ander. Alles wordt zo een potentieel signaal en het openbare leven wordt onduidelijker dan ooit. Hierdoor wordt het openbare leven gevuld met passieve figuren, die we tegenwoordig zouden aan duiden als ‘muurbloempjes’: mensen die wel aanwezig zijn, maar hun uiterste best doen om onzichtbaar te zijn en niet op te vallen (Sennett, 1992, 19 ev.).

Het lijkt er op dat met deze bewegingen het openbare leven ten dode is opgeschreven, maar die conclusie is niet terecht. De burgerij gaat gewoon door met leven in het openbaar, zij het dat de reden daarvoor anders

is dan een eeuw eerder. Het openbare leven is in de negentiende eeuw een uitvlucht uit het strakke familiale regime geworden, waar mensen ‘los’ kunnen gaan. Dit is echter niet zonder gevaar, aangezien mensen in het publieke leven onbedoeld signalen kunnen afgeven die verraden wie ze werkelijk zijn. Het nieuwe openbare leven, met alle onduidelijkheden van dien, bevat dus allerlei nieuwe valkuilen, waar mensen aan moeten wennen. Het theater is een van de omgevingen waar de inlijving van dit nieuwe openbare leven kan plaatsvinden (Sennett, 1992, 23).

3.3 De rol van het theater

Nu onderzocht is op welke wijze het subject en het openbare leven zich hebben ontwikkeld, kan de aandacht worden verschoven naar de kernvraag van dit hoofdstuk: welke rol heeft het theater in deze ontwikkelingen gespeeld. In het begin van dit hoofdstuk is al kort beschreven dat theater een rol kan spelen in de ontwikkeling van het subject, namelijk als voorbeeldfunctie hoe te handelen in het openbare leven en als vrijplaats om de grenzen van het sociaal toelaatbare op te zoeken en te verruimen. In de beide gevallen heeft het theater een disciplinerende werking, omdat het de normen van sociaal gedrag aan de betrokkenen oplegt.

Theater disciplineert de sociale omgang

De socioloog Erving Goffman heeft in de jaren vijftig een studie geschreven, met als titel *The presentation of self*

in everyday life, over hoe mensen zich gedragen in sociale situaties en hoe dat gedrag overkomt op anderen (Goffman, 1959). Hij gebruikt de metafoor van het toneelspel om deze sociale situaties te verklaren. Goffman benadert sociale interactie als een spel tussen ‘performer’ en publiek, met een ‘front stage’, waar de daadwerkelijke interactie plaatsvindt (het openbare leven), een ‘back stage’, waar de performer zich kan terugtrekken om zich voor te bereiden op zijn rol zonder dat er publiek bij is (het privéleven), een ‘team’ van medespelers, die mede de performance vormgeven en een ‘team’ van toeschouwers, die als publiek dienen. In dit ingewikkelde schema van onderlinge verhoudingen wordt volgens Goffman ons ik gegenereerd. Verder deelt Goffman ieder individu op in een karakter en een performer, waarbij de eerste beschrijft hoe het individu zich voordoet en het tweede welke onderliggende persoonlijkheid het individu heeft (Goffman, 1959, 252). Er moet hierbij opgemerkt worden dat het subject dat Goffman beschrijft een modern, afstandelijk, subject is. De geschiktheid van deze studie om ons huidige leven onder de loupe te nemen is gering, maar voor het onderzoeken van de rol die het theater in het verleden heeft gespeeld in de ontwikkeling van het subject kan het wel degelijk interessante informatie opleveren.

Voor Goffman is het theater niets meer dan een geschikte metafoor om de sociale omgang tussen mensen te beschrijven. Hij schrijft aan het eind van *The presentation of self in everyday life* over het conceptuele raamwerk dat hij heeft gebouwd, waarin terminologie uit het

theater wordt gebruikt en dat deze steigers weer afgebroken moeten worden nu zijn onderzoek is afgerond (Goffman, 1959, 254). Hierbij legt hij vooral nadruk op de verschillen tussen het theater en het openbare leven. Karakters in het theater hoeven zich bijvoorbeeld geen zorgen te maken over de consequenties van hun daden op lange termijn, terwijl karakters in het sociale leven dat wel moeten. Maar hoewel Goffman op dit punt gelijk heeft, is het niet verstandig de vergelijking tussen het theater en het openbare leven nu al aan de kant te zetten.

Behalve als metafoor voor het sociale leven, kan het leven op het toneel ook nog een voorbeeldfunctie vervullen en het gedrag in het openbare leven beïnvloeden. De toneelpraktijk disciplineert de toeschouwers door een voorbeeldleven te tonen en produceert zo een subject dat zich in het openbare leven staande kan houden. Misschien kan zelfs gesteld worden dat *omdat* het theater die voorbeeldfunctie vervult, het gebruikt kan worden als metafoor. Immers, doordat het sociale gedrag is afgeleid van gebruiken in het theater, bestaat er een parallel op basis waarvan de metafoor kan worden opgebouwd. Richard Sennett heeft zowel voor de zeventiende en achttiende eeuw als voor de negentiende eeuw over deze voorbeeldfunctie geschreven. Om deze voorbeeldfunctie nader te bekijken, zullen nu verschillende elementen uit de geschiedenis van het theater worden vergeleken met gebruiken uit het sociale leven. De theatrale gebruiken zijn voor het grootste deel ontleend aan *The history of theatre* van Oscar G. Brockett (Brockett, 1999) en worden

aangevuld en in perspectief gezet met behulp van de beschrijvingen van het sociale leven uit die tijd door Sennett.

Een korte theatrale geschiedenis

De eerste grote verandering in de theaterwereld van belang voor dit onderzoek is het verbannen van het theater uit de kerk in de dertiende eeuw. Het gevolg hiervan is dat het toneelspel naar de openlucht wordt verplaatst en op de marktplaatsen gaat plaatsvinden. Toneelspelers gebruiken hierbij vaak platte wagens als podium. Voor grotere produkties, met meerdere locaties worden meerdere karren naast elkaar geplaatst en om van locatie te wisselen, lopen de acteurs simpelweg naar een andere kar (Erenstein, 1996). In sommige steden worden vaste podia gebouwd en er ontstaan professionele gezelschappen.⁶ Het toneel in de steden is in handen van het stadsbestuur en/of rijke inwoners en wordt gebruikt als prestigemiddel. Sommige voorstellingen duren zelfs meerdere weken! Alle voorstellingen zijn gratis toegankelijk.

In de loop van de zestiende eeuw verplaatst het toneelspel zich weer naar binnen: de eerste theaters worden gebouwd. Deze hebben dezelfde opzet als de wagenspelen buiten: het publiek staat of zit rondom het toneel en soms zelfs op het toneel. Een belangrijk verschil met

⁶ In deze periode ontstaan in de steden van de Lage Landen bijvoorbeeld de rederijders, toneelschrijfgezelschappen, die onderlinge wedstrijden organiseren en op deze wijze heuse theaterfestivals laten ontstaan.

de voorgaande situatie is echter dat de toeschouwers moeten betalen om toegang te krijgen. In het begin van de zeventiende eeuw ontstaat er geleidelijk ook een scheiding tussen het podium en het publiek, als meer en meer theaters met een toneellijst worden uitgerust. Ook de decors veranderen in deze periode sterk, want al snel na de ontdekking van het perspectiefschilderen wordt dit nieuwe visuele regime overgenomen door theatermakers voor gebruik in decors. Dit is niet zo verwonderlijk, aangezien in die tijd schilders niet alleen schilderijen maken, maar vaak ook betrokken zijn bij het schilderen van theaterdecors. De combinatie van toneellijst en perspectiefdecors heeft bijgedragen aan de verspreiding van het Renaissanceperspectief en daarmee de inlijving van het bijbehorende visuele regime.⁷

