



Universiteit Utrecht

Presence in Poppentheater

Een verkennend en vergelijkend onderzoek naar verschillen in aanwezigheid tussen pop, poppenspeler en acteur in poppentheater.

Margot van Dijk (3336859) – M.B.vanDijk@live.nl

MA Thesis Theatre Studies

Universiteit Utrecht

December 2013

Begeleider: Prof. Dr. Maaike Bleeker

Tweede lezer: Dr. Sigrid Merx

Dankwoord

Deze scriptie zou niet tot stand zijn gekomen zonder de waardevolle hulp, steun en begeleiding die ik gedurende het proces heb mogen ontvangen. Mijn dank gaat uit naar Theater FroeFroe, Nicole Beutler's nb projects en Hotel Modern voor het beschikbaar stellen van hun voorstellingsregistraties voor dit onderzoek; naar Iris Zwart, voor haar motivatie, coaching, klankbordfunctie en – bovenal – vriendschap; naar Robin de Jager, omdat hij er altijd was om in me te geloven als ik dat zelf niet altijd deed; naar Nadine Arendsen, voor de studiedagen in de bibliotheek, waarbij we elkaar wederzijds surveilleerden op relevant studiegedrag, haar proeflezen en advies; naar mijn ouders, die het überhaupt mogelijk hebben gemaakt voor mij om deze opleiding te volgen; en zonder twijfel de belangrijkste, naar prof. dr. Maaïke Bleeker, voor haar begeleiding, advies, kritisch commentaar en strenge aanpak, voor onze gesprekken die me altijd weer bemoedigden en op weg hielpen.

Inhoudsopgave

Inleiding	4
Academische Context	5
Theoretisch Kader	6
Corpus	7
Methode & Opbouw	8
Hoofdstuk 1: Fischer-Lichte's drie concepten van presence	10
Het zwakke concept van presence	11
Het sterke concept van presence	11
Het radicale concept van presence	12
De drie concepten van presence in poppentheater	13
<i>Midzomernachtsdroom</i> (2008) van Theater FroeFroe	14
<i>Antigone</i> (2012) van Nicole Beutler en Ulrike Quade	16
<i>The Great War</i> (2001) van Hotel Modern	17
Conclusie	18
Hoofdstuk 2: Giannachi's presence als interactief proces	20
'Being there'	20
'Being before'	21
Productie en ervaring van presence in poppentheater	23
<i>Midzomernachtsdroom</i> (2008) van Theater FroeFroe	23
<i>Antigone</i> (2012) van Nicole Beutler en Ulrike Quade	24
<i>The Great War</i> (2001) van Hotel Modern	25
Conclusie	26
Hoofdstuk 3: Powers drie modi van presence	27
Fictionele modus: " <i>making present</i> "	27
Auratische modus: " <i>having presence</i> "	28
Letterlijke modus: " <i>being present</i> "	29
Het verschil tussen liveness en presence	30
De drie modi van presence in poppentheater	31
<i>Midzomernachtsdroom</i> (2008) van Theater FroeFroe	31
<i>Antigone</i> (2012) van Nicole Beutler en Ulrike Quade	32
<i>The Great War</i> (2001) van Hotel Modern	33
Conclusie	34
Conclusie	36
Drie theorieën: een samenvatting	36
Een vergelijkend perspectief	37
Pop en poppenspeler	39
Pop en acteur	39
Poppenspeler en acteur	40
Suggesties voor vervolgonderzoek	41
Bronnen	42

Inleiding

Een van de belangrijkste ontwikkelingen in de hedendaagse theaterpraktijk en -wetenschap heeft te maken met een verschuivende focus op de rol van de menselijke performer in theater. Hans-Thies Lehmann beschrijft als kenmerk van postdramatisch theater een de-hiërarchisering (*de-hierarchization*) van theatrale tekens: dramatisch gestructureerde tekst, mimesis en handeling verliezen hun centrale rol en worden slechts beschouwd een mogelijke optie, in plaats van het dominante kenmerk van theater (Lehmann, 2006). Wanneer we op deze manier drama voorbij gaan in het maken en begrijpen van theater, wordt er volgens Elinor Fuchs de mogelijkheid gecreëerd van een “post-anthropocentric stage” (Fuchs, 1996: 107). De menselijke acteur die handelingen verbeeldt en als personage een ontwikkeling doormaakt staat niet meer per definitie centraal in theater. In plaats daarvan wordt theater tegenwoordig (ook) gemaakt met machines en objecten en kan theater gaan over vormen, bewegingen en materialen in plaats van over psychologie, narratief en logische ontwikkeling. Dit is bijvoorbeeld goed te zien in het werk van de Vlaamse kunstenaar Kris Verdonck of dat van de Nederlands-Zweedse choreograaf Jefta van Dinther. Hoewel theater niet meer per se om de menselijke performer draait, is het ook niet zo dat deze is verdwenen of irrelevant is geworden (Lehmann, 2006). De menselijke performer lijkt juist steeds vaker op het podium een gelijkwaardige interactie aan te gaan met niet-menselijke zaken, zoals objecten, poppen of machines. Wanneer de aanwezigheid van de menselijke performer niet meer de centraal staat, wordt het interessant te onderzoeken wat deze verschuiving naar een minder hiërarchische ordening van tekens betekent of kan betekenen voor de aanwezigheid van niet-menselijke theatrale elementen en hoe de menselijke performer zich daar toe kan verhouden. Een theaterdiscipline waarin de menselijke performer zich op toenemende complexe wijze verhoudt tot een niet-menselijk theatraal element is het poppentheater. Steeds vaker vervult een performer van poppentheater niet alleen de functie van poppenspeler, maar ook die van acteur. In die zin is de functie van de menselijke performer in poppentheater in toenemende mate hybride te noemen; pop mens lijken een steeds gelijkwaardigere rol te vervullen. Met deze eigentijdse ontwikkelingen in het achterhoofd, wil ik me richten op een verkenning van aanwezigheden in poppentheater.

De functie van de poppenspeler is van oudsher om een pop, in principe een levenloos voorwerp, zo te bespelen, dat het publiek even kan geloven dat er een extra aanwezigheid bestaat op het podium. Sterker nog, het gevoel van aanwezigheid dat uitgaat van de pop, lijkt vaak de poppenspeler te overschaduwen, waardoor deze minder ‘aanwezig’ lijkt te worden, zelfs als ze vol in het zicht op het podium staat. Echter, wanneer de poppenspeler een andere rol op zich neemt, door bijvoorbeeld een personage uit te beelden, en in die rol interacteert met (het personage van) de pop, dan wordt de poppenspeler (ook) een acteur, die daardoor op een andere manier zichtbaar wordt op het podium en een andere relatie aangaat met de pop. Dit geldt ook voor acteurs die zelf geen pop bespelen, maar wel samen met een door een ander bespeelde pop het podium delen. Kortom, in poppentheater kunnen er drie verschillende, door het publiek waar te nemen aanwezigheden bestaan: ten eerste de aanwezigheid van de pop, ten tweede de aanwezigheid van de poppenspeler en ten derde de aanwezigheid van een acteur. Deze drie functies en bijbehorende aanwezigheden vertonen overeenkomsten en verschillen wanneer ze zich tot elkaar verhouden op het podium. Een pop is als object op een andere manier aanwezig op het podium dan een poppenspeler of een acteur en een acteur heeft op zijn beurt in de rol van personage een andere aanwezigheid dan een poppenspeler. De functies van pop, poppenspeler en acteur in poppentheater lijken alle drie een

eigen theatrale aanwezigheid met zich mee te brengen. In deze thesis wil ik naar aanleiding van deze drie waar te nemen en te ervaren aanwezigheden in poppentheater onderzoeken wat de specificiteit is van die verschillende aanwezigheden op het podium. Dit zal ik doen door deze theatrale aanwezigheden te beschrijven en te proberen te begrijpen in termen van presence in theater. Daarbij gebruik ik Steve Tillis' definitie van de pop in theater en zijn verkennende observaties van presence in poppentheater als vertrekpunt.

In zijn boek *Toward an Aesthetics of the Puppet* (1992) beschrijft Steve Tillis een spanning inherent in een pop, die hij de paradox van de pop noemt. Het gaat hier om de spanning tussen de pop als materieel object enerzijds, en de pop als *signifier of life* anderzijds. Daarmee bedoelt Tillis dat een pop een object is waarvoor door een performer (de poppenspeler) levenstekenen worden geproduceerd door middel van ontwerp, beweging en spraak. Hierdoor wordt het publiek verleid mee te gaan in de illusie van leven en zich voor te stellen dat de pop een onafhankelijk levend wezen is. In Tillis' woorden: "[W]hen people talk about puppets, they are talking about figures perceived by an audience to be objects that are given design, movement and, frequently, speech, in such a way that the audience imagines them to have life" (Tillis, 1992: 28). Dit betekent volgens Tillis echter niet dat het publiek de pop voor de duur van de voorstelling uitsluitend ziet als een onafhankelijk levend wezen. Het publiek is zich er volgens Tillis namelijk terdege van bewust dat een pop een levenloos object is dat wordt bespeeld om een illusie van leven te wekken. Niet alleen is het publiek zich hiervan bewust, het ziet ook daadwerkelijk niet meer dan een object. Het is de verbeelding die de illusie van leven toevoegt aan wat concreet door het publiek wordt waargenomen: "[I]n the course of the performance, the audience sees the puppet, through perception and through imagination, as an object and as life; that is, it sees the puppet in two ways at once" (1992: 64). Tillis noemt dit fenomeen 'double-vision' en erkent dat er een constante spanning bestaat in de manier waarop publiek volgens hem een pop ziet en ervaart. Deze spanning komt voort uit de onontkoombaarheid en tegelijkertijd de tegenstrijdigheid van deze beide aspecten van de pop: "The puppet is and is not what it seems to be" (1992: 64).

In zijn artikel 'The Actor Occluded', dat in 1996 verscheen in *Theatre Topics*, verwijst Tillis naar deze definitie van de pop in theater wanneer hij de presence van de poppenspeler in poppentheater analyseert. Hij stelt dat de presence van de poppenspeler wordt 'gedempt' of "verstopt" (*occluded*) door de pop of, specifieker, door de illusie van leven die wordt gegeven aan de pop. Het zijn echter ook precies de tekenen die de illusie van leven mogelijk maken, die door een daadwerkelijk levend wezen – de poppenspeler – worden geproduceerd. Op deze manier verwijzen de door de performer geproduceerde tekens zowel naar het *imagined life* van de pop, als naar de aanwezigheid en het vakmanschap van de poppenspeler. Wanneer het publiek wordt verleid mee te gaan in de illusie van leven van de pop, wordt de presence van de poppenspeler gedempt, en andersom, wanneer de pop als object wordt gezien, wordt de poppenspeler zichtbaar als persoon, als levend wezen, als individu met een eigen presence op het podium.

