

DAF symposium Intermediale reflecties

30 sept/1 okt. 2005

www2.eur.nl/fw/cfk

Podiumkunsten

Akta debat vrijdagochtend

Voorzitter: Renée van de Vall

Erwin Jans

Mij is gevraagd om vanuit mijn praktijkervaring als dramaturg bij de voorstellingen van Guy Cassiers, die over het algemeen als interdisciplinair, multimediaal of intermediaal theater omschreven worden, een aantal opmerkingen te plaatsen bij de praktijk, bij de productie van dergelijke kunst. Het eerste punt dat ik ter sprake wil brengen, is de vraag of podiumkunsten niet al sinds de Griekse oudheid intermediaal zijn en of je er niet van moet uitgaan dat intermedialiteit een wezenskenmerk van de podiumkunsten is. De Griekse tragedie was tenslotte een synthese van muziek, dans, choreografie, tekst en soms zelfs vrij spectaculaire visuele middelen, om nog maar te zwijgen over de middeleeuwse mysteriespelen, het paukentheater en de opera. Theater is altijd een middel geweest om het zintuiglijke te discrimineren en om het visuele en het auditieve veld te organiseren. De intieme historische debatten tussen theater en architectuur, theater en schilderkunsten bevestigden dat. Het Griekse woord voor theater verwijst niet onmiddellijk naar het theatergebeuren, maar naar de plek waar de toeschouwers zaten en daar naar iets keken. Theater heeft altijd met een soort van kijkdispositief te maken gehad. Wagner heeft die intermedialiteit met zijn idee van het *Gesamtkunstwerk* geconceptualiseerd; met de opkomst van de film- en beeldcultuur in de twintigste eeuw is de intermedialiteit een reflexief en kritisch proces geworden in de podiumkunsten. Denk daarbij aan de enceneringen van Piscator in Duitsland die gebruik maakte van grote projectieschermen of de teksten van Brecht over het gebruik van de techniek op het toneel. Dus ik vraag me af of we over nieuwe dingen praten wanneer we het hebben over intermedialiteit.

Misschien toch. We zouden de vraag kunnen stellen of ontwikkelingen binnen de informatie- en communicatietechnologieën op het ogenblik zover gaan dat zich fundamentele transformaties in onze zelfperceptie, in onze zelfdefinitie en in ons wereldbeeld voordoen. Als dat inderdaad zo is, wat betekent dat dan en vooral wat betekent dat dan voor het gebruik van die visuele technologieën in het theater? Is het een strategie om op een moderne manier met het publiek te communiceren? Je zou kunnen zeggen dat de beeldtaal, de taal van de multimedia, de taal is die het publiek op dit moment leesbaar vindt. Wanneer je die taal hanteert in een voorstelling heb je een grotere toegang tot dat publiek en dan denkt men daar vaak bij aan een jonger publiek. Nu, als dat zo is, loopt het theater dan niet hopeloos achter op de ontwikkelingen in de ICT? Je zou kunnen zeggen dat de ontwikkelingen die zich in de informatie en communicatietechnologie voordoen, zo snel gaan en zo ingewikkeld zijn, dat het theater gedoemd is om eindeloos achterop te hinken. Dat zou betekenen dat wanneer je spreekt over het gebruik van de nieuwe media en het theater, je het eigenlijk vooral hebt over de kloof tussen die nieuwe media en theater. Ik citeer een passage uit de tekst van de Vlaamse socioloog Rudi Laermans die zegt dat je in theater of in de dans eigenlijk alleen maar conflict met techniek kan enceneren en dat je nooit tot meer zult komen dan het enceneren van een onmogelijkheid en dat laat

weinig aan de verbeelding over. Op de drempel van de 21ste eeuw wordt het zo stilaan tijd om te erkennen dat het theater nog niet eens de twintigste eeuw heeft gehaald. Voor Laermans staat theater in de vergelijking met de nieuwe media heel erg achterop. Dus het gebruik van de ICT om op een moderne manier met elkaar te communiceren is een te smalle motivatie en waarschijnlijk ook gedoemd om te mislukken. Laat staan dat het theater nog kritiek zou kunnen formuleren op die ontwikkelingen. Het theater is absoluut geen kritisch medium om het te hebben over de ICT.

Maar misschien is die kloof ook wel een mogelijkheid voor het theater en zo zou ik het in elk geval wel willen formuleren. Wat doet Marcel Proust eigenlijk in zijn roman op zoek naar de verloren tijd? Precies in het beschrijven van een wereld die er niet meer is, een wereld van de aristocratie, van personages uit de negentiende eeuw heeft hij een heel moderne subjectiviteit beschreven, wat Kristeva wel het subject in wording noemt, het subject dat onder invloed staat van tijd, taal, herinnering en zintuiglijkheid. Dus een beschrijving van de 20ste eeuwse sensibiliteit aan de hand van personages uit de negentiende eeuw. Een ander mooi voorbeeld is de film *Artificial intelligence* van Steven Spielberg waarin op het einde van de film een heel erg gesofisticeerde robot die lijkt op een menselijke jongen in een wereld die bijna totaal vergeestelijkt is, waarin de mens eigenlijk zijn lichaam verloren heeft, nog de enige link is met de mensheid, omdat die mensheid die verdwenen is hem ooit gecreëerd heeft naar haar beeld en gelijkenis. In die film bewaart de techniek iets menselijks. Nu zou je dat een heel utopische en romantische visie kunnen noemen, en het is op dit ogenblik ook heel erg moeilijk om op dat soort fundamentele vragen een antwoord te geven, want het is duidelijk dat er zich een technisch potentieel ontwikkeld heeft dat in zijn omvang, en vooral in zijn ethisch, politieke culturele consequenties voor de toekomst nauwelijks te overzien, laat staan te overdenken is. Maar ik heb toch de indruk dat die vraag of de techniek iets kan betekenen voor wat wij het menselijke noemen toch altijd opduikt in de discussie wanneer het gaat over het gebruik van technologieën en de media en het theater, want in die context duiken altijd vragen op over authenticiteit, over echtheid, over het werkelijke spelen, een soort van vervreemding die ingebouwd wordt.

Nu, waar brengt mij dit alles, wanneer het gaat over het werkproces aan die Proust-cyclus? Ik heb de indruk dat de manier waarop Guy Cassiers met de techniek omgaat, zich ergens tussen Proust en de Spielberg van *Artificial Intelligence* bevindt. In die zin dat het in zijn voorstellingen niet gaat om het overweldigen of het overdonderen of het overvoeren van de zintuigen, maar uiteindelijk om het redden van de zintuigen. Hij zet de techniek in om de zintuigen, de zintuiglijke perceptie, te redden; in zijn werk zijn de media – letterlijk hier – een extensie van de zintuigen. Het gaat om een bijna van binnenuit verbreden van het zintuiglijk potentieel van de toeschouwer. Hij probeert de visuele wereld, de auditieve ruimte, te heroriënteren, en hij doet dat vooral door het ontkoppelen van de zintuigen, door bepaalde dingen te tonen of net niet te tonen, en andere dingen te laten horen. Hij kiest voor het theater als een soort van ruimte waarin hij probeert de literatuur – je zou dan de literatuur de wachtmeester kunnen noemen van de humanistische cultuur, want daar associëren we de humanistische cultuur toch mee – te verbinden met de gedoodverfde bedreiging van die humanistische cultuur, namelijk de digitale media. En die brengt hij op de een of andere manier samen in een soort van een ontkoppelde relatie, als ik dat zo mag stellen. Maar het gaat uiteindelijk om de redding van de zintuiglijkheid. En dus ook van de singuliere ervaring van de toeschouwer. De techniek staat in de functie van de zintuiglijke vertragingstrategie, in tegenstelling tot de manier waarop techniek

gebruikt wordt in de media van televisie en film. Op een bepaald ogenblik zegt hij ook dat hij de media niet echt inzet om meer te tonen, maar om minder te tonen.