In de tweede helft van de zeventiende eeuw verandert er veel op het gebied van theaterinrichting en decorbouw. Theatergezelschappen gaan zich richten op een groter publiek en niet langer exclusief op hun beschermheer. Het gevolg hiervan is dat schouwburgen anders worden ingericht en dat er meer loges gebouwd worden voor de rijke burgers. Deze verandering in de houding ten opzichte van het publiek heeft de emancipatie van de burgerij ongetwijfeld goed gedaan, omdat het de gelijkwaardige behandeling van burgers stimuleert. De veran-

7 Hierbij moet overigens wel worden opgemerkt dat net als bij een schilderij, de decors slechts vanuit een positie een perfect beeld geven. De decors uit die tijd zijn zo opgebouwd dat de beschermheer van het theater (die meestal in het midden van de zaal zit), het beste zicht heeft.

deringen in de decorbouw zijn van meer technische aard. De oude, zestiende-eeuwse, vaste decors staan schuin naar achteren, zodat het centrale perspectief er makkelijk op geschilderd kan worden. De gebruikte methode om decors te schilderen bestond doorgaans uit het vastmaken van een touw in het verdwijnpunt op het achterdoek, om daarmee te bepalen welke lijnen en hoeken gebruikt moeten worden om de gebouwen op de coulissen te schilderen. Later vinden Italiaanse decorbouwers een systeem uit waarmee ze in perspectief kunnen schilderen op vlakke coulissen, die parallel aan de achterwand staan. Met de opkomst van deze vlakke coulissen, wordt het mogelijk verschillende achtergronden te gebruiken in een voorstelling. De verschillende schilderijen worden simpelweg achter elkaar geplaatst en als er een wisseling nodig is, wordt het voorste doek weggeschoven, zodat er een ander zichtbaar wordt (Brockett, 1999).

De ontwikkelingen in de decorbouw hebben een grote invloed gehad op zowel theaterarchitectuur als op theatermakers. De architectuur verandert omdat er binnen de muren van het theater ruimte moet zijn voor de mechanische installaties die nodig zijn om de decors te wisselen: achter, naast en onder het toneel worden hele zalen ingericht met machines om dit allemaal te bewerkstelligen. Daarnaast worden theaters uitgerust met een prosceniumboog — een boog die het voortoneel scheidt van het hoofdtoneel — zodat de randen van de decors en de mechanische installaties niet meer zichtbaar zijn. Deze prosceniumboog heeft dan ook dezelfde functie als de lijst van een perspectiefschilderij:

het inkaderen van het beeld, zodat de illusie van de gepresenteerde wereld behouden blijft.

De nieuwe decors hebben invloed op theatermakers door de nieuwe mogelijkheden die ze bieden. In de begintijd van de schouwburg staat er op het podium een vast decor. Als gevolg hiervan wordt het in de zestiende eeuw de gewoonte eenheid van tijd, plaats en handeling in stand te houden. Wanneer in de zeventiende eeuw de mogelijkheid ontstaat decors — en dus locaties — te wisselen, geeft dit de theatermakers uit die tijd de mogelijkheid af te stappen van de eenheid van plaats, tijd en handeling.

Het toneelspel uit de achttiende eeuw zou naar huidige maatstaven weinig realistisch genoemd worden. Men deed geen moeite om historisch correcte voorstellingen te maken, maar gebruikte gewoon de in de schouwburg aanwezige decors en kostuums. Het maakt dus niet uit of de acteur een Deen, een Moor, een Griek, een koning of een dienaar speelt en of het personage op straat is of naar bed gaat, de kleding is altijd dezelfde.

Deze universaliteit in kleding maakt in de eerste helft van de achttiende eeuw de weg vrij voor een grote strijd tussen de ‘sterren’ van de verschillende theatergezelschappen. De meeste acteurs van een gezelschap gebruiken de garderobe van het gezelschap voor hun kostuums, maar de grote namen van de gezelschappen hebben hun eigen collectie kostuums. De reden is dat de kostuums van de gezelschappen veel worden gedragen en dus veelal versleten zijn. Door eigen kleding te gebruiken, voorkomen

de sterren dat ze in lelijke kostuums moeten rondlopen. Maar juist omdat iedere ster zijn eigen kleding mag beheren, ontstaat er een strijd tussen de sterren over wie de mooiste en uitgebreidste kleding heeft. De gebruikte kleding wordt steeds uitgebreider en ingewikkelder en leidt er toe dat het lichaam van de acteur slechts gezien wordt als een middel, een substraat waarop de kostuums kunnen worden getoond.

Het openbare leven toont halverwege de achttiende eeuw een soortgelijke ontwikkeling: iedereen doet zijn best om zo opvallend mogelijk gekleed te gaan en trekt daarmee de aandacht weg van het lichaam.

In de tweede helft van de achttiende eeuw komt er langzaam een kentering in het gebruik van kostuums. De eerste stap hierin werd in 1753 genomen door de actrice Marie-Justine Favart, toen zij gekleed als boerin de hoofdrol in Rousseaus *Bastien en Bastienne* speelde. Het publiek keek er met afgrijzen naar, want dat was men niet gewend. In de jaren erna wordt mondjesmaat meer gezocht naar authenticiteit in kleding, zoals een Turkse jurk in een stuk over drie sultans en een op Chinese jurken geïnspireerde jurk in een voorstelling die in China speelt. Erg veel gevolgen heeft dit in de achttiende eeuw echter nog niet, de veranderingen gaan slechts langzaam en worden niet consequent doorgevoerd, maar de basis is gelegd voor grotere veranderingen die later zullen volgen (Brockett, 1999, 289). In ieder geval is het een duidelijk voorbeeld van hoe theater de grenzen van het sociaal betamelijke opzoekt, ter discussie stelt en op

deze manier een bijdrage probeert te leveren aan het verruimen van die grenzen.

In de eerste helft van de negentiende eeuw heeft de Romantiek de overhand in de literatuur en het theater. De Romantiek heeft grote invloed op het negentiende eeuwse wereldbeeld en de ideeën over het subject. Een ervan is dat het observeren van een onderdeel inzicht kan verschaffen over het geheel. Dit leidt ertoe dat mensen in de negentiende eeuw bang zijn hun gevoelens en andere persoonlijke kenmerken te tonen. Het belangrijkste van de Romantiek is echter de idee dat mensen verlangen naar een ideale omgeving, maar die nooit zullen bereiken. Kunst wordt daarom gezien als uitvlucht uit de dagelijkse realiteit en mogelijk een benadering van het ideaalbeeld.

Een belangrijke technische vernieuwing aan het begin van de negentiende eeuw is de ontwikkeling van gaslampen. Voordien werden theaters verlicht met behulp van kaarslicht en vanwege de lage lichtopbrengst van een kaars, moesten er heel veel kaarsen gebruikt worden. Gaslicht is beter te regelen en heeft een grotere lichtopbrengst en wordt daarom al snel toegepast in theaters. Als Thomas Edison in 1879 de elektrische lamp uitvindt, betekent dit al snel het einde van gaslicht in het theater. Voor het eerst kan een voorstelling verlicht worden zonder open vlammen, waardoor de veiligheid sterk wordt verbeterd. Het duurt dan ook slechts een paar jaar voordat alle theaters deze vorm van verlichting hebben overgenomen. In deze periode ontstaat ook de gewoonte om het zaallicht te dimmen, met als gevolg

een transformatie in het gedrag van de toeschouwers: ze gaan zich rustiger gedragen.

Een andere grote vernieuwing in de tweede helft van de negentiende eeuw is de opkomst van de regisseur. Toeschouwers en theatermakers verlangen steeds meer naar een consistent beeld op het toneel en de schepping van een totale illusie en zolang de verschillende partijen niet goed samenwerken, is dat vrij onmogelijk. Aan de regisseur dus de taak om de muzikanten, de acteurs, de decorbouwers enzovoort op elkaar af te stemmen. Een van de voorstanders van de regisseur is Richard Wagner. Hij introduceert in de negentiende eeuw de term ‘Gesamtkunstwerk’, waarmee hij wil aangeven dat een voorstelling meer moet zijn dan de som van de delen (de compositie, het acteerwerk, het decor etcetera), het moet een totale illusie opwekken. Zijn ideeën krijgen ondermeer vorm in het *Festspielhaus* in Bayreuth, een theater dat hij daar tussen 1872 en 1876 laat bouwen. Dit theater breekt met alle gewoontes die bestaan voor theaters: er zijn geen loges meer, maar alle toeschouwers zitten — als gelijken — in de zaal; de zaal heeft de vorm van een waaier en loopt op naar achteren, zodat iedereen goed zicht heeft op het podium; en het orkest is weggestopt in een orkestbak, zodat ze niet te zien, maar wel te horen zijn.