In dit artikel biedt Tillis aanknopingspunten om verder te denken over de aanwezigheid van de poppenspeler en, impliciet daarmee verband houdend, de aanwezigheid van de pop in termen van presence in theater. Tillis heeft het in dit artikel namelijk vaak over presence. Wat hij hier precies mee bedoelt, maakt hij echter niet expliciet. Hij schrijft over fysieke aanwezigheid (111), lichamelijke aanwezigheid (111) (waarvan niet duidelijk lijkt te worden gemaakt hoe het verschilt van fysieke aanwezigheid), auditieve aanwezigheid (113), "in de schaduw blijven" (114) en "onthuld worden als persoon" (116-7). Wanneer hij schrijft over presence lijkt hij het ene moment te verwijzen naar fysieke of materiële aanwezigheid en het volgende moment naar een soort *stage presence* waarin de

poppenspeler als performer een geïntensiveerde presence heeft. Kortom: in dit artikel blijft vrij ambigu wat Tillis precies met presence bedoelt. Belangrijker in het kader van deze thesis is echter, dat Tillis nauwelijks lijkt in te gaan op de (mogelijke) presence van de pop in deze context. Hij lijkt alleen te stellen dat een pop vanzelfsprekend materieel aanwezig is op het podium, maar gaat niet in op wat zijn idee van de pop als *imagined life* kan betekenen voor de presence van dit materiële object op het podium en de specificiteit van deze presence in relatie tot die van de poppenspeler en/of de performer.

In deze thesis zal ik Tillis' observaties over de presence van de poppenspeler in poppentheater hanteren als aanleiding en uitgangspunt voor het nadenken over de verschillende aanwezigheden op het podium in poppentheater in termen van presence, waarbij ik de (soorten) presence van de poppenspeler, de pop en de acteur tegen elkaar zal afzetten. Dit doe ik door drie theorieën over presence in theater te introduceren (zie **Theoretisch kader**) en te toetsen aan drie casestudies van poppentheater, waarin in elk van de drie voorstellingen op een heel eigen manier vorm wordt gegeven aan de relaties tussen pop en poppenspeler, en tussen pop en acteur (zie **Corpus**).

Academische context

In het kader van dit onderzoek is het belangrijk te vermelden dat presence geen concreet, afgebakend of helder gedefinieerd concept is. Dit heeft onder andere te maken met de het feit dat presence als concept in veel verschillende vakgebieden en disciplines wordt gebruikt – zoals filosofie, archeologie, (nieuwe) mediawetenschap, game studies, kunstgeschiedenis en –kritiek, theater-, dans- en performancewetenschap – waar er (nog) steeds nieuwe connotaties, duidingen en betekenissen aan worden toegevoegd. In het denken over theater en performance is presence sterk verbonden aan theater als kunstvorm van gelijktijdige aanwezigheid van performer en toeschouwer (Phelan, 1993; Fischer-Lichte, 2004; Shepherd & Wallis, 2004; Lehmann, 2006; Kattenbelt, 2006; Balme, 2008; Power, 2008). Enerzijds wordt in het discours een onderscheid gemaakt tussen presence en representatie, waarin presence met name wordt geassocieerd met performance (art), onmiddellijkheid en een zekere authenticiteit van de performer als levend, individueel mens, terwijl representatie vooral connotaties lijkt te hebben met theater, mimesis, 'doen alsof' en het spelen van een rol (Fischer-Lichte, 2004; Lehmann, 2006). Anderzijds wordt de performativiteit van theater benadrukt, en in het verlengde daarvan presence als inherente eigenschap van theater als medium en kunstvorm (Phelan, 1993; Fischer-Lichte, 2004; Shepherd & Wallis, 2004; Kattenbelt, 2006; Balme, 2008). Daarnaast beargumenteren Phillip Auslander (1997) en Cormac Power (2008) beide dat vanuit het denken over moderne kunst Michael Fried's essay "Art and Objecthood" (1967) een grote invloed heeft gehad op het denken over presence als eigenschap van zowel theater als performance en performance art. Waar Fried echter presence als eigenschap van minimalistische en 'letterlijke' kunst veroordeelde, namen performance-artisten en –wetenschappers het over als een deugd van performance (art) en theater (Auslander, 1997; Power, 2008). Presence kan echter ook worden benaderd en beschreven in termen van charisma of *stage presence*. Het gaat dan om een verhevigde intensiteit van er-zijn, die moeilijk te definiëren en nog moeilijker te verklaren is. Termen en uitdrukkingen die als synoniemen of benaderingen worden gebruikt zijn '(levens)energie', 'uitstraling', 'het vullen van de ruimte' en 'het trekken van de aandacht' (Goodall, 2008; Fischer-Lichte, 2004). Jane Goodall betoogt in haar boek *Stage Presence* (2008) dat *presence* een fenomeen is waarin het bovennatuurlijke en spirituele op *unheimische* wijze samenkomen met het aardse, lichamelijke en zelfs dierlijke in de performance van een acteur die *stage presence* heeft of weet op

te roepen.

Presence is dus een erg veelzijdig en omstrede concept, dat in verschillende contexten verschillende betekenissen en nuances meekrijgt. Vandaar dat ik in deze thesis niet alleen onderzoek of en hoe de aanwezigheid van een pop, de poppenspeler en de acteur in poppentheater kan worden beschreven en begrepen in termen van presence, maar ook om wat voor soort(en) presence en theorieën van presence het dan gaat.

Theoretisch kader

Om te kunnen verkennen of en hoe de aanwezigheden van pop, poppenspeler en acteur in poppentheater kunnen worden beschreven en begrepen in termen van presence, heb ik ervoor gekozen drie theorieën te introduceren over presence in theater. Per hoofdstuk zal ik één van die drie theorieën verkennen en toetsen aan drie casestudies van poppentheatervoorstellingen (zie **Corpus**). Op die manier onderzoek ik hoe de geselecteerde theorieën mij kunnen helpen de overeenkomsten en verschillen in presence van pop, poppenspeler en acteur in poppentheater te beschrijven, vergelijken en begrijpen.

De eerste theorie die ik heb gekozen is van Duits theaterwetenschapper Erika Fischer-Lichte. In haar boek *Ästhetik des Performativen* (2004) introduceert zij drie concepten van presence¹: het zwakke concept, het sterke concept en het radicale concept. Deze hiërarchie van concepten impliceert de aanname dat het radicale concept van presence het fenomeen het best of het dichtst benadert. Fischer-Lichte maakt in haar theorie een duidelijk onderscheid tussen presence van menselijke performers en van objecten: ze stelt dat het radicale concept van presence uitsluitend kan worden gebruikt om menselijke presence te beschrijven. Ik heb ervoor gekozen deze theorie te gebruiken, omdat het onder andere vanwege dit heldere onderscheid mogelijk is met deze theorie het verschil in presence tussen de pop en de menselijke performers (de poppenspeler en de acteur) te bespreken, die zich volgens Fischer-Lichte op het niveau van haar radicale concept van presence zal bevinden. De andere twee concepten, en met name het sterke concept van presence, bieden echter ook mogelijkheden om overeenkomsten in presence tussen de pop en de menselijke performers te beschrijven.

De tweede theorie die ik heb geselecteerd is afkomstig uit de artikelenbundel *Archaeologies of Presence* (2012) die is geredigeerd door Gabriella Giannachi, Nick Kaye en Michael Shanks. De bundel is een van de geschreven producten van het vijfjarige *Presence Project* (2005-2010), waarin Giannachi et al. zich vanuit de theater- en performancewetenschap, mediawetenschap, *cultural studies* en archeologie bezig hebben gehouden met fundamentele vragen naar het fenomeen van presence. Presence heeft voor hen ten eerste te maken met, wat zij noemen, het voortduren of de volharding van het zijn (*persistence of being*). Het gaat hier met name om het bewustzijn van iets of iemands zijn, ook – of juist – als hij, zij of het al/weer afwezig is. Presence-effecten zijn volgens deze benadering dan ook het sterkst, wanneer iets of iemand verschijnt of verdwijnt (*apparitions* en *disparitions* (2012: 32)). Dit element staat in verband met een gelaagde ervaring van tijd, waarin het huidige moment geen simpel ‘nu’ is, maar wordt beïnvloedt door herinnering (verleden), aandacht (heden) en verwachting (toekomst). Ten tweede, wordt er sterk de nadruk gelegd op het belang van de (performatieve, theatrale) omgeving in het creëren en ervaren van presence, en het subject (de toeschouwer) als handelend *agent* in en in relatie tot die omgeving. Daarom heb ik voor deze theorie

¹ In haar Engelstalige artikel ‘Appearing as embodied mind – defining a weak, a strong and a radical concept of presence’ (2012: 103-118) vertaalt Fischer-Lichte haar Duitse begrip *Präsenz* zelf direct met het Engelse woord ‘presence’. In deze scriptie zal ik die vertaling overnemen.

gekozen: het stelt me in staat de aanwezigheid van de pop te beschrijven in termen van presence als proces van interactie tussen toeschouwer en de performance op het podium.

De derde theorie die ik gebruik is afkomstig van Cormac Power. Hij schreef zijn PhD-thesis over presence in theater en performance en introduceerde daarin drie modi van presence: de fictionele modus (*making-present*), de letterlijke modus (*being-present*) en de *auratic* modus van presence (*having-presence*), wat verwijst naar een zeker aura van de performer of performance en bijbehorende connotaties van authenticiteit, autoriteit en onmiddellijkheid die daarmee verband houden. Ik zal in deze scriptie de term *auratic* vertalen met 'auratisch'.² Powers drie modi van presence zijn niet hiërarchisch, maar strikt gelijkwaardig geordend en zijn te begrijpen als performatieve en semiotische constructen. Power opent hiermee de mogelijkheid na te denken over presence in theater als een complex theatraal teken, dat voortkomt uit de wisselwerking tussen en overlap van de drie verschillende modi van presence. Ik heb deze theorie gekozen, omdat de drie modi van presence me in staat stellen zowel de pop, de poppenspeler en de acteur te beschrijven en begrijpen in termen van presence. Daarnaast kan ik door middel van deze theorie heel precies verschillen en overeenkomsten in die (soorten) presence van pop, poppenspeler en acteur beschrijven.

Corpus

Ik heb bij het kiezen van de casestudies drie voorstellingen geselecteerd waarin de verschillen in presence in de relatie tussen de poppen en de poppenspeler(s), en tussen de pop(pen) en de acteur(s) steeds op verschillende wijze worden vormgegeven en ingezet om een verhaal te vertellen.