U ziet een vrij typisch beeld uit die Proust-cyclus: in het midden de schaduw van een acteur die naar achter kijkt; hij kijkt in een camera en zijn hoofd wordt op een gordijn geprojecteerd. Die uitvergroting van de hoofden is iets wat heel vaak gebruikt wordt in de voorstelling. Je kan je afvragen of dat meer informatie geeft over het personage. Ik denk niet in de strikte zin van het woord dat het informatie geeft, het is misschien wel een prikkel voor het zintuig. Dat wil niet zeggen dat het geen betekenis heeft, maar het is toch iets anders dan informatie. Ik heb het beeld in verband gebracht met een term die ik bij de Franse filosoof Lyotard vond in zijn opstel over het onmenselijke, het onafgestemde. Daar geeft hij aan de kunst ook de taak om voortdurend een appel te doen op dat onafgestemde. Onafgestemd is datgene wat ontsnapt aan wat hij het systeem noemt, dat heel erg wordt gedomineerd door de politiek en door de media, het onafgestemde is datgene wat zich daar niet in laat inpassen en ik heb de indruk dat in heel veel van de voorstellingen van Guy Cassiers dat vrij expliciet aanwezig is, dat onafgestemde. Hij kiest ook altijd voor vrij marginale figuren in zijn voorstellingen; in sommige voorstellingen zijn dat halve of hele criminelen; er zit altijd iets van een Kaspar in zijn figuren. Kaspar Hauser is een figuurtje dat opduikt in de negentiende eeuw, dat eigenlijk niet kan spreken en dat dan toch een taal leert en op die manier socialiseert. In een hele belangrijke versie eind jaren '60, een tekst van Peter Handke, wordt hij echt een figuurtje dat door de taal gedwongen wordt zich in te passen in het systeem. En dat dan achteraf zal zeggen: al met de eerste zin ben ik in de val getrapt. Die spanning tussen taal en waar taal voor staat, de socialisering en de cultuur, en datgene dat dan verdwijnt wanneer de taal er komt, en zich toch nog altijd op een of andere manier manifesteert... Ik heb de indruk dat het gebruik van de media in het werk van Guy Cassiers daar heel veel mee te maken heeft. En daarom vind ik dat onafgestemde eigenlijk een invulling van wat intermedialiteit wordt genoemd in deze context. En het 'tussen' in intermedialiteit betekent natuurlijk niet dat dat er altijd is wanneer er verschillende media worden gebruikt. Het gebruik van verschillende media is niet noodzakelijk intermedialiteit in de betekenis die ik er hier aan zou willen geven, namelijk een hersensensibiliseren van het ene medium vanuit het andere, van het ene zintuig vanuit het andere. Een mooi voorbeeld is het verhaal van iemand die als geschenk een schilderij van een waterval krijgt, maar na enkele weken dat schilderij terugstuurt naar de schenker met de opmerking dat het water hem uit zijn slaap houdt. Dan krijg je een soort van hersensensibilisering van het oog door het oor. Ik heb het idee dat dat misschien wel een mooi beeld is van wat intermedialiteit zou kunnen zijn.

Nog twee kleine dingen. Jan Lauer, van de Needcompany, toevallig ook een beeldend kunstenaar, stelde dat het eigenlijk alleen maar kunstenaars zijn die, of dat nu beeldend kunstenaars zijn of niet, die het theater kunnen vernieuwen. Je kan een medium alleen maar vernieuwen wanneer je het vanuit een ander medium benadert. Hij ziet geen evolutie in hoe theatermakers met theater omgaan. Dat is een vrij extreme stelling, maar die sluit wel aan bij wat ik zeg. En nog een laatste puntje, ik denk dat het toch wel belangrijk is dat Guy Cassiers niet tot Proust is gekomen via de roman; het eerste wat hij las in verband met Proust was een scenario van Harold Pinter dat dan interessant genoeg niet verfilmd is, dus hij heeft het als scenario gelezen. De teksten op het scherm zijn elementen die eigenlijk uit een filmscript komen, dat iets tussen haakjes staat, 'een glimlach', 'schaamrood op de wangen'.

Klazien Brummel

Mag ik iets kleins opmerken over wat bij Proust heel opvallend is geweest, de asynchroniteit tussen de beelden die worden gepresenteerd met het live te spelen op de vloer, waardoor de mogelijkheid ontstaat de ruimte, het podium, door parallelle werkelijkheden te vullen. Dat vond ik wel heel essentieel.

Jans

Dat is wat ik bedoelde met die ontkoppeling.

Het is wel interessant dat als je dan de pers las en de mensen erover hoorde praten, je heel erg het gevoel kreeg dat het een totaalindruk had gemaakt, terwijl wij uiteindelijk vertrokken zijn vanuit die ontkoppeling, het uit elkaar halen van de media. Mensen hadden er eigenlijk geen woorden voor. Die kwamen altijd met uitspraken als ‘ja, dat was prachtig, het mooiste wat ik ooit gezien heb’, dus het kritische aspect viel helemaal weg, zelfs bij de pers. De pers had het over een bom in Rotterdam, dus het was voor ons wel prettig natuurlijk, maar het was ook even verschieten, we hebben er toch altijd anders over zitten praten. Hoe je dingen tegenover elkaar zet, hoe je ontkoppelt, zoals je zegt, asynchroon werkt, en plots wordt het in de beschrijving daarvan als een totaalervaring beschreven die alleen maar in termen van schoonheid wordt gevat. Nu was het ook schoon, daar niet van, maar het was een heel ander discours dat we teruglezen in de kranten en van het publiek dan hoe we er zelf over gepraat hadden.

Paul Koek

Het lijkt alsof ik de enige maker ben in dit gezelschap, verder zijn het allemaal veel mensen die veel nadenken. Ik denk veel minder na, ben altijd met mijn handen bezig. En wat mij betreft heeft Guy een crescendo aan beelden, aan fantastische voorstellingen gemaakt, en hij gaat echt met een punch weg uit Rotterdam. Ik heb met alle respect en meer dan dat naar die man en naar zijn maken en naar zijn club gekeken. Vanaf het begin dat Guy hier in Rotterdam kwam was ie bezig met video, met beeld, en het is ook een totaalervaring voor het publiek. Als ik had geweten dat Guy vanuit een door Pinter gemaakt filmscript aan het werk was gegaan, had ik misschien wel anders gekeken. Maar als we nou kijken naar wat er van uit de muziek hier vandaag binnen is, dat zijn er van alle deelnemers twee, en dan denk ik ‘waar is de muziek nou?’.

Van de Vall

Terwijl het grappige is dat wij als organisatoren het donkerbruine vermoeden hadden dat heel veel intermediale kunst juist drijft op het musische element en dat dat vaak het moeilijkste te benoemen is, omdat het een soort van muzikaliteit is die ook via het beeld wordt opgewekt of via de tekst, maar die heel fundamenteel is voor wat er gebeurt.

Henk Borgdorff

Maar gebruik je muzikaliteit nu als metafoor, kun je het ook concretiseren?

Van de Vall

Ik bedoel het in bredere zin, je kunt ook denken aan termen als ritme.

Frans Evers

Op een gegeven moment ben je bezig met dingen die onbenoembaar zijn en de muziek heeft de dingen die je niet anders dan in noten of in heel primitieve begrippen zoals ritme of harmonie kunt uitdrukken, terwijl je weet dat er veel meer aan de hand is. Maar daar krijg je in de literatuur geen grip op. Ik denk dat daar wel een raakvlak zit, dat je een muzikaal effect bereikt als met jullie de tijd uit elkaar halen. Dan krijg je meteen dat soort effecten die meer met je hart en je buik te maken hebben dan dat je dat nog kunt duiden of benoemen. Ik denk ook dat de debatten vooral vanuit de beeldende kunst gevoerd worden, omdat daar de semiotiek veel verder ontwikkeld is; in beeldhouwen zit je dichterbij de definieerbaarheid dan als je het hebt over muzikale effecten of over gevoel.

Brummel

Maar vanuit de dans wordt muziek iets heel fysieks. Het is de ruimte die je krijgt, bijna letterlijk, en geluid, muziek is ook een heel omkaderend gegeven. Maar wat ik heel grappig vind: Paul heeft meegewerkt aan de eerste voorstelling waardoor ik bewust naar theater ben gaan kijken; dat was *Bakeliet*. Dat was bij uitstek een voorstelling waarbij er sprake was van een zelfde soort onafgestemdheid, maar dan in volledige afwezigheid van technologische middelen. Dat was echt een stap voor, echt montage-theater.

Chiel Kattenbelt

Maar met een heleboel technologie volgens mij. Er werd volume gespeeld op meerdere niveaus, microfoons...

Koek

Wat Klazien bedoelt is dat er geen beeldtechnologie was. Ik had mijn teksten opgeslagen, en dat was toen wel technisch heel speciaal, in mijn elektronische drums. Dus als ik een trommel sloeg dan hoorde je 'mijn oma dina deli', sloeg ik een andere trommel, 'hield van mij en daarom'... Dat waren wel momenten die daarin juist weer opvielen, maar in beeldtaal was het inderdaad niet heel erg vooruitstrevend of moeilijk.