Het begin van het moderne theater wordt door theaterwetenschappers meestal vastgesteld rond het begin van de twintigste eeuw. De belangrijkste verandering is dat het theater realistischer wordt. Ook gaan theatermakers

hun mening over bijvoorbeeld politiek en de maatschappij in hun voorstellingen verwerken.

3.4 Conclusies

Met deze korte theatergeschiedenis is een einde gekomen aan het theoretische kader van dit onderzoek. Nadat in het vorige hoofdstuk is gekeken naar mediaties en disciplineringsprocessen, is in dit hoofdstuk onderzocht wat voor invloed deze beide hebben op ons zelfbewustzijn. Een subject is niet iets dat altijd en onveranderlijk bestaat, maar het wordt geproduceerd door die mediaties en disciplineringsprocessen. Dit betekent dat het subject een technische oorsprong heeft.

Als de theatrale gebruiken uit verschillende periodes worden vergeleken met het subject uit die tijd, zijn er interessante parallellen te zien. In de middeleeuwen is het theater gratis en voor iedereen. De scheiding tussen acteurs en toeschouwers is vaag, aangezien de toeschouwers luidruchtig meeleven en soms zelfs actief ingrijpen in de voorstelling. Ook komt het voor dat toeschouwers op het podium zitten. Dit alles komt overeen met het collectieve subject dat in die tijd de boventoon voert.

De overgang van het premoderne subject naar het moderne wordt gemarkeerd door de ontdekking van het lineaire perspectief. In de theaters is een soortgelijke beweging te zien bij de introductie van de toneellijst. Deze lijst heeft dezelfde functie als de lijst van een schilderij en de decors zijn evenals de schilderijen in perspectief geschilderd. Er kan dus gesteld worden dat het toneel uit

die tijd eenzelfde subject produceert als de perspectiefschilderijen: het afstandelijke en individuele subject.

Hiermee is vast komen te staan dat zowel het premoderne als het moderne subject in een theatrale omgeving geproduceerd werd. In de tweede helft van de twintigste eeuw heeft het moderne subject echter plaats moeten maken voor het postmoderne subject. Het ligt in de lijn der verwachting dat ook dit subject in het theater wordt geproduceert, aangezien dat bij de voorgaande subjecten ook het geval was. In het volgende hoofdstuk wordt daarom een blik geworpen op de hedendaagse theaterpraktijk, om vast te stellen op welke wijze techniek wordt gemedieerd, gebruikers worden gedisciplineerd en subjecten worden geproduceerd.

4

Hedendaags theater

In het voorgaande is beschreven hoe ons gedrag en ons wereldbeeld gemedieerd en gedisciplineerd worden door technologie. Elke nieuwe technologie medieert en disciplineert bovendien weer op een nieuwe wijze, hetgeen aanpassingen vergt in ons gedrag en onze perceptie. Deze processen zijn tot nu toe enkel theoretisch beschreven, zonder daarbij veel te kijken naar de praktijk. Het doel van dit onderzoek is echter om te kijken hoe de theaterpraktijk beïnvloed wordt door technologie. Nadat in de vorige hoofdstukken is beschreven hoe technologie medieert, disciplineert en subjecten produceert, zal nu worden gekeken hoe de hedendaagse theaterpraktijk met deze processen omgaat. Tevens is dit een goede test om te kijken of de theoretische begrippen toepasbaar zijn in de praktijk.

Om een antwoord te krijgen op deze vraag, zullen vier cases worden uitgewerkt, die samen het grootste deel van het hedendaagse Nederlandse theaterveld bestrijken. De eerste case is de voorstelling *Pixels* van JONGHOLLANDIA. Dit is een toneelstuk over de vernieuwende (fictieve) uitvinding ‘eye-net’, waarmee in real-time de ervaringen van anderen beleefd kunnen worden. De tweede case is de locatietheater voorstelling die Dogtroep maakte in het Penitentiary Complex in Brugge. Deze voorstelling is vrijwel tekstloos en dus visueel geöriënteerd, met een hang naar spectaculaire technische trucs. Case nummer drie bestaat uit twee dansvoorstellingen, *Lara* en *Lara and Friends*, die samen het resultaat zijn van het zelfde onderzoek naar virtuele ruimte en interactiviteit. De vierde case tenslotte is weer een toneelvoorstelling. *Diggydotcom* van Made in da Shade is sterk beïnvloed door de hedendaagse jongeren- en straatcultuur. Ook in deze voorstelling is onderzoek gedaan naar interactiviteit.

Er is voor deze vier cases gekozen omdat ze alle vier technologisch van aard zijn, maar alle vier een verschillende visie op techniek hebben. In het onderzoek wordt gekeken welke rol mediatie door middel van technologie heeft in de voorstelling en welk beeld dit oplevert. Vervolgens wordt gekeken hoe dit beeld de toeschouwers disciplineert en wat voor subject er eventueel geproduceerd wordt.

4.1 *Pixels* van JONGHOLLANDIA

De eerste case die uitgewerkt zal worden is de voorstelling *Pixels* van JONGHOLLANDIA.⁸ Deze voorstelling beschrijft de (hedendaagse) relatie tussen mens en machine en de officiële titel luidt *Pixels [de geestdriftige moed der elementen]*. De voorstelling is op het terrein van de Technische Universiteit Eindhoven ontwikkeld en had als doel te ontdekken wat studenten beweegt een technische studie te gaan doen, waar hun passie voor techniek vandaan komt en hoe de nieuwe generatie technische wetenschappers denkt over de toekomst. JONGHOLLANDIA heeft hiervoor gesprekken gevoerd met studenten van de TUE en daarnaast boeken van Douglas Coupland⁹ gebruikt.

In de voorstelling worden zes eigenzinnige innovators geïntroduceerd, die in een technisch geavanceerde consumptiemaatschappij leven, waardoor zij sterk beïnvloed worden. In deze wereld verlangen zij naar meer, sneller en leuker op alle gebieden van het leven en 24 uur per

8 JONGHOLLANDIA is een acteurscollectief onder de vleugels van ZTHollandia. Sinds januari 2005 opereert de groep onder de naam WUNDERBAUM als onderdeel van het NTGent, met als standplaatsen Rotterdam en Gent. De groep is grotendeels hetzelfde gebleven.

9 Douglas Coupland is beeldend kunstenaar en schrijver. Vanaf zijn eerste boek, *Generation X*, geldt hij als belichaming van de postmoderne tijdgeest. Zijn personages zijn vrijwel zonder uitzondering onthechte mensen, omgeven door moderne technologie.

dag. Om dit te bereiken, ontwikkelen ze ‘eye-net’. Dit is een variant op de Virtual Reality-bril, maar waar er bij VR een niet-bestaande wereld wordt gecreëerd, toont ‘eye-net’ de blik van andere ‘eye-net’-gebruikers. Naast twee kleine beeldschermen voor de ogen bevat de bril namelijk ook een camera, die datgene registreert waar de gebruiker naar kijkt. Op deze manier — claimen de makers van ‘eye-net’ — ben je in staat te ervaren wat anderen ervaren en mee te maken wat anderen meemaken.

Gedurende de voorstelling krijgen twee toeschouwers een prototype van ‘eye-net’ op hun hoofd: een petje met een camera. Op het podium staan twee monitors die het beeld tonen dat deze camera’s opnemen. Hierdoor worden wij als toeschouwers in staat gesteld te zien wat die twee mensen zien en dus te ervaren hoe zij de voorstelling ervaren.

