

## **Theater als omlijst leven**

### **De extasen van Gerardjan Rijnders**

De schouwburg is een foetale ruimte. Theater is het kind dat door de navelstreng van de literatuur met de wereld is verbonden. Eeuwenlang heeft het lijsttheater zich gevoed met een literatuur die evenals zij werkelijkheden in taal omlijstte. Zo kon in het traditionele lijsttheater de wereld coconesk worden gekoesterd in de binnenwereld van de toeschouwer: de wereld spiegelde zich in de voorstelling.

#### **Omlijsting: theatrale foetaliteit**

Omlijsting deelt theater niet alleen met literatuur, ook ander podiumkunsten, museale kunst en film leven ervan. Een boek, lijsttheater, lijsten in witte kubussen, filmdoeken in bioscopen kadreren ervaringen en omlijsten gebeurtenissen. Ze framen het leven. Wat eens zonder dat we er naar keken aan ons oog voorbij trok, wordt in de afgebakende tijd-ruimte van de lijst zichtbaarder dan zichtbaar: reflectief. In de theatrale schijnbewegingen wordt leven een reflectieve ervaring. Theater verzet met de zinnen tevens de zin van de wereld. Volgens één van de Grote Verhalen – Kants verlichtingsvertelling - wordt de Nieuwe Mens geboren in de foetaliteit van besloten culturele ruimten en opgevoed tot kritische reflectie. Conform Hegels 'list van de rede' wordt er van passies gebruik gemaakt om de geest te verlichten.

Was theater ooit een broeikas voor burgerlijke Bildung, in de loop van de 20e eeuw wordt het getransformeerd tot een voertuig voor emancipatie en nog steeds menen weldenkende politici dat maatschappelijke groeperingen in de vaart der volkeren worden opgestoten wanneer ze toegang krijgen tot foetale cultuurtempels. Foetale ruimten en foetaliteit zouden als vanzelf oproepen tot innerlijke reflectie, ook al is deze niet zomaar onder woorden te brengen. De schouwburg moet zich open baren, omdat kritische reflectie nu eenmaal transparante openbaarheid vereist.

#### **Openbaring: fysieke uiteenzetting van de tekst**

Hoe heeft het lijsttheater zich geopenbaard? Nadat de eerste aktietomaat geworpen was, is in de theaterwereld naar een andere legitimiteit gezocht. Tegenwoordig lonken schouwburgdirecteuren naar de openbare ruimte vóór hun voorkeur. Sommige theatergroepen kiezen voor locatietheater, andere laten hun voorstelling naadloos in een houseparty overgaan. Multimediale interdisciplinariteit, ondersteund door digitale technologieën, openen in de foetaliteit het zicht op real time.

Gerardjan Rijnders kiest een andere strategie: hij graaft zich in. Voor hem is de schouwburg een loopgraaf vanwaaruit, zoals in *Titus, geen Shakespeare* en *Liefhebben*, hoogstens telefonisch contact met de buitenwereld mogelijk is. Tegenover de door infofoons en smetteloze transparantie verstilte verinnerlijking van musea of de elektronisch versterkte, telematische driedimensionale droom van bioscopen stelt Rijnders' theaterwerk fysiek mede gedeelde reflecties. Zijn Nieuwe Mens is een stalker, heet Tony Baekeland, Wolfson of Dollie. Of het zijn Oude Mensen in nieuwe kleren zoals Antigone, de Bacchanten, Troiles en Cressida, Hamlet, El Cid of Titus, geen Shakespeare.

De zelfreflectieve cocons van weleer worden aan een wrede, gefragmenteerde wereld van door en door gespleten wezens blootgesteld. Hoe stuitend, banaal, wuft of schrijnend ook, door het geserreerde geweld dat hun leven tekent, wordt voor iedere cocon de kwetsbare gemeenschap voelbaar waarvan hij of zij deel uitmaakt: gezin, taal, lichaam, maatschappij. Deze zijn zo gefragmenteerd en geïntensiveerd dat toeschouwers op dubbelzinnige wijze worden beroerd: ze worden erdoor beroerd en

ze worden er beroerd van. Het toonzetten van de kwetsbaarheid van gemeenschappelijke omlijstingen vormt de crux van Rijnders' kritische reflectie.

Deze toonzetting heeft een micropolitieke impact die qua vorm versterkt wordt door interdisciplinaire en multimediale presentaties. Theatrale beelden worden door pulserende ritmes aangestuurd en met klanken ingekleurd: als dansante beweging en louter geluid wordt theater tot toonbeeld. Voor de beoogde fysieke uiteenzetting van de taal in het lichaam werkt Rijnders samen met choreografen en componisten: met Rudy Van Dantzig in *De Bacchanten*, met Truus Bronckhorst in *Stalker* en met Paul Koek in *Bakeliet* en *Count your blessings*.