Kattenbelt

Er gebeurde heel veel juist met geluid. Doordat erop verschillende niveaus werd gespeeld, was het eigenlijk een gigantisch huis met verschillende verdiepingen waar je tegen aan keek. Die verdubbeling van rollen is alleen al mogelijk doordat je allerlei subtiele dingen kunt doen met de versterking van de stem.

Evers

Ik herinner me van die voorstelling ook wel het vergelijkbare effect van de simultaneïteit. Omdat je als kijker gedwongen wordt en het niet kan volgen, want als je hier kijkt gebeurt er daar weer wat, als je dit hoort, hoor je dat weer niet, en dan kom je toch in dit soort effecten terecht, die je eigenlijk wel heel graag wil hebben, want iedereen heeft daar iets mee. Maar het is interessant, hoe noemde jij dat nou, het onbenoembare...

Jans

Het onafgestemde.

Evers

Dat vind ik een heel mooi begrip, omdat het echt over een soort negatief van informatie gaat. Het is juist het niet geïnformeerd worden, het creëert een ruimte waardoor je zelf iets anders beleeft dan als je gewoon via een boodschap die ruimte vult.

Kattenbelt

Het is heel opvallend ten aanzien van *Bakeliet*, als je die recensies over die voorstelling bekijkt, heel vaak de vergelijking met televisie wordt gemaakt. Je moet je een heel hoog toneelbeeld voorstellen, met verschillende verdiepingen waarop zich tegelijkertijd verschillende dingen afspelen, maar in de kritieken wordt er voortdurend ingegaan op dat het eigenlijk een probleem is voor de toeschouwer om te bepalen waar je eigenlijk je aandacht op richt, omdat je niet alles in een keer kunt overzien: dat zou overeenkomen met de televisiecultuur in al zijn fragmentariserings, zijn stroom van beelden, van gebeurtenissen tegelijkertijd, terwijl toch wel het grote verschil met televisie is dat daar waar op televisie doorgaans – en dan heb ik het niet over latere digitale technologieën waar die fragmentarisering zich veel meer in het beeld in het hier en nu manifesteert – die gelijktijdigheid veeleer een gesuggereerde gelijktijdigheid is, want die beelden blijven heel nadrukkelijk in de lineaire ordening, terwijl hier echt het fysieke probleem van de toeschouwer is waar richt ik eigenlijk mijn aandacht op. En dat wordt een heel belangrijk aspect van je eigen ervaring als toeschouwer, dat je daar dus mee wordt geconfronteerd, dat je daar beslissingen in moet nemen. Of dat je dan opgeeft om het precies te willen volgen.

Van de Vall

Maar tegelijkertijd vind ik altijd het moeilijke met dat soort termen als het onafgestemde van Lyotard, dat je het niet het zo onafgestemd kunt maken dat het chaos wordt. Er moet een soort spanning blijven waardoor iemand toch op een of andere manier nog ergens chocola van weet te maken.

Kattenbelt

En dan denk ik: wij zijn zo hardnekkig in dat te proberen dat we ons daar nu niet zoveel zorgen over hoeven maken.

Maaïke Bleeker

Nee, maar dat punt betreft volgens mij ook wel een belangrijk verschil. Als ik probeer terug te denken aan *Bakeliet* en dan ook aan de delen van de Proust-cyclus die ik heb gezien, zijn er, ondanks dat je ze op allerlei punten kunt vergelijken, zoals het onafgestemde, ook wel hele belangrijke verschillen in hoe ik beide ervaren heb. Bij *Bakeliet* herken wat jij beschrijft, het was gewoon heel moeilijk om te denken, zelf te kiezen en het botste op elkaar. Bij de Proust-cyclus werd ik veel meer uitgenodigd om me eraan over te geven, om in een soort floating terecht te komen. Er zijn natuurlijk nog wel heel veel verschillende manieren waartoe die onafgestemdheid kan leiden bij het publiek, of tot wat voor kijkhouding het uitnodigt.

Marcel Cobussen

Is dat gewenning?

Bleeker

Natuurlijk speelt dat mee, maar het is denk ik natuurlijk ook het soort media dat je gebruikt, de situatie, het tempo, het ritme...

Kattenbelt

Maar volgens mij ook heel sterk de thematiek. Ik bedoel, wat in *Bakeliet* van de familie Deetleb wordt getoond is dat die hele krankzinnige familie zich allemaal voortdurend in scène zet. En de rol die jij [Koek] speelt is eigenlijk de jongen die volledig is opgesloten in zijn eigen wereld... Proust laat de ervaringswereld zien.

Koek

Een veel romantischer wereld. *Bakeliet* waren vier hoeksteentjes van Gerard-Jan [Reijnders] op elkaar gestapeld en we hadden ook helemaal geen zin om daar een beetje aardig in te gaan worden. Daar spraken we ook over. Ook muzikaal hadden we ook geen zin om iets toe te geven... Je kan iets zeg maar vrij rauw en hard vanaf het podium de zaal inbrengen, maar je kan het ook verpakken. En dat verpakken dat deden we eigenlijk bewust niet daar. Ik bedoel, ik weet nog dat Boudewijn [Tarenskeen], op het moment dat er opmerkingen waren over de intervallen in zijn composities, daar geen enkele verandering in maakte.

Brummel

Maar hoe was dat artistieke team? Hoe werkte dat dan? ...Hoe zat zo'n team in elkaar? Wie was bepalend dan, als je niet ingreep?

Koek

Ja, met zijn drieën. Ik weet ook nog goed, het hele principe montage was helemaal niet van Gerard Jan. Hoe dat de wereld in is gekomen is dat ik feitelijk ooit overhem sprak over Huib Emmer, die een stuk had geschreven dat heette *Montage*, en die had die term van...

Borgdorff

Eisenstein...

Koek

Eisenstein, die op een fantastische manier ging monteren door hardcuts op elkaar te schuiven. En ik heb één keer in een lezing gezegd: 'Waarom gaan we dit stuk niet heel hardcut op elkaar zetten, dan krijg je een soort montagetheater, dat lijkt me prachtig.' Zo waren we aan het praten, en toen was ineens het montagetheater ontworpen en heeft dat drie jaar stukken in de wereld gebracht. Gerard Jan Reijnders met zijn nieuwe montagevoorstellingen. Die dingen ontstaan zo. En daar werd ook niet teveel aandacht aan besteed. En het team, was gelijkwaardig, na de repetities enorm lang blijven praten en discussiëren over één minuut, die we die dag hadden bedacht.

Jans

Die ervaring herken ik natuurlijk ook, omdat intermediaal theater in de eerste plaats een discussie is tussen kunstenaars, niet tussen media, dat wil zeggen tussen individuen, die een eigen artistiek traject hebben en ook willen dat de voorstelling hun eigen artistieke denken draagt. Het is niet zo dat dan de videomaker, of de muzikant, gewoon willekeurig doen wat de regisseur zegt; nee, die wil ook zijn eigen gevoeligheid daarin leggen en zichzelf herkennen in de voorstelling. Vandaar dat dat inderdaad ook waarlijk een discussie wordt – en bij Proust heeft dat een hele lange aanloop periode gehad – en het ook heel lang duurt voordat je tot een

gemeenschappelijk idee komt. Op een bepaald ogenblik begint dan toch wel een hiërarchie te spelen, het is dan de regisseur die een aantal knopen doorhakt omdat je niet kan blijven discussiëren, maar we hadden in elk geval wel een periode ingebouwd waarin iedereen over alles iets kon zeggen. Dus dat ook diegene die bezig was met de muziek en de kostuums over het decor kon praten. Of diegene van het decor over de tekst. Dat kon op een bepaald ogenblik, maar op een bepaald ogenblik moest er dan ook wel weer gezegd worden, kijk nu is die periode achter ons, nu moet iedereen zich weer gaan concentreren op zijn specialiteit.

Koek

En als je dat niet doet, dan kom je elkaar zo keihard tegen, omdat de tijdsbelevingen, muzikaal of in tekst of in beeld zijn zulke andere ervaringen en snelheden, dat als je daar niet over praat, dat zijn er alleen maar confrontaties.

Van de Vall

Erwin, jij begon je verhaal met de vraag ‘what’s new?’, het theater is altijd al intermediaal geweest. Maar misschien is een van de verschillen tussen wat er nu gebeurt en vroeger, dat het een nu interactie is van media en disciplines die heel ver uitgekristalliseerd zijn en zich tot autonome velden hebben ontwikkeld en dan gaan zoeken naar een soort van uitwisseling.

Jans

Waarschijnlijk is dat het grote verschil.