De eerste casestudy die ik heb gekozen is de voorstelling *Midzomernachtsdroom* (2008) van het Vlaamse Theater FroeFroe. Hierin wordt Shakespeares klassieke komedie verbeeld door middel van bijna manshoge poppen, waarvan het ontwerp en de wijze van manipulatie sterk zijn gebaseerd op de Japanse poppentheaterstijl bunraku.³ Aan de poppen worden stemmen gegeven door twee stemacteurs die in het zicht van het publiek op een verhoging zitten. De poppenspelers zijn volledig in het zwart gekleed; de enscenering suggereert dat zij zo min mogelijk op zouden moeten vallen als de bespelers van de poppen. In die zin gaat het om een vrij traditionele poppentheatervoorstelling. De enige uitzonderingen hierop zijn Puck en Titania, die ieder niet door een pop, maar door een acteur worden vertolkt: Puck door een Taiwanese danseres en Titania door een onherkenbare performer in een fat-suit, met een masker op. Ik heb deze voorstelling gekozen als casestudy, omdat de pop zich hierin niet alleen verhoudt tot 'de' poppenspeler, maar tot twee, drie of vier poppenspelers per pop, een stemacteur en twee acteurs die op het speelvlak ieder een personage vertolken. Deze artistieke keuzes voor de verdeling en invulling van rollen en functies leveren een

² Power kiest voor het woord *auratic*, omdat het duidelijk is afgeleid van het woord *aura*: "The term I am using for this mode of presence is "auratic presence", derived from the term aura" (2008: 47). Hiermee doelt hij echter niet per se op Walter Benjamins beroemde notie van aura, maar vooral op "a presence which is above the ordinary, an abstract quality that can be attached to people, names, objects or places which have more significance than appearance might suggest" (2008: 47). Omdat Power het woord zelf als neologisme lijkt te introduceren, kies ik voor een vertaling die mijns inziens het dichtst bij zijn woordkeus ligt: 'auratisch' als afgeleid bijvoeglijk naamwoord van het zelfstandig naamwoord 'aura'.

³ Bunraku is een traditionele Japanse vorm van poppentheater, waarin een enkele pop soms wel door twee of drie performers wordt bespeeld. Hoofden, armen, handen en soms ook voeten kunnen afzonderlijk worden bewogen, waardoor een enorme precisie in beweging mogelijk is. De stemmen van de poppen en de vertelfunctie worden vertolkt door één performer die aan de zijkant van of zelfs buiten het speelvlak staat.

hoop verschillen en overeenkomsten op in de presence van poppen, poppenspelers en acteurs.

De tweede casestudy die ik heb geselecteerd is *Antigone* (2012), een dans- en poppentheatervoorstelling van choreografe Nicole Beutler in samenwerking met poppentheatermaakster Ulrike Quade. De tragedie wordt verteld door middel van een choreografie voor poppen en performers, waarin de performers regelmatig wisselen van rol: het ene moment zijn ze danser, dan poppenspeler en dan vertolken ze weer een personage met hun eigen lichaam. Dit heeft ook gevolgen voor de functie en de rol van de pop in de dramaturgie van de voorstelling. De verschuivende verhoudingen tussen de performers als poppenspelers, dansers en acteurs enerzijds, en de poppen anderzijds, bieden zo interessant materiaal om de verschillen en overeenkomsten in hun respectievelijke presences te verkennen.

De derde en laatste casestudy van mijn keuze is de voorstelling *The Great War* (2001) van Nederlands theatergezelschap Hotel Modern. Hotel Modern heeft een heel eigen, herkenbare werkwijze en stijl: ze gebruiken het podium om door middel van alledaagse objecten en maquettes, die ze filmen met vingercameraatjes, beelden te creëren die op de achterwand worden geprojecteerd. Zo ontstaat een film, waarvan de productie, en de encenering van de beelden op het podium, direct te volgen is voor het publiek. De toeschouwer wordt uitgenodigd zich voor te stellen dat de gebruikte objecten leven hebben, maar wel door tussenkomst van een videocamera. Zo wordt er een (extra) afstand gecreëerd tussen de handelingen en bewegingen van de performer(s), en dit ingebeelde leven van de gebruikte objecten. Vanuit het auditorium zijn namelijk alleen de handeling van de performer(s) te zien; het resultaat van de manipulatie van objecten en camera is vervolgens te zien als live animatie op het projectiescherm. Deze voorstelling zou volgens Tillis' definitie kunnen worden gezien als poppentheater, maar speelt daarin wel met wat er binnen dat genre mogelijk is. Ik heb deze voorstelling gekozen, omdat de handelingen op het podium door tussenkomst van de camera zowel worden verbonden met, als in zekere zin wordt losgekoppeld van, wat er in de projecteerde film te zien is. De acteurs zetten hun eigen handelingen, die de geprojecteerde beelden veroorzaken, in scène, waardoor ze de rollen van poppenspeler en filmmaker op zich nemen. Juist om die reden is hier het onderscheid tussen poppenspeler en acteur niet zo helder te maken als in de andere twee casestudies. Tevens ziet het publiek de pop vooral in de film, terwijl het podium het terrein van de poppenspeler/filmmaker is. Deze twee 'ruimtes' zijn door middel van de camera zowel met elkaar verbonden als in zekere zin van elkaar gescheiden. Dit problematiseert de relatie tussen de poppenspeler/acteur (die in deze casestudy niet gescheiden van elkaar bestaan of elkaar afwisselen, maar grotendeels samenvallen) en de pop die hij of zij bespeelt.

Methode & Opbouw

Zoals gezegd, behandel ik per hoofdstuk één theorie, die ik introduceer en toets aan drie casestudies. In de deelconclusie van het hoofdstuk maak ik vervolgens inzichtelijk hoe de besproken theorie inzicht biedt in hoe de aanwezigheden van pop, poppenspeler en acteur kunnen worden beschreven en begrepen in termen van verschillen en overeenkomsten in presence.

In het eerste hoofdstuk bespreek ik Fischer-Lichtes drie concepten van presence. Hierin laat ik zien dat in het kader van dit theoretisch perspectief het zwakke concept van presence een te bot gereedschap is om voorstellingen mee te analyseren; dat het sterke concept van presence handvaten biedt om het verschil in presence tussen de opvallende aanwezige pop en acteur, en de gedempt of overschaduwd aanwezige poppenspeler te beschrijven; en dat het radicale concept van presence niet alleen niet op kan gaan voor de pop, maar ook niet voor de poppenspeler in een poppentheatervoorstelling.

In het tweede hoofdstuk behandel ik de *persistence of being*, verschijningen/verdwijningen en de interactie van de toeschouwer met de theatrale omgeving, van Giannachi et.al. Hierin laat ik zien dat, volgens deze theorie, de actieve verbeelding en focus van de toeschouwer – zijn of haar interactie met de theatrale omgeving – de pop en de acteur kunnen laten verschijnen als personages in een diëgetische wereld, maar ook als mensen en objecten op een podium voor een publiek, afhankelijk van hoe de theatrale omgeving de toeschouwer aanspreekt en hoe de toeschouwer kiest zich te verhouden tot de theatrale omgeving.

In het derde hoofdstuk komen de drie modi van presence van Cormac Power aan bod. Hierin laat ik zien dat, wanneer we uitgaan van deze invalshoek, een pop, net als een acteur, in een poppentheatervoorstelling als fictieel *present* kan worden begrepen, in tegenstelling tot een poppenspeler. Zowel de pop als de poppenspeler en de acteur, kunnen in het kader van deze theorie beschreven worden aan de hand van de letterlijke modus van presence. De pop zou echter verschillen van de menselijke performers in deze modus van presence, omdat de pop in die modus zou verschijnen als levenloos object, terwijl de performers verschijnen als levende wezens, mensen, individuen. Dit zou zorgen voor een verschil in letterlijke presence tussen de pop en de menselijke performers. Tot slot laat ik zien dat, volgens Power's uiteenzetting, de auratische modus van presence in principe vooral op zou gaan voor de menselijke performers, maar dat het – van het trio poppenspeler, pop, acteur – in poppentheater de poppenspeler zou zijn die er het best mee beschreven kan worden.

Na deze drie hoofdstukken heb ik drie deelconclusies die ieder een manier bieden om na te denken over de onderlinge verhoudingen tussen de aanwezigheden van pop, poppenspeler en acteur. Tot slot zal ik in de conclusie van deze thesis laten zien dat, wanneer we uitgaan van deze drie invalshoeken, de presence van zowel de poppenspeler en de acteur, als van de pop als gelaagd kan worden beschouwd, en dat de verschillen en overeenkomsten in presence zich op verschillende niveaus en lagen van presence, en zelfs in verschillende interpretaties en definities van presence, aftekenen.

Hoofdstuk 1.

Fischer-Lichte's drie concepten van presence

In dit hoofdstuk introduceer en bespreek ik Erika Fischer-Lichte's drie concepten van presence. In de loop van dit hoofdstuk zal duidelijk worden dat Fischer-Lichte's zwakke concept van presence geen scherp gereedschap vormt om de specificiteit van aanwezigheden op het podium te beschrijven. Tevens zal blijken dat haar radicale concept van presence theoretisch wel een helder onderscheid maakt tussen menselijke performers (acteurs en poppenspelers) en poppen, maar dat dit onderscheid als te abstract en theoretisch kan worden beschouwd om te toetsen aan daadwerkelijke praktijkvoorbeelden. Ik zal echter laten zien dat het vooral het sterke concept van presence is dat het mogelijk maakt om onderscheid te maken in aanwezigheden op het podium, namelijk tussen de aanwezigheid van poppen en acteurs enerzijds, en de aanwezigheid van de poppenspeler anderzijds.

Erika Fischer-Lichte introduceert haar drie concepten van presence in het boek *Ästhetik des Performativen* (2004). Zoals de titel aangeeft, ontwikkelt ze in dit boek een visie op de esthetiek van performatieve kunst, oftewel op welke manier performatieve kunst tot stand komt en zijn publiek aanspreekt. Volgens Fischer-Lichte is een performance te begrijpen als een gedeelde ervaring van zowel performer als publiek, die zich onttrekt aan de kaders van traditionele esthetische theorieën (2004: 18-19, 29-30).⁴ Het fenomeen van presence vormt één van de centrale concepten in haar begrip van de esthetiek en eigenheid van theater als performatieve kunstvorm. Het gaat Fischer-Lichte dan zowel om de gelijktijdige aanwezigheid van performer en publiek, als om de presence van de performer op het podium. Fischer-Lichte's drie concepten van presence hebben hoofdzakelijk betrekking op dit laatste begrip van presence, hoewel de aanwezigheid van publiek in elk concept van presence wel impliciet een rol speelt. Fischer-Lichte stelt dat presence "keine expressive, sondern eine rein performative Qualität" is (165), wat volgens Fischer-Lichte onmiddellijk niet alleen een performer, maar tevens een publiek impliceert. Tevens wil ik wijzen op de ordening en naamgeving van de drie concepten (zwak, sterk, radicaal), die een zekere hiërarchie in kracht en impact suggereren. Deze hiërarchie van concepten impliceert de aanname dat het radicale concept van presence het fenomeen het best of het dichtst benadert.