De voorstelling Pixels is opgebouwd rond de introductie van de fictieve uitvinding ‘eye-net’. Ondanks het feit dat het systeem fictief is, staat ‘eye-net’ model voor allerlei nieuwe technieken, zoals internet, webcams, cameratelefoons en chatprogramma's en laat het de toeschouwer dus de gebruiksmogelijkheden en voor- en nadelen van deze technieken zien. ‘Eye-net’ kan beschouwd worden als samenvatting van alle nieuwe communicatietechnieken waar we dagelijks mee geconfronteerd worden. Historisch gezien zou ‘eye-net’ dan ook geplaatst kunnen worden in een grote rij kijkinstrumenten die alle de blik van de mens op zijn wereld hebben gewijzigd. Na ondermeer het lineaire perspectief, de camera obscura en de stereoscoop nu dus ‘eye-

net'. Hoewel dat een nogal vergaande conclusie lijkt voor een niet-bestaande techniek, is zij minder extreem dan zij lijkt: 'eye-net' representeert een nieuwe mediatie van de werkelijkheid, die, zoals alle nieuwe mediaties, een nieuwe beeldtaal oplevert en dus een nieuw soort subject genereert. Iemand die het systeem inlijft, leert omgaan met de ervaringen van anderen alsof het zijn eigen ervaringen betreft. Het wereldbeeld dat hierdoor ontstaat is veel ruimer, omdat er met minder moeite veel meer ervaren kan worden. Het gevolg hiervan is dat gebruikers geneigd zullen zijn op zoek te gaan naar instantane bevredigingen, zoals 'eye-net' die biedt.

Op basis van deze nieuwe mediatie heeft 'eye-net' ook een disciplinerende werking. Iedereen kan zien waar een gebruiker naar kijkt en de gebruikers zullen zich te allen tijde hiervan bewust zijn. Hier is een duidelijke parallel met het Panopticum van Bentham, zoals beschreven door Foucault. Het Panopticum bestaat uit een ring aangrenzende kamers met in het centrum een controletoren. Vanuit deze toren kan op elk moment toezicht gehouden worden op elke afzonderlijke kamer.¹⁰ Voor 'eye-net' geldt eigenlijk het zelfde: het maakt van elke gebruiker een controleerbaar individu, doordat zijn daden op elk moment te volgen zijn. Immers, de camera

10 Bentham heeft het Panopticum ontwikkeld als een nieuw soort gevangenis, waarin de gedetineerden afzonderlijk en op elk moment controleerbaar zijn. Foucault heeft dit concept vervolgens overgenomen en ingezet als metafoor voor de disciplinerende werking van technologie. Zie voor een uitgebreide uitleg hoofdstuk twee.

in de ‘eye-net’ module registreert te allen tijde waar de gebruiker naar kijkt en waar hij of zij zich dus mee bezig houdt. De disciplinerende werking die hier van uit gaat, is dat gebruikers zich als nooit tevoren bewust moeten zijn van het feit dat ze op elk moment gecontroleerd kunnen worden. Met andere woorden: je kúnt alles doen, maar er bestaat altijd de mogelijkheid dat je betrapt wordt.

Maar er is meer. De hele opbouw van het stuk is anders dan bij de meeste andere voorstellingen. Er is bijvoorbeeld een hoofdrol weggelegd voor een (fictieve) technologie, iets dat niet vaak voorkomt. Daarnaast is de verhouding tussen auteur, acteur en toeschouwer volkomen anders dan anders. De acteurs zijn tevens auteur, maar ook de toeschouwer is auteur — en dan met name de twee toeschouwers die uitgerust zijn met het prototype van ‘eye-net’, omdat zij met hun kijkrichting de monitors op het podium aansturen en op die manier interactief ingrijpen in het verloop van de voorstelling. Hierdoor ontstaat er een co-auteurschap tussen de acteurs en het publiek: tijdens elke voorstelling dragen andere mensen het ‘eye-net’-prototype, zodat de op de monitors getoonde beelden — en daarmee het decor — elke avond anders is. Er is dus geen duidelijke scheiding meer tussen de acteurs en het publiek. Het subject dat hier geproduceerd wordt is er een zichzelf coproduceert met de voorstelling en is postmodern.

Dit postmoderne subject kan ook zichtbaar gemaakt worden als de voorstelling wordt vergeleken met de theorie van Goffman uit het vorige hoofdstuk. Hij gebruikte theater als metafoor voor sociale omgangsvormen, met

een 'frontstage' als publiek leven en een 'backstage' als privéleven. In voorstelling Pixels gebeurt alles voor de ogen van het publiek en er kan dus geconcludeerd worden dat het privéleven verdwenen is, of in ieder geval zeer beperkt is geworden. Het autonome subject dat zelf de controle heeft over wat door anderen wordt gezien is dus verdwenen.

Iets dat tegenvalt in de voorstelling Pixels is dat de karakters allemaal een beetje raar zijn. Allemaal hebben ze een of andere stoornis of afwijking, waardoor een beeld ontstaat dat mensen die zich bezighouden met hedendaagse technieken niet 'normaal' zijn, alsof techniek een vervreemdende werking zou hebben. Toch moet dit de makers niet te hard worden aangerekend. Pixels is niet bedoeld om mensen bang te maken voor nieuwe technologie, maar veeleer om de fascinatie voor technologie te verbeelden. En laten we wel wezen: het is natuurlijk veel interessanter om een afwijkende persoonlijkheid te spelen en/of te zien dan een volstrekt normale.

De conclusies die uit deze case getrokken kunnen worden, luiden ten eerste dat de voorstelling toeschouwers bewust maakt van de mediatie van hun zintuigen en hun wereldbeeld. 'Eye-net' staat model voor verschillende nieuwe technieken waar wij als mensen mee worden geconfronteerd en die wij moeten inlijven, een proces waar ook de personages uit Pixels mee worstelen. Ten tweede moet worden geconcludeerd dat de voorstelling niet volledig recht doet aan technologie, aangezien de personages allemaal op hun eigen wijze vervreemd

lijken, maar dit doet weinig afbreuk aan de rol van techniek in het stuk.

4.2 Dogtroep in het PCB

De tweede case die uitgewerkt zal worden is een voorstelling van Dogtroep. Theatergezelschap Dogtroep omschrijft haar voorstellingen als beeldende theatervoorstellingen, waarbij de locatie het uitgangspunt vormt en waarmee het gezelschap tracht ‘een uitspraak te doen over de tijd waarin we leven’ (Bouwmeester, 2002). In het verleden heeft Dogtroep bijvoorbeeld op het Rode Plein in Moskou gespeeld en in de Passenger Terminal Amsterdam. In 2002 heeft het gezelschap in het Penitentiair Complex Brugge een voorstelling gemaakt. Deze voorstelling is gebaseerd op de verhalen en de verlangens van de gedetineerden en die gedetineerden hadden ook een plaats in de voorstelling, bijvoorbeeld als acteur of decormaker.

De voorstelling bestaat uit een aantal taferelen, gespeeld in kleine kamers, waar de toeschouwers langs worden geleid en waarbij elk tafereel het verhaal van een gedetineerde uitbeeldt. Het slotstuk van de voorstelling wordt gespeeld op de binnenplaats, waar het vertrouwde Dogtroepspektakel van watervallen, vuurkolommen en vervreemdende effecten ten toon werd gespreid. En misschien is juist het woord ‘spektakel’ wel de kern van het probleem: Dogtroep bedient zich in haar voorstellingen van grote hoeveelheden techniek, zonder rekening te houden met de mediërende werking ervan. Het

gezelschap gebruikt techniek simpelweg als methode om emoties op te roepen.