Kattenbelt

Daar wilde ik in ieder geval in mijn verhaal een paar dingen over zeggen, omdat ten aanzien van intermedialiteit bijna altijd het begrip *Gesamtkunstwerk* van Wagner valt, terwijl Kandinsky precies dit fenomeen dat jij net aangaf beschrijft en in dat opzicht veel interessanter is. Ik wil beginnen met een drietal begrippen aan de orde te stellen voor de gedachtenbepaling. Het begrip multimedialiteit wordt vaak in relatie tot intermedialiteit gebruikt en wat mij opvalt aan dat begrip is dat het doorgaans op verschillende niveaus wordt gebruikt. Namelijk op het niveau van de tekensystemen, dus het feit dat we van doen hebben met een medium dat zich bedient van woord, beeld en geluid, muziek, gesproken tekst, bewegende beelden, stilstaande beelden, fotografische beelden, of andersoortige beelden. En tegelijkertijd wordt dat begrip multimedialiteit ook gebruikt op het niveau van verschillende kunsten, of verschillende media. Dus iets is multimediaal als er een literair, een beeldende kunst-aspect of een muzikaal aspect in zit, of dat er gebruik wordt gemaakt van media als film, televisie, video, internet, etc. Dat kan ingewikkeld zijn als je niet helder voor jezelf bepaalt op welk niveau je over multimedialiteit spreekt. Maar in elk geval gaat het om meerdere media, of je media nu definieert op het niveau van tekensystemen of op het niveau van media zoals film, televisie, internet, videomedia zijn, ja dat moet je dan op de een of andere manier volgens mij dan aangeven. Dan heb je ook een begrip als transmedialiteit of transformationele medialiteit of transintermedialiteit dat op de een of andere manier schijnt te duiden op overzetting van het ene medium naar het andere, wat natuurlijk ook aan de orde is in de Proust-ensceneringen. Maar om wat voor soort overzetting gaat het dan?

Gaat het om de overzetting op het niveau van inhoud, dan kunnen we het bijvoorbeeld hebben over literatuurverfilmingen. Er is een literaire bron die inspiratie is, maar in 99 van de 100 literatuurverfilmingen is het zo dat de specifieke kwaliteiten van de roman

in de verfilming verdwijnen. Er zijn bijvoorbeeld verschillende romans waarin elk hoofdstuk vanuit een ander perspectief geschreven is. Je kunt er donder op zeggen dat dat in 99 van de 100 gevallen in de verfilming verdwijnt. Sterker nog, bijna alle literatuurverfilmingen conformeren meer aan de conventies van film dan aan die van literatuur. Maar je kunt ook praten over overzetting van het ene medium naar het andere medium in termen van constructieprincipes, stylistische procedés en esthetische conventies. Je kunt bijvoorbeeld denken aan de bijna vrije uitwisseling tussen film en theater in de tijd van het Duits expressionisme. Iemand als Leopold Eissner liet zich echt inspireren door wat er in de film mogelijk was; hij wilde dat soort lichteffecten ook in zijn voorstellingen tot stand brengen, terwijl wij juist ook van de Duitse expressionistische film kennen dat zij zich heel erg heeft laten inspireren door de gestileerde speelstijl van het theater, de ruimte die heel nadrukkelijk artificieel is. Of denk bijvoorbeeld aan iemand als Meyerhold (?), die fantaseerde over wat hij letterlijk de cinematificatie van het theater noemde. Hij wilde op de een of andere manier de snelheid van montage die hij in de film zag imiteren, dus eigenlijk een soort montagetheater maken. Over montage gesproken, het hele begrip montage van attracties, dat zo sterk aan film is gekoppeld, dat op elkaar laten knallen zal ik maar even zeggen, is door Eisenstein eigenlijk al ontwikkeld in de tijd dat hij alleen nog maar theater maakte, en dat begrip heeft hij overgeheveld naar film. De ‘verfilmisering’ van het theater dat was een ideaal van sommige theatermakers, onder wie Meyerhold. Of denk bijvoorbeeld aan de voorstelling *Noir* nu, die is geïnspireerd door gangsterfilms, door B-films; op de een of andere manier proberen ze dus de stijl en de clichés die we kennen van dat genre te vertalen naar het theater. Dat zijn allemaal vormen van overzettingen.

En wat is dan intermedialiteit? Dan kom ik eigenlijk heel dicht bij het begrip zoals Erwin dat ook gebruikt, Daar gaat het volgens mij om het creëren van ruimte, misschien liever van tussenruimten, of het creëren van een kader, van waaruit of waarbinnen sprake is van een duidelijk ervaarbare wisselwerking. En die wisselwerking kan een wisselwerking tussen verschillende kunsten zijn of tussen verschillende media, maar het kan ook in een breder filosofisch perspectief worden geplaatst. Dat is iets waar Henk Oosterling dan bijvoorbeeld vooral op koerst, die het begrip intermedialiteit in een bredere context hanteert: de kunst, de wetenschap, de politiek, dat zijn allemaal domeinen die zich ten opzichte van elkaar hebben verzelfstandigd en de intermedialiteit is juist daar waar je probeert die tussenruimten te zoeken van waaruit je die domeinen weer met elkaar in verbinding brengt. Tot zover globaal iets over de begrippen.

Ik denk dat het ook van belang is, en ik realiseer me heel goed dat ik door dit aan de orde stellen het risico loop als een soort van determinist of essentialist te worden beschouwd, om aandacht te besteden aan de ontologie van de kunsten en de media. Dat wil zeggen, om naar die verschillende kunstvormen en media te kijken vanuit de vraag waaruit en waarin precies hun concrete materialiteit bestaat. Ik vind het prima als mensen zeggen ‘ik heb een film via internet gedownload’, maar ik houd voor mijn begrip van film in eerste instantie toch vast aan het idee dat het gaat om een projectieproces. Want een film geprojecteerd op een licht reflecterende wand is van een andere orde dan een sterk gecomprimeerde digitale versie die ik zie via een monitor. Daar ben ik heel strikt in. Zoals mijn begrip van theater altijd nog vast zit aan de feitelijke fysieke ontmoeting tussen een performer en een toeschouwer en mijn begrip van schilderkunst nog altijd vast zit aan het idee dat er sprake is van een doek en van de concrete materialiteit van verf en dat je instrumenten hebt als kwasten en lepels en weet ik veel wat om dat op de een of andere manier op dat doek aan te

brengen. Ik ga mee met Mukarovsky, die zegt dat we de esthetiek van de verschillende disciplines in eerste instantie moeten zoeken in de concrete materialiteit ervan, het materiaal en de wijze waarop het bewerkt kan worden, omdat we de ontwikkeling van de kunst moeten zien in de ontwikkeling van de technieken met behulp waarvan dat materiaal wordt bewerkt. En daarmee heb je ook een verbinding naar dat juist steeds meer moderne technologie een belangrijke rol is gaan spelen in de verschillende kunsten en ook in het theater, hoewel het in het theater altijd al een rol heeft gespeeld. We weten allemaal dat in de 18e eeuw de grote kunst en vliegwerk mechanismen in het theater werden toegepast.

Maar – dan maak ik even heel snel een bruggetje naar Wagner – daar waar in het theater die machinerie altijd zichtbaar was, hoezeer misschien ook een soort illusie van werkelijkheid werd nagestreefd, daar heeft Wagner een beslissende stap gezet door de toeschouwer definitief in het donker te zetten, hem daarmee onzichtbaar te maken en de machinerie drastisch te verbergen. Niets mocht de toeschouwer, als onzichtbare getuige in de zaal, in de weg staan om volledig op te gaan in de illusie die hij in zijn muziekdrama's die hij zijn luisteraars wilde voortoveren. In Bayreuth zit het publiek in het donker, is het orkest afgeschermd met panelen, kortom, alles, de machinerie wordt onzichtbaar gemaakt. Hij ging daarin heel ver, tot en met een stoommachine onder het podium, om op die manier allerlei rookeffecten tot stand te brengen. Het moest één groot spektakel worden. Maar waar hij in elk geval wel aanvast houdt, is dat hij een verhaal verbeeldt. Hij maakt gebruik van muziek, literatuur, de danskunst, maar die staan toch nog wel in een duidelijke hiërarchische verhouding tot elkaar. Zoals het verhalende element vasthoudt aan de mythe, het verhaal of hoe je het ook wilt noemen. En dat is in groot contrast met Kandinsky, die rond 1911 begint met het ontwikkelen van een zogenaamde *Bühnekomposition*.