Voordat ik me richt op het gedetailleerder introduceren van haar drie concepten van presence, is het van belang dat ik Fischer-Lichte's onderscheid, of zelfs dichotomie, tussen het fenomenale lijf (*der phänomenaler Leib*) en het semiotische lichaam (*der semiotische Körper*) bespreek (Fischer-Lichte, 2004: 139). Dit onderscheid vormt namelijk de retorische basis en het uitgangspunt van waaruit Fischer-Lichte haar concepten van presence opbouwt. Het fenomenale lijf

⁴ "Eine solche Performance entzieht sich dem Zugriff der überlieferten ästhetischen Theorien. Sie widersetzt sich hartnäckig dem Anspruch einer hermeneutischen Ästhetik, die darauf zielt, das Kunstwerk zu verstehen. Denn hier geht es weniger um das Verstehen der Handlungen, welche die Künstlerin vollzog, als um die Erfahrungen, die sie dabei machte und die sie bei den Zuschauern hervorrief, kurz: um die Transformation der an der Performance Beteiligten" (2004: 17). "...die Handlungen, welche die Performerin durchführte [...] konstituierten sowohl für die Künstlerin als auch für die Zuschauer, d. h. für alle an der Performance Beteiligten, eine neue, eine eigene Wirklichkeit. Diese Wirklichkeit wurde von den Zuschauern nun nicht nur gedeutet, sondern zuallererst in ihren Auswirkungen erfahren" (18-19). "Anstelle eines Kunstwerks, das eine von ihr und den Rezipienten unabhängige Existenz besitzt, schuf sie ein Ereignis, in das alle Anwesenden involviert waren" (19). "Der performativen wende in den Künsten läßt sich hit den überlieferten ästhetischen Theorien kaum angemessen beikommen – auch wenn diese in mancher Hinsicht durchaus weiter auf sie anwendbar bleiben. [...] Um es in seiner besonderen Eigenart in den Blick nehmen, untersuchen und erläutern zu können, bedarf es der Entwicklung einer neuen Ästhetik: einer Ästhetik des Performativen" (30).

verwijst naar de materialiteit, het vlees-zijn van het menselijk lichaam. In het Duits verbindt Fischer-Lichte het concept van het fenomenale lijf aan de notie van *Leib-Sein*, in tegenstelling tot *Körper-Haben*, het verschil tussen een lichaam zijn en een lichaam hebben (2004: 139). Het semiotische lichaam verwijst op zijn beurt naar het lichaam als een plek van betekenisgeving, waar esthetische, culturele en/of politieke betekenissen ontstaan. In een theatervoorstelling zou een personage worden geproduceerd door middel van het semiotische lichaam van de acteur. Dit semiotische lichaam kan echter niet bestaan zonder het fenomenale lijf, de materiële basis van de betekenisgeving.⁵ Dit onderscheid tussen fenomenaal lijf en semiotisch lichaam en de daaraan gekoppelde dichotomie van lichaam en geest (van *Leib-Sein* en *Körper-Haben*), vormt een rode draad door Fischer-Lichte's drie concepten van presence, en staat zelfs centraal in het radicale concept.

Het zwakke concept van presence

Fischer-Lichte's eerste concept van presence noemt ze het zwakke concept van presence. Met dit concept verwijst Fischer-Lichte uitsluitend naar het fysiek, ervaarbaar aanwezig zijn van de performer, in het hier en nu, voor de blik van een ander. In die zin is het zwakke concept van presence in theater altijd een co-presence, een gedeelde aanwezigheid van toeschouwer en performer in het hier en nu (Fischer-Lichte, 2012: 106). Het zwakke concept van presence gaat niet verder dan het objectief waarneembare er-zijn van de performer en, impliciet, tevens van het publiek. Je zou kunnen zeggen dat het zwakke concept alleen gaat over het fenomenale lijf van de performer en diens inherente potentie tot een sterker soort presence. Hoewel Fischer-Lichte niet toelicht waarom ze dit concept het zwakke concept van presence noemt, vermoed ik dat ze dat doet omdat het als concept veel te breed en te weinig specifiek is om adequaat de eigenschappen en functies, laat staan verschillen en overeenkomsten, van presence(s) in een performatieve situatie te beschrijven. Hoewel de erkenning van de materiële grond voor de ervaring en het fenomeen van presence de meest basale voorwaarde vormt voor het spreken en denken over presence, is het voor Fischer-Lichte's concepten van presence wel van belang het te benoemen. Juist ook om duidelijk te maken wat het sterke en radicale concept van presence volgens haar dan méér zijn dan fysieke, door een ander ervaarbare en waarneembare aanwezigheid.

Het sterke concept van presence

Het sterke concept van presence kan worden gezien als sterk verbonden met het fenomeen van *stage presence*. Fischer-Lichte introduceert dit tweede concept van presence aan de hand van kritieken over het acteerwerk van de Duitse Gustav Gründgens (1899-1963). Fischer-Lichte stelt dat, wanneer je onder de loep neemt wat critici en toeschouwers schreven over hun ervaringen bij een performance van Gründgens, er twee elementen zijn die een belangrijke rol leken te spelen in de manier waarop Gründgens aanwezig was op het podium. Ten eerste wist hij met zijn aanwezigheid en energie de theaterzaal te vullen en te beheersen. Ten tweede, en sterk verbonden aan dit eerste element, was het effect dat hij daarmee had op zijn publiek. Gründgens werd, zo gauw hij het podium betrad, onmiddellijk het onweerstaanbare middelpunt van de aandacht. Volgens Fischer-Lichte speelt Gründgens op het moment dat hij het podium betreedt nog geen personage en trekt hij

⁵ Hoewel dit door Fischer-Lichte niet specifiek wordt behandeld, zou men kunnen stellen dat een fenomenaal lijf ook nooit zonder een semiotisch lichaam kan bestaan: het semiotische lichaam en het fenomenale lijf vormen niet zozeer twee losstaande aspecten van een menselijk lichaam, maar bieden ieder een ander perspectief op dit lichaam.

dus uitsluitend de aandacht door middel van zijn fenomenale lijf, zijn fysieke aanwezigheid en zijn vaardigheid daarmee de zaal te vullen en te domineren:

Der Schauspieler macht sich den Zuschauer gegenwärtig, erscheint ihnen, als unabweisbar präsent aufgrund seiner besonderen Fähigkeit, den Raum zu besetzen und zu beherrschen, noch ehe er Gelegenheit hat, seine expressiven Qualitäten zur Darstellung einer bestimmten Figur auszuspielen (2004: 165).

Hoewel dit misschien (ook) te maken zou kunnen hebben met het verwachtingspatroon van het publiek ('deze man gaat nu een personage spelen voor ons'), stelt Fischer-Lichte dat het soort presence, dat op het moment van opkomen van Gründgens uitgaat, te maken heeft met hoe vaardig te acteur is in het grijpen en vasthouden van de aandacht van zijn publiek. Met andere woorden, puur het opkomen van een acteur, in combinatie met het verwachtingspatroon van het publiek, garandeert niet dat zijn aanwezigheid beschreven zou kunnen worden door middel van het sterke concept van presence. Daarvoor moet de acteur als vakman in staat zijn de onverdeelde aandacht van zijn publiek te trekken. Dat doet hij of zij door middel van wat Fischer-Lichte belichamingsprocessen (*Prozesse der Verkörperung*) noemt, waarmee de acteur niet zozeer zijn semiotische lichaam, maar zijn fenomenale lijf in scène zet (2004: 165). Belichamingsprocessen volgens Fischer-Lichte zijn manieren waarop het materiële, fysieke lichaam bewust op het podium wordt ingezet door de performer. Denk daarbij aan houding, spanning of ontspanning in spieren en ledematen, blikrichting, et cetera. Een vakkundig acteur is volgens dit concept van presence dus iemand die zich uitermate bewust is van zijn lichaam, en het technisch en gericht in kan zetten om een bepaald effect te bereiken bij zijn publiek. Door zijn fenomenale lijf op die bewuste en geconcentreerde manier in te zetten, gaat er een geïntensiverde aanwezigheid van hem uit, waarmee hij de ruimte vult en beheerst, en de onverdeelde aandacht van het publiek opeist. Deze vorm van *present* zijn is wat Fischer-Lichte beschrijft met haar sterke concept van presence.

Het radicale concept van presence

Waar Fischer-Lichte's zwakke en sterke concept van presence beide vooral gaan over respectievelijk het puur aanwezig zijn, en het bewust in scène zetten van het fenomenale lijf van de performer, gaat het radicale concept van presence een stap verder. Fischer-Lichte gebruikt namelijk het radicale concept van presence om een 'bewustzijnsproces' te beschrijven waarin een veronderstelde dichotomie tussen geest en lichaam wordt opgeheven:

Ich vertrete daher die These, daß Präsenz ein Phänomen darstellt, welches sich in Kategorien der Körper/Geist- bzw. Bewußtseins-Dichotomie überhaupt nicht fassen läßt, vielmehr diese Dichotomie zum Kollaborieren bringt, ja aufhebt. Wenn der Schauspieler seinen phänomenalen Leib als einen energetischen hervorbringt und so Präsenz erzeugt, dann tritt er addurch als *embodied mind* in Erscheinung, das heißt als ein Wesen, bei dem Körper und Geist/Bewußtsein sich überhaupt nicht voneinander separieren lassen, vielmehr eiss mit dem anderen immer schon gegeben ist (2004: 171).

Wat Fischer-Lichte beschrijft is een proces waarbij, door middel van de vakkundigheid van de acteur als performer, het lichaam en de geest van de acteur dichter bij elkaar worden gebracht, en uiteindelijk zelfs helemaal samenvallen, waarbij de geest lichaam zou zijn geworden en het lichaam geest, waarbij het onderscheid tussen die twee niet meer te maken zou zijn en de performer alleen nog zou verschijnen als *embodied mind*. In het radicale concept van presence begint dit proces bij de het energetische lichaam van de acteur, die deze energie door middel van zijn performance over weet te brengen op het publiek, dat vervolgens op zijn beurt dit samenvallen van lichaam en geest

ervaart: “In der Präsenz des Darstellers erfährt und erlebt der Zuschauer den Darsteller und zugleich sich selbst als *embodied mind*, als dauernd Werdenden” (2004: 171). In die zin heeft het radicale concept van presence iets transedents: het overstijgt het alledaagse bewustzijn en zorgt ervoor dat het publiek zich aanwezig voelt in de presence van de performer. Dit is tevens wat Fischer-Lichte impliciet beschouwt als de ultieme ervaring van presence in het theater.

Omdat volgens dit radicale concept een veronderstelde dichotomie van lichaam en geest opgeheven zou moeten worden om deze ervaring van presence te bereiken,⁶ kan dit proces zich uitsluitend voltrekken bij levende wezens die zowel een fenomenaal lijf als een geest of bewustzijn hebben dat via het fysieke lichaam ervaarbaar kan worden gemaakt. Fischer-Lichte stelt dan ook dat het radicale concept van presence uitsluitend een wisselwerking tussen mensen beschrijft. Waar Fischer-Lichte erkent dat het zwakke en sterke concept van presence gebruikt kunnen worden om bijvoorbeeld objecten te beschrijven, is het radicale concept van presence daar per definitie ongeschikt voor. Een object heeft geen geest of bewustzijn en kan dus niet verschijnen aan een publiek als *embodied mind*; dat kan volgens Fischer-Lichte alleen een menselijke performer (2004: 173). Volgens die zelfde redenering kan volgens Fischer-Lichte ook nooit deze ultieme presence uitgaan van technologie of elektronisch en digitale media:

Während in der Präsenz der menschliche Leib auch und gerade in seiner Materialität in Erscheinung tritt, als energetischer Leib, als lebendiger Organismus, rufen die technischen und elektronischen Medien den Schein der Gegenwart des menschlichen Leibes hervor, indem sie diesen entmaterialisieren, ihn entleiblichen (2004: 174-5).