Rijnders knipt als een volleerd verloskundige de navelstreng van de literatuur door. Tekstuele lichamen komen ter wereld. Textualiteit wordt voelbaar als fysieke schriftuur. In deze pulserende textuur wint zijn werk aan zeggingskracht: literaire mededelingen worden altijd fysiek mede gedeeld met anderen. Rijnders' werk kan dan ook met alle zintuigen worden gelezen. In de dynamiek van deze sensorische reflecties worden zijn stukken kritisch: op fysieke wijze worden ideeën geboren.

### **Lijst: binnenstebuiten, ondersteboven, achterstevoren**

Peter Greenaway verfilmt in *The Baby of Macon* een theaterstuk. Aan het eind applaudiseren eerst de zaalacteurs voor de bühneacteurs, waarna beide zich vervolgens naar de camera richten en voor hun cinefiele publiek klappen. Het filmkader dat het lijsttheater kadreert, wordt binnenstebuiten gekeerd: de film 'ontplooit' zich waardoor iedere blik aan zichzelf wordt blootgesteld en het werk zelfreflectief wordt. Ieder buiten blijkt een binnen, ieder binnen een buiten. Rijnders' hanteert andere tactieken om dit effect te bereiken. Hij levert zijn publiek bijvoorbeeld uit aan tunnelvisie: in *Zinsbegoocheling* schuift hij lijst in lijst in lijst. Soms drijft hij zijn personages in de schoot van het publiek: in *Het Jachtgezelschap* worden ze door het bewegende decor haast van het podium gedrukt. In *Bakeliet* wordt weer laag op laag gestapeld, terwijl in *Drang* steeds andere vensters op een wereld worden geopend.

Kent het theaterwerk een begrenzing? Vóór het podium? In de infotaine brochures? Achter de literaire tekst? Vóór de ingang van de schouwburg? De lijst is geenszins de laatste begrenzing. Immanuel Kant vroeg zich in 1795 af of de lijst een overbodige toevoeging aan of een onmisbare element van het kunstwerk was. Jacques Derrida komt twee eeuwen later in zijn analyse van Van Goghs schoenenschilderij tot de conclusie dat de lijst een onbeslisbare ruimte creëert waardoor een kunstwerk pas tot zijn recht komt. Niet omdat het daardoor beter oogt, maar omdat de lijst als bijwerk of 'par-ergon' de grens tussen binnen en buiten problematiseert: we weten niet waar een werk begint te werken en waar het ermee ophoudt. Alleen door de omlijsting kan de schijn heilig worden verklaard en kunnen we door haar worden bewogen.

### **Verlichter als oplichter**

Paradoxaal genoeg verdwijnt de omlijsting omdat deze in Rijnders' werk onderwerp van gesprek wordt. Hij toont en toonzet deze verdubbeling door de lijst te reflecteren. Scheidt het kader in de film het getoonde en het niet-getoonde, in de theaterlijst wordt met de schijn de werkelijkheid verschoven. Werkelijkheid blijkt slechts een tussenstation in de overgang van de ene schijnwereld naar de andere. Zoals Francis Bacon zijn schreeuwende avatars 'framet', zo wordt iedereen door de middleman Rijnders opgelicht: acteurs, personages, toeschouwers en schouwburg. Door hun onvermoede krachten te accentueren 'ten koste' van hun psychologische diepgang worden acteurs uitgedaagd tot andere schijnbewegingen. Personages, zoals vader Pridamant in *Zinsbegoocheling*, worden in het spel geobjectiveerd, terwijl toeschouwers,

comfortabel genesteld in de schijnbewegingen en luchtspiegelingen van het spel, door deze 'actoriale' reflecties op hun plaats worden gezet. Als in zichzelf besloten werelden worden zij aan een zelfverzekerde blik blootgesteld.

Een vrijblijvend voyeurisme wordt echter niet aan de kaak gesteld, omdat er geen onaantastbare buitenpositie meer mogelijk is. Ieder buiten wordt zo uitgespeeld, dat de binnenstebuiten gekeerde schouwburg als vrijplaats van de theatrale schijn tot een openbare ruimte wordt getransformeerd. Zo bakent Rijnders zijn werkterrein af rond de grenzen van schijn en zijn, subject en object, lichaam en geest, acteur en personage, podium en zaal, schouwburg en samenleving.