Kandinsky constateert, terugkijkend op de geschiedenis van het theater en kijkend naar wat hij dan noemt de opera, of het muziek drama, het literaire theater, het *Sprechtheater*, en naar de dansvoorstellingen, dat het een soort museumvormen zijn geworden, versteende vormen van theater die allemaal vastzitten in de conventies volgens welke ze worden gemaakt. Terwijl hij uitgaat van de veronderstelling dat het theater als kunstvorm eigenlijk functioneert als een soort van verborgen magneet, die juist de mogelijkheid heeft om beeld, geluid, klank op een bijzondere manier in een spanningsverhouding tot elkaar te plaatsen. En hij zegt: gelukkig hebben de verschillende kunsten – literatuur, beeldende kunsten, muziek – zich in relatieve zelfstandigheid ontwikkeld. Ze deden dat wel in wisselwerking tot elkaar en het muziekdrama en de balletvoorstellingen en de spectaculaire theatervoorstellingen zijn voorstellingen waarin verschillende disciplines samenkomen – maar eigenlijk zijn de literatuur, de beeldende kunst, en de muziek zoals die min of meer hun eigen gang zijn gegaan, veel spannender om in dat theater op te nemen dan in hun geconventionaliseerde vormen en hun hiërarchische verhoudingen. Dus hij zegt: die verzelfstandiging van de kunsten heeft een soort zuiverheid in de afzonderlijke disciplines bereikt, hetgeen hij natuurlijk vooral projecteert op het idee dat de kunst uiteindelijk dat moment van abstractie bereikt waardoor het niet meer een soort verbeelding is van iets anders, maar juist een onmiddellijke expressie van wat hij de vibraties van de ziel noemde. Kandinsky is bij uitstek een lyricus, een lyrisch kunstenaar, veel sterker dan Wagner dat was. Wagner was eigenlijk een dramamaker. Er is een heel mooi opstel van Bernard Kuhnsich waarin hij fantaseert wat er eigenlijk van Wagner zou zijn geworden als hij in de 20e eeuw in plaats van in 19e eeuw had gewerkt en zegt dat hij ongetwijfeld naar Hollywood zou zijn gegaan.

Jans

Lord of the Rings...

Kattenbelt

Hij zou Lord of the Rings hebben gemaakt of wat dan ook. Dat is een enorm contrast. Dus de kunsten hebben in hun eigen ontwikkeling een soort abstractie en zuiverheid, die samengebracht worden in het theater omdat theater die verborgen magneet is, die de kunsten op een bijzondere manier met elkaar kan laten interfereren. En dat komt eigenlijk heel dicht bij het begrip intermedialiteit. Je zou dus kunnen zeggen dat in de voorstellingen van Guy Cassiers juist volop recht wordt gedaan aan het literaire, aan de literaire kwaliteit van de taal en aan de eigenstandige inbreng van de muziek. Hij respecteert de kunsten zoals ze zich in hun zelfstandigheid voordoen, maar brengt ze op een bepaalde manier samen waardoor ze gaan interfereren en die wisselwerking tot stand komt, juist omdat ze niet hiërarchisch ondergeschikt zijn gemaakt aan de ontwikkeling van hun handeling. Hij doorbreekt de traditionele dramatische verbeeldingsstructuur, trekt zich ook niks meer aan van de geconventionaliseerde onderbrekingstechnieken die het theater heeft ontwikkeld juist om de lineariteit te bewaren, dus hij respecteert in dat opzicht ook ten volle de continuïteit die de voorstelling als reëel gegeven is. Daarbinnen gaat hij deconstrueren, fragmentariseren, en gaat hij ook die media en die technologie inbrengen, zodat het eigenlijk ook contrasteert, en dat is dan eigenlijk ook de referentialiteit naar andere media. Ik bedoel, hij maakt gebruik van camera en montagetechnologie, terwijl die technologie buiten het theater doorgaans volgens andere conventies wordt gehanteerd. Om een voorbeeld te geven: in de voorstellingen van Guy Cassiers is de camera zichtbaar aanwezig, die wordt dus als technologie niet verborgen, en de aanwezigheid van de camera's wordt ook door de acteurs niet genegeerd, terwijl dat in film doorgaans wel het geval is.

Als je even het lijntje van Wagner naar de film legt dan zou je kunnen zeggen dat Wagner inderdaad een belangrijke aanzet gegeven heeft tot het functioneren van de technologie als een verborgen machinerie die prachtige ervaringen beschikbaar stelt. Ik formuleer het met opzet zo, want ik denk dat een medium als film in zijn dominante verschijningsvorm functioneert zoals technologie doorgaans functioneert in ons moderne leven, namelijk als een soort verborgen machinerie. Dat is een idee van Albert Borgman, een techniekfilosoof, die het idee 'device paradigm' heeft ontwikkeld. We weten eigenlijk niet hoe een technologie functioneert, en het is ook van belang dat niet te weten, want des te meer plezier beleven we aan de ervaringen, de goederen en de diensten die die technologie beschikbaar stelt. Dus hoeven we niet stil te staan bij hoe slecht dat is voor het milieu en hoeven we ons er ook niet om te bekommeren, tot en met dat we met het zien van de technologie ook niet hoeven te worden gestoord in de illusie die zij ons voorschotelt.

Jans

Mag ik daar even op inpikken? Het klopt inderdaad dat die techniek getoond wordt in de voorstellingen van Guy, maar langs de andere kant vraag ik mij af of je, als je het vanuit een Brechtiaans perspectief bekijkt, ook niet kan zeggen dat je met het tonen van de techniek iets doorbreekt.

Kattenbelt

Als je zegt dat het dramatische principe het principe is volgens welke een illusie van werkelijkheid wordt gecreëerd, ook al is die werkelijkheid een fantasiewereld en

weten we dat ook, dan is de eerste drive dat we eigenlijk willen opgaan in die wereld die we meebelevan met de personages en die zich voltrekt volgens een lineair principe, een causaliteit van handelen. Dan is er een doorbreking van dat principe, waarbij het perspectief van buitenaf wordt gekozen; dat zou je dan het Brechtiaanse perspectief kunnen noemen, dus het zichtbaar maken van de constructie en het bewust deconstrueren en eventueel ook bewust doorbreken van de illusie, waardoor een reflexieve ruimte ontstaat voor commentaar. En dan heb je een derde perspectief, dat noem ik dan het lyrische perspectief, waarbij alles in het teken staat van een intensiteit van ervaringen tot uiting brengen, dus primair het ervaringsperspectief.

Wat mij nu opvalt is dat in de amusementsindustrie de technologie wordt ingezet voorzover het gaat om het creëren van illusies en daarvoor de voorwaarde is dat de technologie word verborgen, terwijl in het theater de technologie letterlijk ten tonele wordt gevoerd, en daarmee niet zozeer de dramatische registers worden aangesproken, maar veeleer de epische en de lyrische dimensies van het theater worden uitgebreid. En bij dat idee van het uitbreiden van de lyrische dimensie hoort ook het idee van Guy dat die media functioneren als extensies die nieuwe dimensies geven aan de expressie van onze ervaringswereld. Paul A. Kooi was er in het begin heel ongelukkig mee dat hij volledig werd overschaduwed door de projecties, maar uiteindelijk heeft die man op een fantastische manier in het verloop van de vier voorstellingen, dankzij die technologie, op een heel andere schaal een nieuw speelveld voor zichzelf ontdekt en weet hij dat hij met zijn wenkbrauw en met zijn lip en met een zuchtje en met een slikje een immens effect kan bereiken.

Cobussen

Als je zegt dat intermedialiteit het respecteren van de eigenheid van de afzonderlijke media is die dan met elkaar in dialoog gaan, dan klinkt dat in theorie en vanuit de productiekant erg fraai, maar ik heb het idee dat vanuit de receptiekant muziek vaak het ondergeschoven kindje wordt. Omdat de dominantie van de ogen, van het kijken en daarnaast de dominantie van het begrijpen, van het talige element, zo sterk zijn, dat als de muziek net zo wordt gerespecteerd als die andere elementen, ze in de perceptie in ieder geval minder gerespecteerd wordt, omdat we geneigd zijn om vooral te kijken en te begrijpen. Pas daarna kunnen we nog wat horen en dat brengt dan eventueel verwarring aan.