Zoals gezegd claimt Dogtroep uitspraken te doen over de tijd waarin wij leven. Als echter wordt gekeken naar de voorstelling in Brugge, moet worden geconstateerd dat dat nogal tegenvalt. De tijd waarin wij leven is namelijk meer dan ooit technologisch van aard en juist over technologie doet het gezelschap geen uitspraken. Onze verwevenheid met technologie wordt niet ter sprake gebracht. In tegendeel zelfs: technologie is voor Dogtroep louter een instrument, iets om effecten mee te creëren. Veelzeggend is op dit punt de ontstaanswijze van veel van de technologische trucs van Dogtroep. Elk jaar trekt het gezelschap zich enige tijd terug in de eigen werkplaats om nieuwe dingen te verzinnen, een periode die het gezelschap 'laboratorium' noemt. Maar juist hier heeft het gezelschap geen contact met het leven waarover een uitspraak gedaan moet worden. Een laboratorium is bijna per definitie een plek van kunstmatige omstandigheden en niet van het gewone leven. Het resultaat van zo'n laboratorium is dan ook bijna onvermijdelijk een reeks technische trucs die niets met het leven te maken hebben en een vervreemding opwekken die wordt gepresenteerd als verwondering.

Dogtroep gaat er in haar voorstellingen duidelijk uit dat het subject autonoom is en zet dit subject af tegen de oprukkende technologie. Het beeld dat hierdoor ontstaat is er een van bedreiging: de personages in het verhaal vallen ten prooi aan de almachtige techniek. Hiermee

sluit Dogtroep aan bij de klassieke techniekfilosofen, die techniek zien als bedreiger van de mensheid en het mens-zijn. De Franse filosoof Ellul voorzag bijvoorbeeld een maatschappijk waarin techniek een groot en onvermijdelijk systeem is geworden en waarin mensen als object worden gezien in plaats van subject (Achterhuis, 1992). Eerder is echter al beschreven dat dit een achterhaald beeld is en dat techniek niet vervreemdend is. Mensen zijn immers van nature kunstmatig en ontleen hun subject juist aan hun technische omgeving.

Er moet dan ook geconcludeerd worden dat de wijze waarop Dogtroep technologie benadert niet bijdraagt aan het begrip en de acceptatie ervan, maar dat het voornamelijk vervreemding en angst jegens techniek opwekt.

4.3 *Lara and Friends* van Krisztina de Châtel

Casus drie is de dansvoorstelling *Lara and Friends* van Krisztina de Châtel. Dit is een vervolg op de voorstelling *Lara*, dat ook door het gezelschap van choreografe Krisztina de Châtel is gemaakt. Waar echter in *Lara* de dansers worden aangestuurd door het spel *Tomb Raider*, dat levensgroot wordt geprojecteerd en live op het toneel door een ‘whizzkid’ wordt gespeeld, bepalen in het vervolgdeel de dansers zelf de gebeurtenissen. Omdat beide voorstellingen zo nauw met elkaar verbonden zijn — en een mooie evolutie vertonen — zullen ze hier samen worden beschreven als één casus.

In Lara wordt zoals gezegd live het spel *Tomb Raider* gespeeld door een jongen die rechts op het toneel voor een grote televisie zit. Het beeld dat hij ziet wordt in tweevoud en gespiegeld op de achterwand van het toneel geprojecteerd, waarbij soms beelden van de dansers worden versneden met beelden van het computerspel. Er wordt duidelijk geprobeerd de suggestie van interactie te wekken, maar dat komt niet echt uit de verf: het toneelbeeld bestaat duidelijk uit twee lagen, Lara (het computerspel) enerzijds en de dansers anderzijds. Sterker nog, als Lara actief bezig is, houden de dansers zich rustig en als de dansers uitbundiger zijn, wordt het beeld van Lara stil gezet.

Het is duidelijk dat in Lara wordt geprobeerd de grenzen tussen reëel en virtueel op te zoeken en uit te dagen. Er wordt een poging gedaan te onderzoeken hoe beweging wordt gemedieerd door technologie en welke beeldtaal zo'n mediatie oplevert. Het is echter ook duidelijk dat deze poging niet is geslaagd. Techniek heeft een totaal geïsoleerde rol: je kunt het gebruiken of niet, al naar gelang je wilt, het beïnvloedt de loop der gebeurtenissen op geen enkele wijze. Maar hoewel de uitwerking van het onderzoek geen recht doet aan de rol van technologie, zijn de gestelde vragen wel degelijk van belang. Die vragen hebben dan ook geleid tot een vervolgonderzoek naar de invloed van technologie op een dansvoorstelling.

Het resultaat van dit vervolgonderzoek was te zien in de voorstelling *Lara and Friends*. Voor deze voorstelling is choreografe Krisztina de Châtel een samenwerking

aangegaan met Raymond le Gué, één van de grondleggers van virtuele televisie, om het speelvak om te toveren in een virtuele ruimte. De twee lagen — virtueel en reëel — zijn in deze tweede voorstelling veel meer met elkaar verweven dan in de eerste: de (reële) dansers sturen met hun bewegingen het (virtuele) decor aan. Dit toont op heldere wijze onze verwevenheid met technologie: enerzijds is de danser in staat het decor te veranderen door op een bepaalde plaats op het toneel te gaan staan, anderzijds dwingt de technologie de danser naar een bepaalde plaats op het toneel als hij het decor wil veranderen. Met andere woorden, de voorstelling toont hoe technologie ons handelen medieert.

Behalve het tonen van de mediatie door technologie, behandelt de voorstelling *en passant* ook nog verschuivingen van het subject. Wanneer de virtuele ruimte door de dansers is ingelijfd, zal hun zelfbewustzijn ‘in omvang toenemen’, omdat zij naast hun fysieke en mentale zelf nu ook hun virtuele representatie tot hun zelf zullen gaan rekenen. Voor mensen die niet bekend zijn met de interactiviteit en de mogelijkheden van een virtuele ruimte, is de voorstelling *Lara and Friends* ook nog eens zeer geschikte manier om zo’n virtuele ruimte in te lijven. Door het te verpakken in een kunstvorm kan dit nieuwe wereldbeeld met een directe link tussen fysieke beweging en digitale gevolgen vertrouwd worden gemaakt.

Concluderend kan worden gezegd dat het onderzoek naar de invloed van techniek in ieder geval in de tweede voorstelling geslaagd mag worden genoemd. De eerste,

Lara, toont slechts twee separate vertellagen in een voorstelling, maar de tweede ontleedt de mediatie van het handelen en geeft daarnaast de mogelijkheid tot inlijving van een nieuwe technologie, de virtuele ruimte.

4.4 *Diggydotcom* van Made in da Shade

De laatste casus is Diggydotcom van Made in da Shade. Deze voorstelling gaat over de mogelijkheden en onmogelijkheden van nieuwe digitale technieken en met name digitale communicatiemedia en hun virtuele vrijheid. In het stuk treft een aantal acteurs elkaar op het internet, voor hun gevoel vrij van hun verleden en hun realiteit. Het blijkt echter dat zij in die virtuele wereld vast zitten in een kluwen van netwerken en systemen waar ze geen enkele grip op hebben en niet of nauwelijks aan kunnen ontsnappen. De boodschap die Made in da Shade in de voorstelling mee wil geven is drieledig. Allereerst wil het gezelschap waarschuwen dat ook het internet niet vrij is van controlemogelijkheden, hoewel dat soms wel zo lijkt. Daarnaast probeert men te ontdekken wat het begrip virtuele vrijheid nu eigenlijk inhoudt en waar de grenzen ervan liggen. Tenslotte zit er een sociale boodschap in: de makers willen ons laten zien dat wij van anderen meestal alleen datgene zien dat we willen zien. Deze drieledige boodschap geeft aan dat de makers zich kritisch opstellen ten opzichte van technologie, zonder dit meteen af te wijzen: er wordt gezocht naar kansen en gevaren en op basis daarvan wordt een oordeel geveld. Het sociale element toont het engagement van de ma-

kers en hun behoefte een voorbeeldfunctie te vervullen jegens hun publiek.

Met het blootleggen van de controlemogelijkheden op het internet lijkt Made in da Shade aan te sluiten bij de bevindingen van Foucault, die in zijn analyse van de disciplinerende beschrijft dat controle overal is. Maar evenals Foucault houdt Made in da Shade het hier niet bij en gaat op zoek naar de grenzen van het toezicht om er op die manier weer greep op te krijgen. Immers, als je weet hoe ver de controle reikt, weet je hoe het werkt en heb je de technologie (in dit geval dus het internet) ingelijfd.