Het gaat hier niet langer om vorm en inhoud: het primaat van de lijst verenigt beide reeds in zich. Daarom is Rijnders theater wellicht op zo'n pregnante wijze lijsttheater: het speelt zich niet af binnen de lijst vóór een publiek dat het werk van buiten kent, maar als een dynamische omlijsting waarin als tegenstellingen gepresenteerde spanningen zich voortdurend verplaatsen.

### **Hypokritisch: heiligheid van de schijn**

Betekeningen zijn veelal dubbelzinnig, acteurs en personages niet zelden tweeslachtig. Meerdere acteurs spelen één personage, verschillende personages worden door één acteur gespeeld, vrouwen spelen mannen, mannen spelen vrouwen. Iedere ten tonele gevoerde identiteit valt al snel uiteen. Nieuwe samenhangen zijn ver te zoeken en wanneer er al een gemeenschappelijke grondslag voor een identiteit wordt gesuggereerd, dan slechts binnen een pulserende toonzetting, waarvan het sjamanistisch gedrum slechts de minst interessante vorm is. De elkaar kruisende monologen geven de taal van de personages een tweeslachtige kwaliteit. Hun taal scheidt hoogstens draagvlak als zij tot collectieve klaagzang wordt en in de herhaling een collectieve trance ritmeert. De bellers in *Titus, niet Shakespeare*, de stemmen in *Schreber*, de man/vrouw in *Wolfson, de talenstudent*, de personages in *Bakeliet* en *Ballet* vormen slechts uiterlijk in hun veelstemmigheid een koor. Dit representeert echter niet langer een gemeenschap, zoals in het Griekse chorus ooit het geval was. De acteur/zanger, die ooit bij Aischylos uit de gelederen van het koor naar voren trad om de dialoog met de polis aan te gaan, spreekt nu nog slechts in zichzelf, zoals de vader in *Ecstasy*. De oorspronkelijke benaming van de Griekse protagonist is misschien een indicatie voor de kritische reflectie die Rijnders op de huidige samenleving ontwikkelt: *hypokrites*, hij die antwoordt. Wat Rijnders in zijn werk aan de kaak stelt, is niet de hypocrisie van onze spektakelsamenleving, maar het pertinent ontbreken van ieder criterium om deze hypocrisie te ontmaskeren. In die zin is zijn werk eerder hypokritisch dan kritisch. Het levert geen kritiek op de samenleving, maar laat de crisis resoneren.

### **Extatisch theater**

Rijnders zet de grenzen van het theater niet op het spel, omdat hij de onbegrensheid van de theatraliteit accepteert. Het vormexperiment van de avantgarde is in een theatrale alledaagsheid tot levensstijl geworden. Deze theatralisering van het leven keert in het 'postdramatische theater', zoals Hans-Thies Lehmann hedendaagse theater in het gelijknamige boek kwalificeert, als een boemerang terug. Maar net zo min als het theater in de dagelijkse werkelijkheid tot leven komt, wordt het leven in de schouwburg theatraal. Daartoe moet het theatrale leven in het theater nog eens worden opgelicht en geframed.

Rijnders als oplichter, trickster, sjamaan of goeroe zet de onbegrensheid in de foetale buik in werking. De extase krijgt gestalte in de oneindige uiteenzetting van de lijsten

die in de zelfreflectie van acteurs en toeschouwers haar ultieme beslag vindt. In deze zelfreflectieve lichamen bereikt Rijnders' theater zijn extatische hoogtepunt. In deze turbulenties die lichaam en geest beroeren, treedt het werk buiten zichzelf en wordt het extatisch. In het extatische spektakel van *De Bacchanten*, waarin de strijd tussen Perseus en Dionysos in het voordeel van de laatste wordt beslecht, wordt de schouwburg evenals in *Licht*, *Ecstasy*, *Stalker* en *Ruigoord* tot een rituele ruimte die in *Klaagliederen* wellicht de contemplatieve kwaliteit krijgt die Rijnders in al zijn spektakels nastreeft en die hij zo waardeert in het werk van de schilder Rothko. Zoals de goeroe uit *Ruigoord* gaat zijn werk op zoek naar de nacht waarin het geboren wordt. De verlichting van dit duistere moment komt echter niet tot stand door terugtreden en afzien - dat wil zeggen door onthechting en onthouding - maar door de intensivering en ritmering van alle omlijstingen die het theater tot haar beschikking staan. In de verdubbelingen en plooiingen openbaart foetalitijd zich ten slotte als een extatische ervaring, waarin als in het oog van de tornado een catastrofaal geweld wordt vastgehouden in een onpeilbare leegte.