Jans

Maar heeft de muziek geen veel groter effect dan we ons realiseren? Als je naar een film kijkt, ben je inderdaad bezig met het verhaal, maar de muziek heeft bepaald hoe je het verhaal in je opneemt. Achteraf kun je niet meer zeggen waar de muziek zat, maar heeft het wel zijn werk gedaan

Bleeker

Marcel heeft volgens mij wel een belangrijk punt. Want de muziek heeft zijn werk wel gedaan, maar natuurlijk is het hele theater van Wagner er op gericht om je vooral bewust te maken van wat je ziet. En die muziek heeft inderdaad een enorme werking, maar die hele technologie – de toeschouwers in het donker zetten, het orkest verborgen opstellen – legt de nadruk op het kijken, als datgene waar het in eerste instantie op het niveau van bewustzijn over gaat. En dat je dan natuurlijk enorm gestuurd wordt door de muziek, dat is wel zo, maar...

Jans

Ik denk dat de muziek eerst de wending initieert ...

Cobussen

Ja, maar dan werkt het ondersteunend aan de beelden. Op het moment dat de muziek iets anders laat horen dan wat het beeld laat zien, of de taal ons doet begrijpen, dan wordt de muziek als eerste als storend ervaren.

Jacqueline Oskamp

Maar toch is bij Wagner, ik heb toevallig net de hele *Ring* weer meegemaakt, de muziek zo dominant aanwezig in het verloop van de tijd dat je er niet omheen kan. Dat bepaalt volkomen het tempo. Dus wanneer je het libretto mee gaat lezen, wat nu kan via boventiteling, raak je een beetje verstrikt, want die tekst wordt maar herhaald en herhaald en herhaald en er zit helemaal geen verloop in de handeling. Alleen als je meegaat in de muziek klopt ook de tijdspanne. Je weet dat de *Ring* bijna 16 uur duurt, dus daar moet je je aan over geven. Bij Wagner dicteert de muziek eigenlijk het hele verloop. Natuurlijk kijk je, maar zeker met de *Leitmotiven* gebeurt er zoveel meer in de muziek dan wat je ziet.

Cobussen

Bij Wagner ben ik het met je eens. Maar het auditieve gedeelte bij de Proust-cyclus is misschien in een soort van gelijkwaardigheid begonnen, maar heeft absoluut niet dat effect op mij. Ik denk juist dat de niet-experts, het zogenaamde gewone publiek, meer bezig zijn met het visuele en talige informatie dan met het muzikale.

Bleeker

Ik vind wat jij aanstipte in Wagner wel heel interessant. Die spanning die je in zijn eigen doel of ideologie ziet, dat het aan de ene kant de muziek is waar het over gaat, die is dragend, maar dat hij tegelijkertijd een theater ontwikkelt dat helemaal een *visuality apparatus* is, een *vision machine*. Waarom zet hij dan niet het orkest op het toneel, dat is wel een opvallende spanning in zijn eigen benadering.

Evers

Ik denk dat dat komt omdat hij toch een boodschap heeft die hij niet met die muziek tot uitdrukking kan brengen. Want hij heeft die verhalen nodig, hij wil Duitsland op de kaart zetten als het nieuwe Griekenland. En dat zijn politieke boodschappen en daar gebruikt hij dan weer alles voor, maar dat kan hij niet met alleen muziek.

Ik denk dat het probleem is, dat wat Wagner deed het optellen van de verschillende betekenissen in de verschillende media was. Dan is $1+1=2$, maar dat kennen we al. Wat veel interessanter is, is dat je juist 1 en 1 tegenover elkaar kunt zetten. En dan zegt Kandinsky: mensen vergeten dat $1-1$ ook 2 is. Daar zit namelijk ook de paradox in die zowel bij Wagner als bij Kandinsky aanwezig is, omdat ze allebei gewoon niet waar kunnen maken wat ze bedoelen. Dat is bij Kandinsky ook. Dat prachtige stuk *Die gelben Klang* is een keer uitgevoerd maar dat was niks...

Kattenbelt

Maar niet tijdens zijn leven ...

Evers

Hij heeft het alleen maar geschreven... Het is heel prachtig uit elkaar gehaald, de ene scene gaat over dans, de andere wordt gezongen, de derde is puur instrumentale

muziek, dan gaat het weer over licht, uit elkaar gerukt, conceptueel fantastisch, maar ik denk dat er ook wel iets grappigs inzit dat het niet gelukt is. Kandinsky noemt het niet voor niets de vibratie van de ziel, de innerlijke klank, het beeld heeft ook een innerlijke klank en geur heeft een innerlijke klank. Dat zijn prachtige uitspraken, maar wel heel erg paradoxaal. Als je daar echt op gaat inzoomen kom je uit op dat gekke gebied waar we het steeds over hebben – bestaat die ruimte die we waarnemen eigenlijk wel? Is dat niet de illusie? Is nou niet net dat ‘inter’ de illusie? Waardoor ook het gesprek heel interessant is, maar we het echt niet aan elkaar gepraat krijgen.

Van de Vall

Als een hypothetisch construct waar de hele tijd naar verwezen wordt ...

Evers

Maar dat vind ik ergens ook het mooie eraan. We zeiden al eerder dat het een soort gespiegelde informatie is, een soort non-informatie, die blijkbaar toch wel communiceert.

Jans

Het zit ergens tussen het materiele en het immateriële in.

Brummel

In de voorstelling *To do the birdie* was het zo dat het geluid zich steeds aan de bron onttrok. Het personage Phedre playbackt haar eigen tekst voornamelijk, haar tekst werd vanaf de zijkant uitgesproken door iemand die ook door de manier waarop hij het uitsprak duidelijk maakte dat het niet zijn tekst was. Dus de tekst werd opeens een ding, dat heen en weer geschoven kon worden. Het kreeg een vreemde materialiteit in dat stuk. Volgens mij gaat dat ook wel voor de muziek op dat er, op het moment dat je iets aan de bron onttrekt, het een bepaalde ruimtelijke relatie aangaat. Ik weet niet of dat ‘inter’ is, maar er kan in elk geval mee bewogen worden.

Jans

Je creert in elk geval een ruimte tussen de tekst en...

Brummel

...en de bron.

Kattenbelt

Ik denk dat in dit geval die intermedialiteit werkzaam wordt doordat die tekst een verschuifbaar ding wordt en je je daardoor bewust wordt van de materialiteit ervan, en dan is volgens mij een element van die intermedialiteit, dat de tekens worden geënceneerd, in plaats er alleen te zijn als tekens. Er is een soort verdubbeling. Intermedialiteit en performativiteit zijn twee dimensies die heel nauw met elkaar samenhangen. Daar heeft de historische avantgarde en ook film een hele belangrijke rol in gespeeld, in het losmaken van de tekens, of het losmaken van het materiaal uit de structuur waarin ze zijn ontwikkeld – dat idee van Bürger – wat ook inhoudt dat de tekens op een bepaalde manier worden gestaged. Je moet bijvoorbeeld eens kijken naar het gebruik van tussentitels in avant-garde films en ook in de voorstellingen van Guy Cassiers: daar krijgt de taal zijn beeld weer terug. Want er wordt op allerlei manieren gespeeld met de verbeelding van tekst.

Anneke Smelik

Ik ben het er geheel mee eens dat je je op de een of andere manier altijd vast moet houden aan de materialiteit van het medium wanneer je het over dat 'inter' hebt. Ik werk met film, niet met theater. De materialiteit van film is dat er beeld en muziek is, althans na de uitvinding van het geluid, en dat maakt dat intermedialiteit veel ingewikkelder is om daar een punt van te maken. Waar ik op in wil gaan is dat idee van het spektakel bij Wagner en dat hij nu *Lord of the Rings* zou maken. Mijn vraag is, en dat is iets wat me ontzettend boeit en waar ik met studenten ook altijd enorm op blijf hameren, is, is die intermedialiteit nu eigenlijk alleen nog mogelijk binnen de avant-garde? Wat gebeurt er wanneer je het hebt over commerciële media als film en televisie, over spektakel à la Spielberg of over videoclips? Ik denk dat dat fundamenteel anders ligt voor theater. Je gebruikt een woord als deconstructie, in theater kan dat, maar in een bioscoopzaal is dat altijd een punt.

Brummel

Daar komt dan toch niks tussen? Je moet erin meegevoerd worden, dan zit je erin, dat is het hele eieren eten met film.

Smelik

Maar dan is dus de vraag, of je je alleen kunt bewust worden wanneer je de tekens ensceneert, wanneer je het teken vooropstelt, wanneer je de machinerie vooropstelt. Kunnen wij nou alleen die intermedialiteit vatten door terug te grijpen op klassieke avant-garde? We hebben het dan wel over bijna een eeuw geleden. Of is er bijvoorbeeld in de *Romeo & Juliet* van Baz Luhrman toch niet iets dat de muziek zo haaks gezet wordt op de Shakespeariaanse taal, dat je zowel de overweldiging hebt van het spektakel, als het bewustworden van wat er intermediaal gebeurt?