Fischer-Lichte stelt dat technologie en elektronische media iemands aanwezigheid ontdoen van zijn lichamelijke, waardoor alleen nog maar een presence-effect overblijft: de schijn van presence, maar geen daadwerkelijke presence zoals ze met haar radicale concept beschrijft.

De drie concepten van presence in poppentheater

Zoals eerder gezegd kunnen deze drie concepten van presence worden beschouwd als hiërarchisch geordend, waarbij het zwakke concept het botst is en het minst helder maakt wat presence in theater voor fenomeen is, het sterke concept beschrijft hoe het getrainde lichaam van de acteur door middel van bewuste en geconcentreerde belichamingsprocessen presence kan produceren, en het radicale concept beschrijft wat volgens Fischer-Lichte de ultieme ervaring van presence in theater zou zijn: het opheffen van een dichotomie tussen lichaam en geest, materialiteit en immaterialiteit, fysiciteit en spiritualiteit.

Hoe kunnen deze drie concepten van presence ons nu helpen de aanwezigheden van pop, poppenspeler en acteur in poppentheater, en de verschillen en overeenkomsten tussen die aanwezigheden, te beschrijven en begrijpen? Aangezien het zwakke concept van presence uitsluitend gaat over de fysieke, in het hier en nu waarneembare en ervaarbare aanwezigheid van een lichaam – of, zoals erkend door Fischer-Lichte, een object – op het podium, kan dit concept worden gebruikt om zowel pop, poppenspeler als acteur te beschrijven. Alle drie zijn ze immers, om de voorstelling überhaupt te kunnen spelen, fysiek aanwezig op het podium. In die zin zijn ze allen volgens het zwakke concept van presence *present*.

Hoe zit dat echter met het sterke concept van presence? In hoeverre is dat toepasbaar op de

⁶ Of andersom: dat in deze ervaring van presence de dichotomie van lichaam en geest wordt opgeheven. De causale richting binnen dit proces wordt niet geheel duidelijk. In die zin lijkt Fischer-Lichte hier gebruik te maken van een cirkelredenering.

aanwezigheid van zowel pop, poppenspeler als acteur? Hoe vinden in poppentheater deze belichamingsprocessen plaats? Zijn er verschillen waar te nemen in belichamingsproces tussen pop, poppenspeler en acteur? Tot slot heeft Fischer-Lichte duidelijk gemaakt dat het radicale concept van presence niet is bedoeld om objecten mee te beschrijven: een pop kan dus per definitie niet worden begrepen in termen van het radicale concept van presence. In principe zouden de menselijke performers (de poppenspeler en de acteur) wel begrepen moeten kunnen worden door middel van het radicale concept van presence. Hoe laten de poppenspeler en de acteur zich beschrijven en begrijpen volgens dit concept?

Om deze vragen te beantwoorden, zal ik nu de bruikbaarheid van het sterke en het radicale concept van presence om onderscheid te maken tussen aanwezigheden op het podium toetsen aan drie casestudies van poppentheatervoorstellingen. Omdat ik hierboven heb beargumenteerd dat het zwakke concept van presence uitsluitend op uitermate oppervlakkige manier kan worden ingezet om de puur fysieke aanwezigheid zowel pop, poppenspeler als acteur te beschrijven, zal ik dit concept achterwege laten in de analyses van de casestudies.

Midzomernachtsdroom (2008) van Theater FroeFroe

In de voorstelling *Midzomernachtsdroom* wordt het klassieke verhaal van Shakespeare verteld aan de hand van bijna manshoge poppen, die zijn gemaakt in de Japanse bunraku-stijl. De poppen worden door twee of drie (en, afhankelijk van de grootte, soms zelfs vier) poppenspelers gemanipuleerd. De poppenspelers gaan in het zwart gekleed, waarbij ook hun hoofden zijn bedekt. Naast deze poppenspelers zijn er nog verschillende andere menselijke performers aanwezig op het speelvlak: twee acteurs op de speelvloer, die in de rol van de personages Titania en Puck interacteren met de poppen, en twee stemacteurs, een man en een vrouw, die hoog boven het speelvlak in een stelling zitten en zowel de gesproken tekst voor alle personages verzorgen, als aan het begin van de voorstelling een vertellersrol vervullen.

Laat ik beginnen bij de poppen. Is hun aanwezigheid op het podium te begrijpen in het kader van het sterke concept van presence? De poppen zijn fysieke objecten die worden bespeeld door menselijke performers: zij geven beweging aan de pop en zetten de pop zo in scène. Hierdoor is het de pop die onweerstaanbaar de aandacht van de toeschouwer weet te trekken. Hoewel de pop niet door zijn eigen vakkundigheid, maar door die van de poppenspeler de aandacht van de toeschouwer weet te grijpen en vast te houden, is het de aanwezigheid van de pop op het podium die erdoor versterkt en geïntensiveerd wordt. Als Fischer-Lichte's sterke concept van presence gaat over de manier waarop een vakkundig in scène gezet lichaam (of object) op het podium de onverdeelde aandacht van het publiek weet te trekken, en met zijn aanwezigheid de ruimte weet te beheersen, dan kan de aanwezigheid van de poppen in *Midzomernachtsdroom* als zodanig worden beschreven. Hetzelfde kan worden gezegd over de acteurs op de speelvloer, die door middel van hun lichaam een personage vertolken: wanneer zij aan het woord zijn, naar voren treden en bewegen, trekken zij de aandacht van het publiek. Hoewel de menselijke performers hun eigen lichaam in scène zetten, en de poppen in scène worden gezet door de poppenspelers, heeft dit nauwelijks invloed op hun aanwezigheid op het podium: acteur en pop lijken op gelijkwaardige wijze volgens het sterke concept van presence aanwezig te zijn. Dit geldt echter niet voor de stemacteurs in hun hokje hoog boven het speelvlak: zij gebruiken uitsluitend hun stem, zonder dat ze daarbij (de rest van) hun lichaam in scène zetten.

Hoe zit dat echter met de poppenspelers in *Midzomernachtsdroom*? Ik zou willen beargumenteren dat de poppenspelers niet begrepen kunnen worden volgens Fischer-Lichte's sterke

concept van presence. De poppenspelers zetten namelijk niet hun eigen lichaam, maar dat van de pop in scène. De poppenspelers staan zo stil mogelijk, vaak (schuin) achter de pop, hun aandacht gericht op het object dat ze gezamenlijk bespelen, en hun bewegingen staan uitsluitend in dienst van de bewegingen van de pop. Waar het sterke concept van presence beschrijft hoe een performer zichzelf op vakkundige wijze zichtbaar en opvallend weet te maken op het podium, is in *Midzomernachtsdroom* te zien hoe de poppenspelers zichzelf juist onopvallend en zodoende nagenoeg onzichtbaar weten te maken achter de pop die ze bespelen en naast de acteurs die wel de aandacht van het publiek opeisen. De aanwezigheid van de poppenspelers op het podium kan dus niet worden begrepen in termen van het sterke concept van presence. Hierdoor is het mogelijk op basis van dit concept van presence onderscheid te maken tussen de aanwezigheid van de pop en acteur enerzijds, en de aanwezigheid van de poppenspeler anderzijds.

Dat leidt ons naar het volgende te bespreken concept van presence: het radicale. Het was al vastgesteld dat een pop niet volgens het radicale concept van presence kan worden begrepen, omdat deze ervaring van presence volgens Fischer-Lichte alleen tussen twee of meer *mensen* kan ontstaan. Geldt dat ook voor de poppenspelers en acteurs in de voorstelling *Midzomernachtsdroom*? Kan hun aanwezigheid worden begrepen volgens het radicale concept van presence? Er zijn twee elementen van het radicale concept van presence die ervoor zorgen dat de aanwezigheid van de poppenspelers niet volgens dit derde concept begrepen kan worden. In het radicale concept van presence wordt ten eerste een veronderstelde dichotomie van lichaam en geest van de performer opgeheven, waardoor hij of zij verschijnt aan het publiek als *embodied mind* of belichaamde geest. Ten tweede wordt deze wijze van aanwezig zijn overgedragen op en gedeeld met de toeschouwer. Hiervoor is een zekere mate van communicatie en/of interactie nodig tussen performer en publiek. Dit laatste is al niet het geval tussen poppenspeler en publiek. Als we het onderscheid maken tussen pop en poppenspeler, dan communiceert niet de poppenspeler met het publiek, maar de pop. Dit hangt samen met het feit dat de poppenspeler niet zijn eigen lichaam in scène zet. Dit lijkt echter een vereiste te zijn voor het radicale concept van presence, waar de geest via en door het menselijke lichaam zichtbaar wordt gemaakt. Wanneer de geesteskracht (aandacht, inspanning, concentratie, intentie) van de poppenspeler echter niet op een zijn eigen, menselijke lichaam is gericht, maar op dat van een pop, lijkt het al niet meer mogelijk de aanwezigheid van de poppenspeler te beschrijven volgens het radicale concept van presence.

Wanneer het gaat om de acteurs in *Midzomernachtsdroom* is echter geen enkele theoretische reden waarom hun aanwezigheid niet door middel van het radicale concept van presence beschrijven en begrepen zou kunnen worden. Het zijn immers menselijke performers die voor een menselijk publiek in het hier en nu hun performance voltrekken. Echter, dat het theoretisch mogelijk is biedt geen garantie dat zich ook inderdaad een vorm van aanwezigheid voordoet die zich volgens het radicale concept van presence laat beschrijven. Op geen enkel moment lijkt één van de performers in *Midzomernachtsdroom* op dergelijk energetische wijze aanwezig te zijn dat hij of zij verschijnt als *embodied mind*, waarin geest en lichaam samenvallen. Dit zou kunnen komen doordat het fenomeen dat door Fischer-Lichte wordt beschreven door middel van het radicale concept van presence zich niet laat opnemen of mediëren, maar uitsluitend laten ervaren in het hier en nu, waardoor het in een voorstellingsregistratie weg zou vallen. Een ander verklaring is dat het soort aanwezigheid dat door middel van het radicale concept van presence kan worden beschreven eenvoudigweg niet voorkwam in de voorstelling.

Antigone (2012) van Nicole Beutler en Ulrike Quade

In *Antigone* is het onderscheid tussen poppenspelers, acteurs en ook dansers minder scherp te maken dan in *Midzomernachtsdroom*. Ook in deze voorstelling worden bunraku-stijl poppen gebruikt. Deze poppen zijn echter kleiner dan die in *Midzomernachtsdroom*. Ze worden soms door één persoon bespeeld worden, maar vaker ook door twee of hooguit drie. De drie poppenspelers zijn in deze voorstelling echter ook acteurs en dansers, waarbij ze soms de rol van personages vervullen en soms die van een abstracter 'koor'.