De sociale boodschap die Made in da Shade geeft, sluit nauw aan bij de theorie van Goffman uit het vorige hoofdstuk. Op het internet doen de personages zich anders voor dan op het toneel, waardoor het verschil tussen de 'performer' en het 'karakter' zichtbaar wordt. Omdat echter de personages niet fysiek aanwezig zijn op het internet, kan hun karakter veel verder afliggen van de performer: een dikke negerin kan zich voordoen als slanke blonde en een terminaal zieke kan zich voordoen als *wonderwoman*. Hier blijft het echter niet bij. De acteurs spelen afwisselend zichzelf, hun personage en hun internetpersoonlijkheid, hetgeen het gefragmenteerde zelfbewustzijn van de karakters toont.

In de voorstelling wordt veel gebruik gemaakt van technologie. Het meest in het oog springend is waarschijnlijk het *Very Nervous System*, een systeem waarin een camera de speelruimte in vakjes verdeelt. Met de computer kan vervolgens een bepaald vakje van het speelveld aan een

beeld— of geluidsfragment gekoppeld worden. Als de acteur in een bepaald vakje stapt, wordt het fragment van dat vakje afgespeeld. Hiermee kunnen virtuele decors worden gemaakt: een acteur kan bijvoorbeeld een dialoog voeren met iemand die er niet is of telkens in een nieuwe omgeving stappen door andere beelden en geluiden te activeren.

Diggydotcom is, evenals alle andere voorstellingen van Made in da Shade geïnspireerd op de hedendaagse pop— en straatcultuur. Het gezelschap noemt dit ‘urban theatre’, waarmee het wil aangeven dat de voorstellingen een kruising zijn tussen allerlei culturen: theater, hip-hop, hollywood, de straat enzovoort. Deze combinatie levert een nieuwe beeldtaal op, die met name veel jongeren aanspreekt. Een van de drijvende krachten achter Made in da Shade verwoordde dat eens als volgt: ‘klassieke theatermensen zijn niet getraind om naar dit soort theater te kijken.’ Hoewel dit een tamelijk negatieve kwalificatie is van het gemiddelde theaterpubliek, kan die uitspraak ook omgedraaid worden. Dan is het niet langer een uitspraak over het publiek, maar over de voorstellingen van Made in da Shade en betekent het dat de toeschouwers in de voorstelling een nieuwe beeldtaal kunnen leren, namelijk die van de hedendaagse straat— en popcultuur. En dat gegeven past weer naadloos bij de constatering dat theatermakers (en kunstenaars in het algemeen) nieuwe visuele regimes onderzoeken in hun voorstellingen en zo de beeldtaal vertrouwd maken bij een groot publiek.

Diggydotcom toont dus de disciplinerende door middel van het internet en laat de toeschouwers het inlijven. Daarnaast produceert de voorstelling een postmodern subject door de gefragmenteerdheid van hedendaagse mensen te tonen.

4.5 Resultaten

Met behulp van het theoretische kader uit de vorige twee hoofdstukken, over mediatie en disciplinerende en de gevolgen die deze processen hebben voor ons zelfbeeld, is in dit hoofdstuk gekeken naar een viertal cases uit de hedendaagse theaterwereld. Het doel van deze exercitie is het vinden van een antwoord op de vraag hoe theatermakers van nu omgaan met de processen van technische mediatie en disciplinerende.

Er moet bij deze cases wel worden aangetekend dat ze zijn uitgekozen omdat er een duidelijke band is met techniek. Veruit de meeste theatergezelschappen gebruiken alleen licht en geluid en benaderen die als een arsenaal aan mogelijkheden zonder acht te slaan op de bijbehorende mediatieprocessen. Het is echter niet het doel van dit onderzoek om deze visie te beschrijven; het doel is om te bekijken hoe de theatermakers die zich wel bezighouden met techniek naar de effecten ervan kijken. Er kan geconcludeerd worden dat het laten zien van mediaties en disciplinerende processen zeer zeker tot de mogelijkheden behoort, aangezien drie van de vier cases elk op hun eigen wijze hierin slagen. De Dogtroep valt hierbij ernstig uit de toon, aangezien dit gezelschap wel

de pretentie heeft een uitspraak te doen over techniek, maar in de praktijk geen recht doet aan de rol die technologie in ons leven speelt. De andere drie leveren echter wel inzichten in hoe theatermakers van nu omgaan met technologie.

Nieuwe technieken zoals de virtuele ruimte van Lara and Friends mediëren het handelen van de spelers door de mogelijkheden van tijd en ruimte flink te vergroten. Dit proces kan worden vergeleken met de nieuwe mogelijkheden die theatermakers tot hun beschikking kregen bij de introductie van de beweegbare decordelen: ineens is het mogelijk om op gemakkelijke wijze van plaats en tijd te wisselen. In het geval van de virtuele decors kan dit zelfs interactief gebeuren.

Door het tonen van nieuwe technische mogelijkheden, zoals chatboxen en webcams, kunnen toeschouwers deze technieken inlijven. Ook de grenzen van de techniek worden getoond, zoals de grenzen van de controlemechanismen op het internet in Diggydotcom, zodat de toeschouwers die kunnen inlijven. Zij worden dus gedisciplineerd in het theater.

JONGHOLLANDIA en Made in da Shade zoeken allebei de interactie met de toeschouwers en doorbreken daarmee de zogenaamde 'vierde wand', een term die de scheiding tussen toeschouwers en podium beschrijft. Als gevolg van het doorbreken van deze 'vierde wand', is de toeschouwer niet langer afstandelijk betrokken, maar veeleer actief. De toeschouwer krijgt zelfs invloed op de voorstelling en wordt daardoor co-auteur van de voorstelling. Er is in deze theatervoorstellingen dus geen

ruimte meer voor het afstandelijke moderne subject, maar er wordt een betrokken, postmodern, subject geproduceerd.

5

Conclusies

Het onderzoek in deze scriptie richt zich op de vraag welke invloed technologie op theater heeft. De vragen die daarbij aan de orde komen, zijn hoe de invloed van technologie op theater kan worden beschreven en hoe de theatermakers van nu daar mee om gaan. Allereerst is daarom een theoretisch kader ontwikkeld. Met dit kader is vervolgens gekeken naar de hedendaagse theaterpraktijk.

De eerste stap in het theoretische onderzoek is het onderzoeken van de mediërende werking van technologie. Deze is op te delen in twee delen, te weten mediatie van de zintuigen en mediatie van het handelen. Mediatie van de zintuigen houdt in dat technologie ons wereldbeeld bepaalt, hoe wij dingen ervaren, en mediatie van het handelen betekent dat ons handelen bepaald wordt

door de artefacten die we erbij gebruiken. Deze mediaties vinden plaats in de relatie van mensen en hun wereld. Meer specifiek vindt de mediatie plaats *tussen* de mens en zijn wereld.

Na mediatie is gekeken naar disciplineren door middel van technologie. Deze term is voor het eerst gebruikt door de Franse filosoof Michel Foucault en beschrijft hoe sinds de achttiende eeuw het leven van mensen steeds meer wordt bepaald door allerlei opkomende instituties. Bijvoorbeeld in het leger, in de fabriek, op school en in het ziekenhuis wordt het gedrag van mensen voorgeschreven, evenals wat normaal is en wat niet. Het doel hiervan is ervoor te zorgen dat de genoemde instituties kunnen blijven bestaan. De disciplineren is ook een manier om mensen te laten wennen aan nieuwe technieken, hetgeen *inlijving* wordt genoemd.