Jans

Misschien zou je kunnen zeggen dat wat wij hier nu intermedialiteit noemen, zich in de videoclip al ontwikkeld heeft tot een nieuwe taal die helemaal niet meer terugverwijst naar de autonome kunstvormen zoals we ze kennen, literatuur, muziek, dans, montage. Alles zit daar al in elkaar, er heeft zich een nieuw soort taal ontwikkeld die alleen jonge mensen spreken. Alleen heb ik de indruk dat je dan niet meer tot een reflectie daarop komt.

Kattenbelt

Ik vermoed dat als we de ontwikkeling van de 20e eeuw bekijken, dan is volgens mij de metafoor 'de wereld is een schouwtoneel', 'all the world is a stage', niet langer een metafoor meer, maar werkelijkheid aan het worden. De mediatisering van de cultuur en samenleving brengt met zich mee dat het ensceneringsaspect van het handelen, dat er natuurlijk altijd is geweest, een steeds grotere rol is gaan spelen. Ik denk dat het theater in principe nog de enige oude kunstvorm is die als een soort hypermedium een plaats kan definiëren, waarin de enscenering van de verbeelding nog echt zichtbaar kan worden gemaakt. Waarom? Omdat de materialiteit van wat je ook ten tonele sleept daarmee niet wordt aangetast, en dat beredeneer ik dus weer vanuit de ontologie. Een elektronisch beeld blijft een elektronisch beeld, een digitaal beeld een digitaal beeld, een projectie blijft een projectie, een schildering op het toneel blijft een schildering. En natuurlijk ben ik me ervan bewust dat als je ze in hun concrete materialiteit samenbrengt in de voorstelling, er wel iets gebeurt doordat je ze in een performatieve context bijeenbrengt. Dus in die zin is theater eigenlijk de enige kunst

waarin intermedialiteit überhaupt gerealiseerd kan worden. Daar krijgt dat ‘inter’ een concreet fysieke vorm als die interspace waarin die dingen op elkaar kunnen knallen.

Smelik

Dat is mij teveel ontologie.

Kattenbelt

Natuurlijk, ik provoceer nu even.

Jans

Als je het vanuit de theorieën van Baudrillard bekijkt, die heel ver gaat in zijn analyse, zitten we nu volledig in de wereld van het simulacrum, dus er is ook geen buiten meer. Je hebt dan ook geen mogelijkheid meer tot kritiek, zoals de historische avant-garde dat wel nog had, er was toen een maatschappij waar je kritiek kon op hebben. Vanuit dat perspectief is het theater een totaal voorbijgestreefd medium, omdat het vertrok vanuit de spanning tussen schijn en werkelijkheid, terwijl die spanning er nu niet meer is.

Kattenbelt

Volgens mij is dat juist de grote vergissing, want als we gaan kijken waar in het theater die schijn en werkelijkheid zo’n belangrijke rol hebben gespeeld, is dat in de eeuwen lang dat het theater heeft bestaan hooguit een kleine periode geweest waarin het draaide om het creëren van illusie. Op grond van de vage bronnen die we hebben, begint dat pas in de 18e eeuw en bereikt het in de loop van de 19e eeuw zijn hoogtepunt.

Smelik

Ik zou graag een vraag willen stellen aan Renée. Jij bent met computergames bezig, heb jij daar weleens het concept intermedialiteit op los gelaten of is dat een non-issue?

Van de Vall

Ik denk dat computergames bij uitstek het medium zijn waarin al die media worden gebruikt om een totaalimmersie te creëren, heel zelden om iets te verstoren. Er is er wel computerkunst die dat doet, maar een goede game is geen goede game als je teveel ter discussie stelt want dan raakt de speler gefrustreerd. Er zijn games die iets speelser zijn met wat ze doen met jou als speler, maar dat zijn meestal ook niet de goed verkopende games. We hebben niet zo lang geleden een congresje gehad op de Jan van Eijk Academie met twee kunstenaars die een prachtige game hadden ontwikkeld waarbij het nu eens niet ging om het winnen, maar om de ervaring ergens te zijn. Ze zijn naar ik weet niet hoeveel gamebedrijven gegaan en iedereen zei dat het een prachtig concept was, maar ze slepen er nog mee rond. Die wereld is volstrekt ontoegankelijk voor tegendraadsheid. Dus waar je dan interessante toepassingen vindt is veel meer in de educatieve velden, zoals waarin De Waag werkt.

Kattenbelt

Dat is in mijn redenering ook het ‘device paradigm’, dat is gewoon de toepassing van de technologie in de consumptiesamenleving. Je kunt alleen maar voor een internationale markt produceren als je uiteindelijk de identiteit van de speler uitwist. En dat kan alleen maar door de speler de mogelijkheid te geven volledig op te gaan in de wereld van het spel en tegelijkertijd voldoende ruimte te creëren voor de

performativiteit van de speler, want de speler creëert natuurlijk ook een soort narratief, op het niveau van zichzelf als speler.

Van de Vall

Ik zat net te denken aan een uitzondering. Een van mijn AIO's probeert heel hardnekkig om *Grand Theft Auto* in een non-playing mode te spelen. In de GTA reeks worden een aantal steden gevisualiseerd, Los Angeles, New York, en die spelen geven grote mogelijkheden om gewoon een beetje rond te lopen, de omgeving te verkennen, door het groen te wandelen. Er zijn ook mensen die dat heel expliciet proberen. Je kunt ook allerlei gangetjes in of kamers waar je spelletjes kunt spelen; in de games zelf kan je videospelletjes spelen. Dus dat is dan een spel met een metaniveau, waar ook in het spel zelf allerlei commentaar op media wordt gegeven en het spel zelf wordt geïroniseerd. Maar dat zijn er maar heel weinig.

Ik denk wel dat vanuit de belangstelling voor spelletjes en interactiviteit in het algemeen veel van het discours rondom intermedialiteit wordt geherdefinieerd in termen van performativiteit. De hele discussie tussen ludologen en narratologen over games – narratologen vinden dat een spel een soort van verhaal is in verschillende etappes en ludologen zeggen dat een spel een heel ander genre is – informeert op zich ook het discours over andere kunsten weer. Wat is nu het performatieve aspect van kijken naar het schilderij, of naar een installatie? Erwin schreef in zijn stuk voor deze bijeenkomst dat Proust 2 misschien wel meer een installatie was dan theater. Ik vind het heel opmerkelijk dat installatiekunst steeds meer in termen van enscenering en staging wordt geanalyseerd, dus in theatrale termen. En ik denk dat de aandacht voor spelletjes en voor interactieve media dat aspect van wat er gebeurt door de actieve inbreng van de kijker veel nieuwe impulsen heeft gegeven.

Koek

Dat is mij inderdaad ook opgevallen. Deze zomer was er een project van beeldend kunstenaars die nu bezig zijn met re-enacting. Die gaan een 3-D schilderij maken op een situatie die er ooit is geweest. In 1983/4, was er in Amerika een gesprek met de Playboy, en daar werd een interview geënceneerd met allemaal acteurs die iemand anders gingen spelen en die hebben dat interview gegeven over de toekomst 20 jaar later. Nu wordt dat zelfde stuk weer herspeeld door acteurs die die interviewers gaan spelen. Maar zo exact mogelijk, zonder emotionele invloeden, dus gewoon als een 3-D herhaling noem ik het maar even. Krankzinnige ontwikkelingen zijn dat die...waarvan je eigenlijk niet meer kan zeggen is dit nou nog spel of niet? Je moet je voorstellen dat ik *Richard de Derde* van Johan Simons dit jaar precies ga naspelen, dat lijkt me heel interessant... Maar echt precies. Wat gebeurt er dan? Is het dan nog theater?

Kattenbelt

Het hele fenomeen naspelen is een belangrijk ding geworden. Toeschouwers die hele scènes gaan naspelen uit films, dat is een cultfenomeen. Dat is ook zo'n element van een cultuur die steeds performatiever wordt.