Als het gaat om het sterke concept van presence, dan biedt de openingsscène van de voorstelling een prachtig voorbeeld van hoe de aanwezigheid van een pop inderdaad kan worden beschreven en begrepen volgens dit sterke concept. De voorstelling begint met een poppenspeler die met zijn pop het podium betreedt. Hij zet de pop zorgvuldig neer en blijft onbeweeglijk, met gebogen hoofd, achter de pop staan. Na enkele seconden, waarin niet geheel duidelijk is of de menselijke performer of de pop zal gaan bewegen, heft de pop plotseling het hoofd en begint ogenschijnlijk kalm en aandachtig om zich heen te kijken. Met deze paar bewegingen van het hoofd, wordt de aandacht van het publiek onherroepelijk op de pop gevestigd. Doordat de pop de ruimte in zich op lijkt te nemen, vult hij de ruimte met zijn aanwezigheid, een aanwezigheid die de pop als fysiek aanwezig object overstijgt. Er wordt nog geen personage uitgebeeld: het gaat hier puur om productie van de presence van de pop. Wanneer de poppenspeler langzaam bukt en de stok oppakt die de linkerarm van de pop aanstuurt, wordt de poppenarm bij de elleboog geheven. De pop lijkt er verschrikt op te reageren, waarmee hij bevestigt wat iedereen in feite al weet: iemand anders heeft die arm voor hem bewogen. De pop bekijkt de bewegende arm en merkt op een gegeven moment de poppenspeler op die achter hem staat. Hierdoor verandert er iets belangrijks in de verhouding tussen de pop en de poppenspeler. Door de handelingen van zowel pop als poppenspeler, wordt de aandacht gevestigd op de onderlinge relatie die er bestaat tussen de twee. Hierdoor verandert de aanwezigheid van de poppenspeler. Waar de poppenspeler eerst uitsluitend de pop in scène zette, doet de poppenspeler dat nu ook met zichzelf. Door middel van de pop vestigt hij de aandacht op zichzelf als poppenspeler en daarmee als performer op het podium. Hij heeft dat echter niet gedaan door zijn eigen lichaam bewust in te zetten. Toch zou je wel kunnen stellen dat de poppenspeler zichzelf bewust als poppenspeler in scène zet op dat moment. Aangezien volgens Fischer-Lichte het sterke concept van presence niet gaat over een expressief, maar vooral om een performatief fenomeen, zou er beargumenteerd kunnen worden dat de poppenspeler in dit geval zichzelf indirect in scène zet en op die manier begrepen kan worden volgens het sterke concept van presence.

In de loop van de voorstelling weten de poppenspelers zo op meerdere momenten, naast hun functie als poppenspeler, tevens naar voren te treden door een rol te spelen voor het publiek: de rol van poppenspeler, danser, personages in een rouwstoet of zelfs een enkele keer de dode Polyneikes. De manieren waarop de menselijke performers aanwezig zijn – soms uitsluitend als poppenspeler, soms als acteur, dan weer als danser – zorgen ervoor dat hun aanwezigheid door de voorstelling heen niet altijd beschreven kan worden middels het sterke concept van presence. Alleen op momenten waarop de poppenspelers meer zijn dan poppenspelers, kan hun aanwezigheid worden begrepen volgens het sterke concept.

Wat betreft het radicale concept van presence, zijn er in de voorstelling *Antigone* drie momenten waarop de aanwezigheid van de menselijke performer(s) zou kunnen worden begrepen in termen van dat derde concept. Niet toevallig zijn het alle drie momenten waarop energiek en krachtig wordt gedanst en waarbij licht en muziek bijdragen aan de mate van energie die wordt uitgestraald en mogelijk overgedragen aan het publiek. In alle drie de gevallen zijn de performers

even geen poppenspelers, maar uitsluitend dansers. De pop staat of ligt op het podium of is zelfs niet op het podium aanwezig. In deze momenten zouden de dansers wellicht beschreven kunnen worden als *embodied minds*, en dus worden begrepen in termen van het radicale concept van presence.

The Great War (2001) van Hotel Modern

In deze voorstelling wordt niet alleen gebruikgemaakt van poppen, maar ook van live video-opnamen. Op geschraagde tafels worden maquettes en scènes gebouwd, waarin de poppenspelers de poppen tot leven laten komen. Deze poppen zijn echter niet of nauwelijks zichtbaar voor het publiek vanuit het auditorium. De handelingen van het bouwen van de scènes en het manipuleren van de poppen wordt met kleine cameraatjes gefilmd en vervolgens op de achterwand geprojecteerd. Op het podium zijn in feite alleen de materialen en de poppenspelers zichtbaar; op het projectiescherm is het resultaat van de manipulatie van materialen te zien. Interessant aan deze opstelling is dat de toeschouwer tegelijkertijd de handeling op het podium en het resultaat ervan kan zien. Door tussenkomst van een videocamera, lijken deze zaken echter gedeeltelijk van elkaar losgekoppeld. Alleen de gelijktijdigheid van de creërende handelingen van de spelers en het beeld op het projectiescherm maakt het mogelijk het geprojecteerde te begrijpen als het resultaat van de handeling op de vloer.

Echter, als de poppen niet of nauwelijks zichtbaar zijn op het podium en uitsluitend te zien zijn op het projectiescherm, kan de aanwezigheid van de pop dan nog beschreven worden in termen van het sterke concept van presence? De projectie trekt de aandacht van het publiek en lijkt de ruimte te vullen en te beheersen. Maar is dat toe te wijzen aan de vakkundigheid van de manier waarop de poppen worden gemanipuleerd en als levende lichamen in scène worden gezet, of eerder aan het feit dat het een groot scherm is waarop iets wordt geprojecteerd? Kortom, is het de encenering of de projectie die de aandacht trekt? Het niet duidelijk zichtbaar zijn van de objecten die als poppen dienen en de tussenkomst van een videocamera lijken het sterke concept van presence te problematiseren.

Hoe zit dat echter met de poppenspelers? De poppenspelers zelf worden niet opgenomen en geprojecteerd: zij zijn uitsluitend te zien op het speelvlak. Hun handen en de handelingen die ze verrichten om de poppen te bespelen en de mise-en-scène te manipuleren zijn wel in de projectie te zien. Wat hier in scène wordt gezet zijn niet zozeer de lichamen en/of de fysieke aanwezigheid van de poppenspelers, maar de handelingen die zij verrichten om tot de geprojecteerde beelden te komen. Het is dus niet zozeer hun eigen lichaam dat bewust wordt ingezet om de aandacht van het publiek te grijpen en vast te houden. Is hun aanwezigheid op het podium dan nog te beschrijven door middel van het sterke concept van presence? Net als de poppenspelers in *Midzomernachtsdroom* zijn de spelers in *The Great War* vooral bezig met het in scène zetten van iets anders dan zichzelf of het eigen lichaam. Toch lijken ze op een andere manier aanwezig te zijn dan de poppenspelers in *Midzomernachtsdroom*. Waar de laatstgenoemden zo min mogelijk leken op te vallen, is de voorstelling van Hotel Modern zo ontworpen dat er expliciet twee gelijktijdige 'kijklagen' zijn aangebracht voor de toeschouwer, namelijk de geprojecteerde filmbeelden en de live productie van deze filmbeelden. Dat wat in scène wordt gezet zijn misschien niet de lichamen van de spelers, maar wel de handelingen van de poppenspelers om de poppen en de scènes tot leven te brengen. Ook hier wordt het sterke concept van presence geproblematiseerd. Kortom: noch de aanwezigheid van de pop, noch die van de speler is adequaat te beschrijven door middel van het sterke concept van presence.

Aangezien poppen en gemedieerde aanwezigheid niet te beschrijven zijn door middel van

het radicale concept van presence, blijven de poppenspelers over. Ook hier geldt echter, net als in *Midzomernachtsdroom*, dat poppenspelers die geen andere rol vervullen dan het manipuleren en bespelen van de poppen, niet kunnen worden beschreven of begrepen in termen van het radicale concept van presence. In *The Great War* verloopt de communicatie tussen poppenspelers en publiek niet alleen via poppen, maar zelfs via met videocamera opgenomen poppen. Hierdoor is het zo goed als uitgesloten dat de aanwezigheid van de spelers volgens het radicale concept van presence zou kunnen worden begrepen.

Conclusie

In dit hoofdstuk heb ik onderzocht hoe bruikbaar Fischer-Lichte's concepten van presence zijn om onderscheid te maken in de aanwezigheden van pop, poppenspeler en acteur. Ik heb laten zien dat met het zwakke concept van presence uitsluitend de fysieke, objectief waarneembare aanwezigheid van een lichaam of object kan worden beschreven. Vanzelfsprekend gaat dit op voor alle op het podium aanwezige elementen, dus zowel voor pop en poppenspeler als acteur. Dit concept biedt echter weinig mogelijkheden om overeenkomsten of verschillen in aanwezigheid van pop, poppenspeler en acteur te onderscheiden. Hiervoor bleek het sterke concept van presence nuttiger. Uit bestudering van de drie casestudies bleek dat de aanwezigheid van de pop, wanneer deze wordt bespeeld door een poppenspeler, kan worden beschreven en begrepen in termen van het sterke concept van presence: de pop trekt de onverdeelde aandacht van het publiek en weet de ruimte te vullen en beheersen met zijn aanwezigheid. Dit is mogelijk doordat de pop bewust en vakkundig door een poppenspeler in scène wordt gezet. Indien er tevens een acteur aanwezig is op het podium, zoals in *Midzomernachtsdroom*, of de poppenspeler zelf rollen of personages vertolkt, zoals in *Antigone*, kan de aanwezigheid acteur (en/of de acterende poppenspeler) ook worden begrepen door middel van het sterke concept van presence. De poppenspeler zelf, echter, is nauwelijks te begrijpen volgens dit sterke concept. Dit komt omdat de poppenspeler niet zijn eigen lichaam in scène zet, maar zijn aandacht, energie en concentratie richt op het vakkundig in scène zetten van de pop en diens bewegingen. Daardoor kan de poppenspeler zelf zelfs wegvallen bij de elementen die wel actief de aandacht trekken op het podium door meer dan alleen fysiek aanwezig te zijn, namelijk de pop en, indien aanwezig, de acteur. In de laatste casestudy, *The Great War* van Hotel Modern, bleek echter dat de aanwezigheid van poppen niet per se probleemloos beschreven kunnen worden door middel van het sterke concept van presence. Daarnaast leken de poppenspelers zelf op een andere manier aanwezig te zijn dan door middel van het sterke, zwakke of radicale concept van presence adequaat beschreven kon worden.