Elke nieuwe technologie medieert anders dan de voorgaande techniek. Hierdoor moet elke nieuwe technologie opnieuw worden ingelijfd. Als de werking van een nieuwe techniek voor iemand inzichtelijk is geworden, heeft hij de techniek ingelijfd en vormt een nieuw, aangepast, zelfbewust-zijn. Het subject heeft dus een technische oorsprong en wordt geproduceerd door middel van mediaties en disciplineren. Dit betekent ook dat het subject onder invloed van verschillende technieken steeds een andere gedaante heeft gekregen. In de middeleeuwen had het subject een collectief karakter en mede als gevolg van het perspectiefschilderen is dat in de renaissance omgevormd tot een afstandelijk en individueel subject. In de twintigste eeuw wordt het

postmoderne subject geboren, dat een gefragmenteerd karakter heeft.

Met behulp van dit theoretische kader is vervolgens gekeken naar de theaterpraktijk. Het blijkt dat met behulp van nieuwe technieken zoals videoprojecties en virtuele ruimtes het handelen van spelers gemedieerd wordt. Er ontstaan vele nieuwe mogelijkheden, die eerst moeten worden onderzocht voordat ze door de theatermakers ingelijfd kunnen worden. Het tonen van deze technische innovaties leidt ertoe dat toeschouwers deze technieken in kunnen lijven en er dus vertrouwd mee kunnen raken. Met andere woorden, de toeschouwers worden gedisciplineerd in het theater.

Door de hedendaagse interactie met de toeschouwers wordt de zogenaamde 'vierde wand' doorbroken. Als gevolg hiervan is de toeschouwer niet langer afstandelijk betrokken, maar veeleer actief. De toeschouwer krijgt zelfs invloed op de voorstelling en wordt daardoor co-auteur van de voorstelling. Een toeschouwer is dus niet slechts toeschouwer, maar ook co-auteur en acteur. Er is in deze theatervoorstellingen dus geen ruimte meer voor het afstandelijke moderne subject, maar er wordt een gefragmenteerd, postmodern, subject geproduceerd.

Theater is dus een erg geschikt middel voor het tonen van mediaties en daarmee het disciplineren van toeschouwers en het vormen van een postmodern zelfbewustzijn bij spelers en toeschouwers. Er moet echter wel bij worden aangetekend dat dit in het hedendaagse Nederlandse theaterlandschap maar erg weinig voorkomt. De meeste gezelschappen gebruiken de beschikbare

technieken onterecht slechts als reservoir van mogelijkheden, zonder acht te slaan op de effecten ervan en/of onderzoek te doen naar deze effecten. Met deze studie is een aanzet gegeven hier verandering in te brengen.

Appendices

A

Het Nederlandse theaterlandschap

In deze scriptie wordt een onderzoek uitgevoerd naar de rol van theater in onze technologische cultuur. In de loop van het onderzoek zijn allerlei begrippen die verband houden met die technologische cultuur — media-tie, disciplineren, inlijving enzovoort — uitgebreid aan bod gekomen. Voor het theatergedeelte is echter uitgegaan van de voorkennis van de lezer. Deels is dit ook wel terecht, aangezien dit onderzoek ondermeer bedoeld is om diegenen die zich bezighouden met theater bewust te maken van de technologische cultuur waar zij een rol in spelen — en van deze groep mag men verwachten dat zij een gedegen kennis van het Nederlandse theaterlandschap bezit. Lezers zonder zo'n theaterachtergrond zullen minder voorkennis hebben en zullen daarom meer moeite hebben bepaalde keuzes en argumenten te

begrijpen. Voor deze lezers, en voor eventuele andere geïnteresseerden, zal in deze bijlage een kort overzicht worden gegeven van het theater in Nederland. Deze schets is grotendeels gebaseerd op de kennis die ik heb opgedaan tijdens mijn stage bij Theater Instituut Nederland in 2003 en zal worden aangevuld met informatie uit verschillende theatergeschiedenissen en van verschillende websites.

Feiten en cijfers

Het theaterbestel in Nederland is uniek in de wereld te noemen. Er is een aantal factoren te noemen dat hiervoor verantwoordelijk is. De eerste factor is het overweldigende aantal kleine gezelschappen en productiekernen. In een klein gezelschap is meer ruimte voor experimenten dan in grote gezelschappen, dus er kan gesteld worden dat er in Nederland heel wat theatrale experimenten wordt uitgevoerd. Een gevolg hiervan is bijvoorbeeld dat geen enkele toneeltekst, hoe klassiek ook, heilig is. Er wordt in de volgorde gesneden, situaties worden hergedefinieerd en de regieaanwijzingen van de auteur worden genegeerd.

De tweede factor is de verspreiding van de theaters. Elke zichzelf respecterende plaats heeft een schouwburg en een of meerdere vlakkevloer theaters.¹¹ Hierdoor gaan de gezelschappen op reis, richting de toeschouwer,

11 In cijfers ziet dit er als volgt uit: er zijn in 2001 in Nederland 175 kleine zalen (tot 200 zitplaatsen), 85 middelgrote zalen (200–400 plaatsen) en 133 grote zalen (meer dan 400 stoelen); een totaal van 287 theaterzalen.

in plaats van andersom — wat in de meeste landen het geval is: toeschouwers moeten uren reizen om een voorstelling te kunnen zien.¹²

De derde factor die het theaterlandschap bepaalt is het subsidiebeleid. In plaats van een overheid die vanuit een externe positie bepaalt wie subsidie krijgt en wie niet, wordt in Nederland deze vraag beantwoord door mensen uit het veld. Dit wordt gedaan door de Raad voor Cultuur, een instantie die voor elk terrein in het culturele landschap een adviescommissie heeft, bestaande uit vertegenwoordigers uit dat terrein. De subsidies worden voor vier jaar vastgesteld en als een gezelschap er niet in slaagt artistiek vernieuwende en interessante plannen te ontwikkelen, wordt simpelweg hun subsidie afgenomen, onafhankelijk van het aanzien en de geschiedenis van de groep. Hierdoor worden gezelschappen gedwongen zich constant te vernieuwen.

Deze drie processen beïnvloeden het landschap, maar laten nog niet zien hoe dat landschap er nu eigenlijk uit ziet. Er zijn in Nederland ongeveer vierhonderd produktiekernen van betekenis. Onder een produktiekern wordt een gezelschap theatermakers verstaan, dat zich bezighoudt

12 Voorbeelden hiervan zijn Broadway in New York en de theaters in West-End in Londen. De voorstellingen die hier gespeeld worden worden vaak jaren achtereen opgevoerd, maar elke avond in hetzelfde theater. In Nederland komt dit ook wel voor, met de musicals van Van de Ende, bijvoorbeeld, maar naast een aantal vaste musicals, probeert men óók een aantal reisvoorstellingen per seizoen te maken.

met podiumkunsten in de breedste zin des woords. Van deze vierhonderd gezelschappen worden er ongeveer vijftien gerekend tot de 'groten'. In deze categorie vallen bijvoorbeeld Het Zuidelijk Toneel (voorheen ZTHollandia), de Nationale Reisopera (uit Enschede) en het Nederlands Dans Theater. Deze gezelschappen maken ieder zo'n tien grote zaal-producties per jaar. Dan volgt een groep van een stuk of dertig middelgrote gezelschappen, die bijvoorbeeld wel in grote zalen spelen, maar minder producties per jaar maken. Bij middelgrote gezelschappen moet gedacht worden aan bijvoorbeeld De Paardenkathedraal en Krisztina de Châtel. De rest — en dat zijn er dus nogal wat — zijn kleine gezelschappen. Sommige groepen maken slechts een enkele productie per jaar, sommigen meerdere. De kleine gezelschappen spelen voornamelijk in de kleine en middelgrote zalen en op locatie. Tot deze categorie behoren onder andere de Dogtroep en Made in da Shade.

Aandacht voor techniek

De meeste theatergezelschappen houden zich niet actief bezig met technologie. Zij gebruiken hun basismateriaal — tekst, beweging, muziek, of een combinatie ervan — en houden het verder bij de gebruikelijke licht- en geluidseffecten. Zij gebruiken deze puur als instrument, alsof het gebruik ervan de voorstelling niet beïnvloedt. Dit is ook niet zo vreemd, aangezien deze licht- en geluidseffecten door iedereen, toeschouwer en theatermaker, reeds zijn ingelijfd en dus geen enkel opzien zullen baren.