Evers

En dus ook interactiever, doordat de toeschouwer wordt uitgenodigd om maker te worden. En mijn gevoel is dat dat wel ongelooflijk naderbij aan het komen. Je ziet hier al dat we in feite in een studio zitten. Dat verbergen van de apparatuur, dat gaat binnenkort helemaal niet meer lukken. Ik heb in het onderwijs een paar maanden

geleden voor het eerst echt een schokkende ervaring meegemaakt. Toen waren er niet twee laptopjes, nee, dan kom je je kamertje binnen en dan zie je twaalf studenten met twaalf laptops en wat zijn ze aan het doen: ze zijn ze allemaal aan elkaar aan het kloten. Dan zitten ze aan een project te werken en zie je overal hun schetsen komen en gaan ze ineens naar die kant van de tafel – ‘nee moet je effe wachten, want ik heb een geluidje gemaakt’ – en na een uur weet niemand meer wat van wie is. Daar begint een krankzinnige interactie. Ik denk ook dat dit een kern van theatralisering gaat worden, want op een gegeven moment komen ook overal die camera’s en die beamers en zeggen we laten we nu eventjes kijken wat onze spelgenoten, of wat zijn dat dan nog, in San Francisco aan het doen zijn en voor je het weet wordt je dan getransformeerd tot een acteur, want je wil wel goed overkomen.

Brummel

Het is waar wat je zegt. Ik heb een keer meegedaan aan een *Desert Rain*, dat is een spel in de vorm van een individuele ervaring gebracht. Je staat in een zwarte omgeving, je krijgt opdracht om uit een bepaalde maze terecht te komen in een gemeenschappelijke ruimte, de lobby van een hotel. Iedereen heeft zo’n opdracht en heet ook even anders, is een personage geworden die in het echt blijkt te hebben bestaan, in de eerste Golfoorlog. Je gaat onderweg met die interfaces waar je op staat en dan kan je links, rechts, vooruit bewegen, door het beeld, en ondertussen, als je echt zoek raakt, en niet binnen een bepaalde tijd in het eindstation aankomt, dan kun je om hulp vragen. Een jongetje was inderdaad authentiek paniekerig, die zag het helemaal niet meer als een spel, die zat er helemaal in, dus die ervoer de angst van het niet kunnen vinden van de uitgang. Die zoekt dan contact, via de geluidskanalen, met medespelers, en op een gegeven moment krijg je ook het beeld van dat jongetje, dan kan je hem gaan helpen. En soms kon je bij iemand terecht komen. Dan ga je iemand geruststellen en helpen de weg te vinden door dat woestijnpad en dan kom je in de lobby terecht, en het allermooiste was, van die voorstelling, vond ik, want het werd steeds geprojecteerd op een regenscherm, *Desert Rain*. Dus het beeld werd op iets heel transparants geprojecteerd en als het klaar was kwam een van de echte spelers, van vlees en bloed, naar voren lopen, en dat was zo griezelig. Want die komt jou dan dwars door dat regenscherm in levende lijve vertellen dat je geslaagd bent voor de test. Op dat moment realiseerde ik me dat ook ik, met al mijn afstandelijkheid en al mijn analytische bagage, even helemaal gepakt was door de presentatievorm, omdat hij letterlijk door die ruimte – non-ruimte – heen mij verraste op een manier die ik echt niet had kunnen verwachten. Het was allemaal heel dubbel in die voorstelling, want uiteindelijk kom je dan met zijn allen in een nagebouwde lobby terecht en krijg je de verhalen van de personages die je bent geweest te horen. Dus de een was een vrachtwagenchauffeur, de ander was een hospik ofzo. Maar goed, dit even over het spelenderwijs in een performance terecht komen en in een tussenruimte contact met elkaar kunnen zoeken daarover, dat zijn allemaal nieuwe lagen van waarnemen, waarvan je je af moet vragen: waar zijn we nu? In een theater, in een installatie, in een gokhal, waar zijn we?

Koek

Toen ik met Hollandia bezig was met *Sentimenten* – een vreselijke titel, maar goed – heb ik op een gegeven moment aan studenten gevraagd: wat is voor jullie sentiment? En toen zei Renzo, en dat meende die echt, die zei: ‘als mijn computer crasht’. Hij zei: ‘ik kan wel janken’.

Jans

Dan krijg je een hele vreemde spanning tussen virtueel en reëel. Ik hoorde op televisie gisteren, in Vlaanderen is een vrouw veroordeeld, omdat zij op een erotische chatsite had zitten chatten en haar echtgenoot, heeft dat ontdekt en het is nu een argument geworden om te scheiden. Alleen het vreemde natuurlijk is dat, ze heeft, hoe moet ik dat zeggen, virtuele seks gehad, maar ze had ook haar man beledigd, of dingen gezegd over haar man aan die onbekende chatter aan de andere kant, en de belediging wordt als echt beschouwd, maar de seks was virtueel. Dan denk ik van, ja, dat was toch ook maar een virtuele belediging, je moet dat niet zo ernstig opnemen. (Gelach) Dat is een hele vreemde spanning: iets wordt wel als werkelijk ervaren en op basis daarvan is een scheiding uitgesproken, terwijl ze eigenlijk toch ging met iemand die ze niet eens kent en er is geen enkele aanraking geweest tussen die twee, alles was virtueel.

Van de Vall

Maar die hele oppositie wordt betekenisloos. Want die virtualiteit is gewoon een reëel deel van ons leven.

Borgdorff

Naar aanleiding van wat jij (Oskamp) zei, dat we er misschien ook even aan moeten wennen, dus dat die nieuwe technologische ontwikkelingen in eerste instantie vervreemdend zijn, om dat klassieke voorbeeld te gebruiken, maar op den duur wordt het gewoonte, zoals bij nieuwe generaties. Maar die hele figuur dan van het 'iets menselijks bewaren, de zintuigen te redden', of dat we het theater kunnen zien als een vrijplaats, waar iets werkelijks gebeurt, dat is dan toch ook illusie, als er helemaal niet zoiets als vervreemding is, maar het alleen een kwestie van gewenning is? Ik bedoel de figuur dat techniek en theater tegenovergesteld zouden zijn en dat je iets menselijks zou moeten bewaren daarin, iets authentieks, iets grafisch, iets fysieks. Dat berust alleen maar op de veronderstelling dat er blijkbaar een dreiging van uitgaan, of dat er iets onwerklijks is, terwijl dat is voor die nieuwe generatie helemaal niet het geval. En dan is het een streven binnen dat theater om dan eigenlijk de tijd opnieuw...

Van de Vall

Maar ligt dat aan de verhouding tussen reëel en virtueel, of werkelijkheid en onwerkelijkheid, echt en onecht, of ligt het eraan we ergens een soort grond willen hebben om nog zoiets als kritische reflectie mogelijk te maken, over wat ons allemaal overspoelt en overkomt?

Borgdorff

Er werd ook verwezen naar de videoclip alsof daar geen reflectie in plaats zou vinden, en ik denk dat wij dat helemaal niet goed kunnen inschatten. Want ook die nieuwe generaties, die heel anders leren omgaan met hun eigen verlengde zintuigen, die vinden heus wel plekken om dat kritische potentiëel dat in de soort is ingebouwd op een andere manier te mobiliseren.

Kattenbelt

Als het gaat om discussies van illusies van werkelijkheid en het belang daarvan, of de mate waarin we dat kunnen bereiken met behulp van technologieën, wordt er volgens mij veel te weinig stilgestaan bij het feit dat hier ook culturele verschillen zijn over hoe over deze thematiek wordt nagedacht. Verder heb ik nog nooit van mijn leven een illusie van werkelijkheid meegemaakt, die tot stand werd gebracht onder de

voorwaarden dat ik fysiek werd afgesloten van de werkelijkheid om mij heen. Of dat ik in ieder geval niet meer kon worden aangesproken op mijn tastzin, die in mijn beleving, het zintuig is waarmee je in principe verifiëert. Als deze tafel zou zijn geschilderd met dit motief, in plaats van dat het dit materiaal zelf zou zijn, zou je dat ogenblikkelijk voelen. De tastzin is het zintuig dat je het minst makkelijk kunt bedriegen. Ogen en oren kun je heel eenvoudig bedriegen. En daar is dan ook alle illusie overwegend op gebaseerd. Ik denk dat we via de fysieke gewaarwording toch een notie hebben van werkelijkheid die volgens mij altijd zal blijven bestaan.

Borgdorff

Ik vind het wel interessant, alleen beken je jezelf tot iets oorspronkelijks, tot iets fysieks wat werkelijk is. Terwijl wat ik interessant vind aan het werk van Dick Raaijmakers bijvoorbeeld, is dat hij voortdurend die vraag wil stellen: er is blijkbaar een probleem en jij hebt ergens een nis waar je de oplossing hebt, die van je passie; in het theater is het blijkbaar allemaal OK...

Kattenbelt

...feitelijk, fysiek, aanwezig...

Borgdorff

...en dat gaat me net een stap te ver. Want het is interessanter als je nu vragen blijft stellen dan al een plekje aanwijzen waar iets authentieks is.