Het radicale concept van presence bleek een sterk – om niet te zeggen radicaal – onderscheidend vermogen te hebben in het beschrijven en begrijpen van presence in (poppen)theater: dat wat niet menselijk is, kan in principe niet volgens het radicale concept van presence aanwezig zijn. Dit concept bleek echter nauwelijks te toetsen aan de casestudies. In *Antigone* leek het concept bruikbaar om de aanwezigheid van de dansers op het podium te beschrijven, maar afgezien daarvan kon het concept weinig inzicht bieden in de aanwezigheden van pop, poppenspelers en ook acteurs in de drie casestudies. Dit heeft waarschijnlijk te maken met twee aspecten van het fenomeen dat met het radicale concept van presence wordt beschreven. Ten eerste is het niet mogelijk, zoals Fischer-Lichte aangeeft, door middel van het radicale concept van presence gemedieerde aanwezigheid te beschrijven. Aangezien ik in dit onderzoek voorstellingsregistraties gebruik, vormt dat een praktisch obstakel om het radicale concept van presence functioneel in te zetten. Het tweede aspect van het radicale concept van presence is dat

het een fenomeen beschrijft dat niet van een afstandje kan worden waargenomen: het gaat om een bewustzijnsproces dat alleen in het hier en nu kan worden *ervaren* door het publiek. Dit zorgt ervoor dat elke reflectie achteraf, en daarmee elk onderzoek naar dit fenomeen, er in principe geen toegang meer (toe) heeft. Dit wil echter niet zeggen dat het radicale concept van presence onbruikbaar is om directe hier-en-nu-ervaringen in poppentheater te beschrijven. Volgens de gebruikte theorie van Fischer-Lichte zou de aanwezigheid van acteurs, ook in poppentheater, als radicale presence ervaren moeten kunnen worden als een energetische uitwisseling tussen *embodied minds*.

Aan de hand van het sterke concept van presence is het dus mogelijk een onderscheid te maken in aanwezigheid, ten eerste tussen pop en poppenspeler, en ten tweede tussen poppenspeler en acteur. Door middel van belichamingsprocessen en (zelf-)enscenering kunnen de menselijke performers worden gezien als degenen die zowel een ervaring van aanwezigheid produceren voor de pop en de acteur, als een ervaring van afwezigheid produceren voor de poppenspeler. Aan de hand van het radicale concept van presence kan een erg strak, maar nauwelijks toetsbaar onderscheid worden gemaakt tussen de aanwezigheid van pop, die als object volgens het radicale concept niet als aanwezig kan worden beschouwd, en de menselijke performers, die als enige volgens het radicale concept van presence aanwezig kunnen zijn in een voorstelling.

Hoofdstuk 2.

Giannachi's presence als interactief proces

Waar Fischer-Lichte de oorsprong van presence zoekt in de performer – het zij in haar menselijkheid, het zij in haar vakmanschap en training – beschouwen Giannachi et al. presence als een interactief proces tussen voorstelling en toeschouwer. Hun boek is opgedeeld in drie delen, getiteld 'Being there', 'Being before' en 'Traces: After presence'. In het derde deel, 'Traces: After Presence', wordt behandeld wat er overblijft aan tekenen van presence, wanneer de presence 'zelf' is verdwenen. Dit aspect van de bundel is echter minder relevant voor mijn onderzoek, omdat ik de aanwezigheden op het podium tijdens de voorstelling onderzoek, niet wat er daarna gebeurt of overblijft. De eerste twee delen, daarentegen, komen overeen met de twee aspecten van presence die de bundel van Giannachi et al. domineren: het actieve er-zijn van de toeschouwer in de theatrale omgeving van de voorstelling ('Being there') en presence als performatief proces, waarbij iets aanwezig wordt gemaakt, of iemand zichzelf aanwezig maakt voor de toeschouwer ('Being before')⁷. De productie van presence gaat in dit geval om hoe deze beide aspecten van het fenomeen presence op elkaar inwerken. In dit hoofdstuk zal ik laten zien dat, door middel van deze theoretische invalshoek op presence, het verschil in de aanwezigheden tussen pop, poppenspeler en acteur in poppentheater kan worden beschreven en begrepen als een effect van presence als performatief proces, dat enerzijds uitgaat van wat er op het podium gebeurt, en anderzijds van hoe de toeschouwer daarmee interacteert.

'Being there'

In het artikel 'Environmental presence', haar bijdrage aan de bundel, legt Gabriella Giannachi presence uit als een product van "the complex network of relationships the subject establishes with the physical and/or digital world they inhabit" (2012: 50). Presence is volgens Giannachi niet iets dat bestaat of voorkomt in de omgeving waarin het subject zich begeeft, maar iets wat mede door het subject in die specifieke omgeving actief wordt geproduceerd. Daarbij gaat ze uit van het idee dat een 'omgeving' niet kan bestaan zonder subject om die omgeving waar te nemen en te ervaren als omgeving, als dat wat niet tot het subject behoort en er dus extern van is. Omgekeerd kan een subject ook niet bestaan zonder omgeving om zich in te begeven en mee te interacteren. Op basis van dit uitgangspunt kan worden gesteld dat elk subject zich per definitie in een eigen, subjectieve omgeving bevindt en die volgens haar eigen interesses en belangen interpreteert, ermee interacteert en ermee in dialoog gaat. Giannachi noemt als voorbeeld dat een bos anders verschijnt aan een jager dan aan een botanicus, afhankelijk van hoe zij zich ieder als subject verhouden tot deze omgeving (2012: 51). Om de interactie aan te kunnen gaan met een omgeving, moet een subject echter wel in die omgeving aanwezig zijn. In Giannachi's woorden: "Presence is the medium [...] through which the

⁷ Interessant om hier te noemen is dat het eerste artikel in het deel 'Being before' is gewijd aan Erika Fischer-Lichte's drie concepten van presence. Fischer-Lichte heeft voor deze bundel een beknopte versie geschreven van haar in *Ästhetik des Performativen* (2004) gepubliceerde uiteenzetting over het zwakke, het sterke en het radicale concept van presence. Waar Fischer-Lichte's theorie echter vooral lijkt te focussen op wat er op het podium gebeurt, hoe de performer zichzelf (of een object) in scène zet, verschijnt aan de toeschouwer, en hoe hieruit een ervaring van presence kan ontstaan, wordt in de selectie van artikelen waar *Archaeologies of Presence* uit bestaat de actieve rol van de toeschouwer erkend in de productie van presence. Dit levert een fundamenteel andere beschrijving op van de dynamiek tussen de performer en de toeschouwer als het gaat om presence in theater.

subject engages with an environment” (2012: 52). Op basis hiervan definieert Giannachi presence als een ecologisch proces, waarin de aandacht wordt gevestigd op de uitwisseling en interactie tussen het subject en haar omgeving. Tevens stelt zij expliciet dat dit begrip van presence interactie met het niet-menselijke (*other-than-human*, 53) niet uitsluit. Een omgeving kan immers bestaan uit andere personen, maar ook uit objecten, dieren, planten, ruimtelijke structuren, et cetera. Men zou kunnen zeggen dat door aanwezigheid in deze fysieke omgeving, een subjectieve omgeving wordt gecreëerd, die per definitie van subject tot subject verschilt, omdat elk subject zich in verschillende mate en op verschillende wijze tot verschillende elementen uit haar fysieke omgeving zal verhouden. De werking van presence werkt volgens deze benadering twee kanten op: niet alleen is het subject aanwezig in een omgeving, de omgeving is ook aanwezig voor het subject. Deze wederkerigheid is fundamenteel voor Giannachi’s begrip van presence als medium voor interactie tussen een subject en haar omgeving.

Wat betekent dit begrip van het fenomeen presence voor de productie van presence in een theatrale omgeving? Een theatrale omgeving is een omgeving vol sociaal-culturele en artistieke regels, codes en tekens. Wie zich als toeschouwer in een theatrale omgeving bevindt, verhoudt zich hiertoe vanuit haar eigen bekendheid met die structurering van het theater als een sociaal-culturele ruimte. Dit houdt in dat de toeschouwer nooit passief is als subject in een theatrale omgeving. Doordat de toeschouwer zich actief tot haar theatrale omgeving verhoudt, wordt zij aanwezig als toeschouwer, en wordt haar omgeving voor haar aanwezig als een theatrale omgeving waarin door middel van een voorstelling een verhaal wordt verteld. Dit aanwezig worden voor de toeschouwer geldt niet alleen voor de voorstelling als geheel, maar ook voor de verschillende elementen waaruit de voorstelling is opgebouwd, omdat al deze elementen op hun eigen manier deel uitmaken van de theatrale omgeving zoals die wordt ervaren en geproduceerd, geproduceerd en ervaren door de subjectieve toeschouwer. Met andere woorden: volgens Giannachi is de productie van presence te begrijpen als een relationeel proces dat plaatsvindt tussen de fysieke, subjectieve aanwezigheid van een toeschouwer in een theaterzaal, en wat haar in die theatrale omgeving op wat voor manier wordt aangeboden om als aanwezig te ervaren. Dit leidt ons naar het tweede aspect van de productie van presence dat naar voren komt in de bundel van Giannachi et al.: presence als performatief proces, waarbij iets aanwezig wordt gemaakt, of iemand zichzelf aanwezig maakt voor de toeschouwer.

‘Being before’

Zoals volgens Giannachi de toeschouwer als subject niet passief is in de productie van presence in een theatrale omgeving, zo is de theatrale omgeving zelf ook niet passief. In het tweede deel van de bundel wordt er ingegaan op hoe presence ontstaat op het podium, hoe een performer zichzelf aanwezig maakt voor zijn publiek. Volgens Phillip Zarilli is presence vanuit het perspectief van de performer te beschouwen als een *emergent state of possibility* (2012: 121), een verschijnende staat van mogelijkheid, in zijn performance. Zarilli stelt dat presence niet iets is wat een performer ‘heeft’ of ‘niet heeft’, noch iets waar een performer naar zou moeten streven, maar een staat van aanwezig zijn voor een publiek die ontstaat in het proces van zichzelf in scène zetten voor een publiek. Dit heeft niet alleen te maken met de performer en het publiek, maar ook met het ontwerp en de dramaturgie van de voorstelling:

If some of the audience found the performance ‘compelling’, ‘hypnotic’, ‘dreamlike’ and/or ‘mesmerizing’ and if some perceived the performers as having ‘remarkable presence’, I argue that ‘it’

emerged in the spatio-temporal realm of experience, embodiment, and perception shared between the performer(s), the performance score and its dramaturgy, and the audience (2012: 120).