Van de grote gezelschappen is eigenlijk alleen het RO theater uit Rotterdam regelmatig bezig met de invloed van technologie en de processen in onze technologische cultuur. De reden hiervoor is de interesse van artistiek directeur Guy Cassiers voor deze processen. Ook de middelgrote gezelschappen gaan het experiment weinig aan. Er zijn wel uitzonderingen, zoals de eerder beschreven voorstellingen van Krisztina de Châtel, maar ook hier worden voornamelijk traditionele voorstellingen gespeeld.

In de groep kleine gezelschappen, met zoals gezegd Dogtroep en Made in da Shade, is er meer ruimte voor experimenten. Zij kunnen het zich namelijk veroorloven een voorstelling te maken die slechts een klein publiek aanspreekt. In deze gezelschappen werken ook meer jonge theatermakers en die zullen mogelijk ook meer geneigd zijn om te experimenteren.

B

Samenvatting

In dit onderzoek wordt gekeken naar de invloed van technologie op de theaterpraktijk. Om deze invloed te beschrijven, zal gebruik worden gemaakt van een aantal techniekfilosofische concepten. Deze concepten zullen descriptief worden behandeld en het is dan ook niet de bedoeling ze aan een uitgebreide discussie te onderwerpen. Dit onderzoek richt zich in eerste instantie op mensen uit de theaterpraktijk en wil de techniekfilosofie dienstbaar maken aan die theaterpraktijk.

De techniekfilosofische concepten die gebruikt worden zijn technische mediatie, zoals beschreven door Verbeek, en disciplineren, een concept dat door Foucault is ontwikkeld. De mediërende werking van technologie is op te delen in twee delen, te weten mediatie van de zintuigen en mediatie van het handelen. Mediatie van de zintuigen

houdt in dat technologie ons wereldbeeld bepaalt, hoe wij dingen ervaren. Mediatie van het handelen betekent dat ons handelen bepaald wordt door de artefacten die we erbij gebruiken. De mediatie van ons handelen ligt dicht aan tegen disciplineren. Deze term beschrijft hoe sinds de achttiende eeuw het leven van mensen steeds meer wordt bepaald door allerlei opkomende instituties. Bijvoorbeeld in het leger, in de fabriek, op school en in het ziekenhuis wordt het gedrag van mensen voorgescreven, evenals wat normaal is en wat niet. Het doel hiervan is ervoor te zorgen dat de genoemde instituties kunnen blijven bestaan. Een essentiële rol binnen de disciplineren is weggelegd voor de materiële omgeving, omdat de inrichting van de materiële omgeving voor een groot deel het gedrag van de gebruikers voorschrijft. Het verschil tussen mediatie en disciplineren zit in het feit dat mediatie plaatsvindt tussen mens en wereld en dat bij disciplineren de sociale verhoudingen centraal staan.

Deze concepten zijn erg interessant om te beschrijven hoe techniek theater beïnvloedt, maar geven niet het volledige beeld. Ook de samenleving in het algemeen en sommige mensen in het bijzonder hebben een beïnvloedingsrelatie met de theaterpraktijk en ook met technologie. Elke nieuwe techniek produceert een nieuw subject, een nieuw zelfbewustzijn, omdat een mens zichzelf vanuit het nieuwe wereldbeeld van die nieuwe technologie opnieuw moet definiëren. In het theater zijn in het verleden verschillende subjecten geproduceerd: middeleeuws theater produceerde een premodern subject, terwijl vanaf de renaissance een modern, afstande-

lijk subject werd geproduceerd. Het hedendaagse theater produceert in veel gevallen een postmodern subject.

De tweede stap in het onderzoek is het toepassen van dit theoretische kader op de hedendaagse theaterpraktijk. Er zijn voor dit onderzoek vier cases onderzocht, alle vier van gezelschappen die zich bezighouden met moderne technieken. Van deze vier is er een die geen recht doet aan de rol van techniek, de andere drie wel. Door het gebruiken van nieuwe technieken, zoals videoprojecties, wordt het spel gemedieerd en krijgen de toeschouwers de kans deze nieuwe technieken in te lijven. Mede hierdoor, en ook door het ontwikkelen van interactie tussen spelers en toeschouwers worden in het hedendaagse theater postmoderne subjecten geproduceerd.

Een grote kanttekening die hierbij geplaatst moet worden is dat dit positieve beeld niet zondermeer geldt voor de volledige breedte van de theaterpraktijk. De meeste voorstellingen zijn heel traditioneel van aard, met alleen licht en geluid, en de rol die die technologie speelt — hoe sterk ze ook ingeburgerd mag zijn, ze speelt wel een rol — wordt grotendeels genegeerd.

Literatuur

—, *Nederlands Theaterjaarboek 2001-2002*, Theater Instituut Nederland, Amsterdam, 2002.

Achterhuis, H. (red.), *De maat van de techniek*, Ambo, Baarn, 1992.

Achterhuis, H., *Van stoommachine tot cyborg: denken over techniek in de nieuwe wereld*, Ambo, Amsterdam, 1997.

Auslander, P., *Liveness: Performance in a mediatized culture*, Routledge, Londen, 1999.

Bolter J.D., Grusin R., *Remediation, understanding new media*, MIT Press, Cambridge, MA, 1999.

Brockett, O.G., Hildy F.J., *History of the theatre*, Allyn & Bacon, Needham Heights, MA, 1999.

Crary J., *Techniques of the observer*, MIT Press, Cambridge, MA, 1990.

Erenstein, R. (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden; tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 1996.

Foucault, M., *Discipline, toezicht en straf; de geboorte van de gevangenis*, Historische uitgeverij, Groningen, 1997.

Goffman, E., *The presentation of self in everyday life*, Doubleday, New York, 1959.

Goossens, J., *Dit is theater*, Lemniscaat, Rotterdam, 2003.

Ihde, D., *Technology and the lifeworld: from garden to earth*, Indiana University Press, Bloomington, IN, 1990.

- Karskens, M., 'Michel Foucault', in: Doorman, M. en Pott, H., *Filosofen van deze tijd*, Uitgeverij Bert Bakker, Amsterdam, 2003.
- Kockelkoren, P.J.H., *Techniek: kunst, kermis & theater*, Universiteit Twente, Enschede, 2001.
- Latour, B., *De Berlijnse sleutel*, Van Gennep, Amsterdam, 1997.
- Maanen, H. van, *Het Nederlandse toneelbestel van 1945 tot 1995*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 1997.
- Mineur, F., 'De wereld is een schouwtoneel; het theater is dat niet', in: Kattenbelt, C, et. al. (red.), *Zoekboek 1*, Toneelacademie Maastricht, Maastricht, 2004.
- Sennett, R., *The fall of public man*, W.W. Norton & Company, New York, 1992.
- Utrecht, L., *Van hofballet tot postmoderne dans; de geschiedenis van het akademische ballet en de moderne-dans*, De Walburg Pers, Zutphen, 1988.
- Verbeek, P.P., *De daadkracht der dingen*, Boom, Amsterdam, 2000.
- Wit, J. de, 'Michel Foucault', in: *Kritisch denkerslexicon*, 7(1989), p. 1-18.
- Zwart H., *Technocratie en onbehagen*, Sun, Nijmegen, 1995.

Relevante websites

www.cultuur.nl

De website van de Raad voor Cultuur, een wettelijk adviesorgaan van de regering en de kamers met betrekking tot het cultuurbeleid.

www.dechatel.nl

Website van dansgroep Krisztina de Châtel

www.dogtroep.nl

Website van de Dogtroep

www.jonghollandia.nl

Website van (het voormalige) JONGHOLLANDIA.

www.ntgent.be

Website van NTGent, het gezelschap waar JONGHOLLANDIA onder de naam Wunderbaum een nieuw huis heeft gevonden.

www.shade.nl

Site van Made in da Shade.

www.stamina.nl

Website van Bianca van Dillen en haar choreografisch computer atelier.

www.tin.nl

Website van Theater Instituut Nederland.