Uit Zarilli's formulering blijkt hier dat hij presence niet beschouwt als een fenomeen dat noodzakelijkerwijs door een heel publiek wordt ervaren, maar dat het gaat om een complexe dynamiek van individuen en elementen in een theatrale omgeving. Waar in het deel 'Being there' echter de nadruk lag op de productie van presence door de actieve interactie van het subject met haar (theatrale) omgeving, wordt in 'Being before' een andere kant van deze dynamiek belicht: de dramaturgie van een voorstelling, oftewel de manier waarop de blik en de aandacht van de toeschouwer worden gestuurd en ze wordt uitgenodigd de voorstelling te ervaren, interpreteren en begrijpen. Presence is ook volgens Tim Etchells iets dat 'gelezen' kan worden door een toeschouwer, gebaseerd op verschillende lagen informatie die een performer tijdens een voorstelling communiceert (2012: 185-6). Volgens deze benadering is presence dus niet iets dat er wel of niet 'is', dat iemand wel of niet 'heeft', maar een ervaring voor de toeschouwer die voortkomt uit een continue interactie met een stroom van informatie die vanaf het podium of het speelveld haar kant op komt. Het 'being before', het voor iemand aanwezig zijn, betekent dus voor een performer dat zij haar handelingen, haar lichaam, haar performance, encenseert voor een toeschouwer en dat zij op die manier probeert de aandacht en de blik van de toeschouwer te vangen en vast te houden. Het spreekt voor zich dat, hoewel een performer de blik en aandacht van een toeschouwer kan uitnodigen en sturen, zij in die dynamische verhouding met de toeschouwer nooit precies in de hand heeft wat voor aanwezigheid er wordt gecreëerd. Tim Etchells beschrijft zijn ervaringen als performer als volgt:

We have developed lots of tactics, I suppose, for creating different kinds of spaces or different kinds of experiences that invite the active participation of watchers and which give looking a kind of agency. [...] We have always been much more of the kind of camp that says, what you are doing is creating space for other people to fill – and in that sense their watching is hugely active. I think when you get people investing like that, then things happen – and one of those things is presence (Etchells, Giannachi and Kaye, 2012: 191).

Wat Etchells hier beschrijft is een uitnodiging om je als toeschouwer op een bepaalde manier te verhouden tot de performers van de spelers op het podium. Of men het beschrijft als een uitnodiging, een dramaturgie of een sturing van de blik, wat van belang is om te begrijpen in de context van de productie van presence is dat de theatrale omgeving waar het subject mee interacteert actief een bepaalde kijkhouding uitnodigt en stimuleert. Elke individuele toeschouwer reageert vervolgens vanuit haar eigen subjectiviteit op de manier waarop de theatrale omgeving haar aanspreekt, uitnodigt en stuurt. De productie van presence bevindt zich volgens de ideeën van Giannachi et al. tussen die twee kanten van activiteit in een theatrale omgeving: tussen de actieve en bewuste encensering enerzijds, en het interacteren, ervaren en focussen van de toeschouwer anderzijds.

Productie en ervaring van presence in poppentheater

Wat kunnen deze ideeën over de productie en ervaring van presence betekenen voor het beschrijven en begrijpen van de aanwezigheden van pop, poppenspeler en acteur in poppentheater? Door deze benadering van presence te toetsen aan de drie casestudies onderzoek ik of en hoe deze theorie bruikbaar is om de verschillen in aanwezigheid tussen pop, poppenspeler en acteur te beschrijven en te begrijpen. Ik zal laten zien dat in de voorstelling *Midzomernachtsdroom* (2008), en ook in enkele

momenten in *Antigone* (2012) de aandacht van de toeschouwer voornamelijk wordt gestuurd naar de poppen en zo tevens naar de personages die zij verbeelden en het verhaal dat wordt verteld, bijvoorbeeld door middel van beweging, choreografie, positionering op het speelvlak en uitlichting. Dit kan worden gezien als een dramaturgische conventie in poppentheater. De dramaturgie en artistieke codes zullen er over het algemeen op gericht zijn de aandacht af te leiden van de poppenspeler, zodat de toeschouwer hem niet bewust waarneemt of ervaart als aanwezig in haar interactie met, en interpretatie van de voorstelling. Het is voor de toeschouwer altijd in zekere mate mogelijk zich actief en bewust anders te verhouden tot de performance dan de manier waarop de voorstelling haar daartoe uitnodigt, maar in poppentheater krijgt deze mogelijkheid een extra dimensie: omdat zowel de poppen en de encenering van de poppen deel uitmaakt van wat er te zien is op het podium, kan de toeschouwer bewust haar aandacht verleggen van de pop naar de poppenspeler, ook al nodigt de voorstelling daar niet per se toe uit. Volgens de hierboven besproken invalshoek op de productie van presence wordt een ervaring van presence geproduceerd door enerzijds de vrijheid van de toeschouwer om zich als actief subject te verhouden tot haar theatrale omgeving, en de dramaturgie van de encenering waarmee de blik en de aandacht van de toeschouwer wordt gestuurd. In dit relationele proces wordt met en voor de toeschouwer een ervaring van presence gecreëerd. In de nu volgende bespreking van de casestudies zal ik laten zien hoe deze ideeën over presence en hoe het tot stand wordt gebracht ons kunnen helpen in het beschrijven en begrijpen van verschillen in aanwezigheid tussen pop, poppenspeler en acteur.

***Midzomernachtsdroom* (2008) van Theater FroeFroe**

Zoals ik in het voorgaande hoofdstuk al heb besproken, wordt in deze voorstelling gebruikgemaakt van bijna manshoge poppen, poppenspelers, acteurs op het speelvlak en stemacteurs, die zich in een hokje hoog boven het speelvlak ophouden, om deze komedie van Shakespeare vorm te geven. Deze verschillende functies van en verhoudingen tussen poppen en menselijke performers op het speelvlak levert een rijke ecologie aan aanwezigheden op waar de toeschouwer zich toe kan verhouden. Een voorbeeld: wanneer het verhaal begint, zijn er twee poppen aanwezig op het speelvlak, die ieder door een poppenspeler worden gemanipuleerd. De poppenspelers staan achter de poppen, letterlijk in hun schaduw. De stemacteurs in het hokje boven het speelvlak vervullen eerst de rol van vertellers, waarna ze hun stemmen lenen aan de twee poppen. Hoewel er niets verandert in de opstelling of de uitlichting van de poppen, de poppenspelers of de stemacteurs, wordt toch de aandacht van de toeschouwer van de vertellende stemacteurs naar de poppen getrokken. Dit komt onder andere doordat de stemacteurs hun stemmen vervormen en de poppen vanaf dat moment zo worden bespeeld dat de bewegingen van hun hoofd en lichaam aansluiten bij de tekst die voor ze wordt gesproken. Doordat deze elementen worden ingezet om een samenhangend geheel te vormen met de pop als focuspunt, wordt de toeschouwer uitgenodigd haar aandacht van de vertellende stemacteurs in hun hokje te verleggen naar de poppen op het speelvlak. Op die manier lijken de stemacteurs te 'verdwijnen' en hun stemmen op te gaan in de aanwezigheid van de pop. De toeschouwer wordt gedurende de hele voorstelling op geen enkel moment uitgenodigd of aangestuurd om de aanwezigheid van de poppenspelers te erkennen: ze zijn in het zwart gekleed, richten zich tijdens de voorstelling nooit tot het publiek en lijken zich te verschuilen achter hun poppen. De dramaturgie van de voorstelling stuurt de aandacht naar de poppen en de acteurs, die de personages vertolken. Doordat de toeschouwer wordt uitgenodigd en gestuurd zich vooral bewust te zijn van de aanwezigheid van de personages, en de lichamen en objecten die deze personages verbeelden, lijken de poppenspelers en de stemacteurs weg te vallen en in de ervaring

van de betrokken toeschouwer nauwelijks aanwezig te zijn.

Voor een toeschouwer die haar blik echter minder makkelijk laat sturen – bijvoorbeeld omdat ze zich verveelt, of omdat ze niet of nauwelijks bekend is met de artistieke codes en dramaturgie van poppentheater – hoeven de aanwezigheden van de poppenspelers en stemacteurs echter helemaal niet per se weg te vallen naast de aanwezigheden van poppen en acteurs. Wanneer een toeschouwer onvoldoende wordt meegenomen door de voorstelling, of er eenvoudigweg voor kiest haar aandacht op andere elementen te focussen dan waar de voorstelling haar vraagt haar aandacht op te richten, dan kan zij in haar ervaring van de voorstelling juist de aanwezigheid van de poppen weg laten vallen tegen de aanwezigheid van de stemacteurs en/of de poppenspelers.

Antigone (2012) van Nicole Beutler en Ulrike Quade

In *Antigone* vervullen de menselijke performers de rol van zowel poppenspeler, als personage en danser; de poppen worden ingezet om personages te verbeelden, onder andere door middel van dans. De verschillende elementen op het podium vervullen dus steeds wisselende functies in het vertellen van het verhaal, functies die door de toeschouwer kunnen worden afgeleid uit de dramaturgische structuur van de voorstelling. In de loop van de voorstelling wordt de toeschouwer steeds uitgenodigd zich op verschillende manieren te verhouden tot zowel de menselijke performers als de poppen. Het ene moment wordt de pop en de aan de pop gegeven bewegingen en handelingen op de voorgrond gezet en uitgelicht. Het volgende moment heeft de poppenspeler zich in de rol van poppenspeler, koorlid of andersoortig personage bij de pop gevoegd en interacteert de menselijke performer met de pop. Nog wat later staat de pop die Antigone verbeeldt op haar standaard voor op het podium, onbeweeglijk omdat ze niet wordt bespeeld, maar duidelijk zichtbaar vanwege het lichte kleed dat ze draagt. De menselijke performers dansen achter haar, gekleed in het zwart, sporadisch verlicht door flitsende lampen. Zowel de pop als de dansers zijn op dat moment op een heel eigen manier aanwezig en beïnvloeden elkaars aanwezigheid op het podium: wie naar de pop kijkt, ziet onherroepelijk ook de dansers en wie naar de dansers kijkt, ziet onvermijdelijk ook de pop. In dit geval wordt de toeschouwer uitgenodigd al deze elementen op het podium te ervaren als aanwezig.

Hoewel er gedurende de voorstelling nog wel momenten zijn waarop de aanwezigheid van de poppenspelers weg lijkt te vallen, wordt er gespeeld met die dramaturgische codes en conventies van poppentheater. De poppenspelers vervullen namelijk ook andere functies op het podium, waardoor het voor de toeschouwer niet altijd duidelijk is of zij de menselijke performer moet zien als poppenspeler, acteur of danser. Dat begint al bij de openingsscène, waarin een performer opkomt met haar pop. Door de pop zo te bespelen dat hij de aanwezigheid van de poppenspeler lijkt te erkennen, weet de performer de aandacht van de toeschouwer te richten op haarzelf als poppenspeler. Op deze manier wordt de toeschouwer uitgenodigd zich bewust te worden van de manier waarop de poppen in scène worden gezet en de aanwezigheid van de menselijke performers als poppenspelers te erkennen. Omdat de voorstelling hiermee opent, wordt er een kijkhouding mogelijk gemaakt waarin de toeschouwer actief gebruik kan maken van haar vrijheid haar aandacht te verschuiven van en naar verschillende elementen op het podium en ze zo in haar subjectieve omgeving aanwezig te laten zijn. Zo kan de pop voor haar op verschillende momenten in de voorstelling aanwezig zijn als het personage Antigone, als dansende pop of als bespeeld levenloos object, en de menselijke performers kunnen in de loop van de voorstelling voor haar aanwezig zijn als poppenspelers, acteurs of dansers. Wanneer we de productie van presence in deze voorstelling

beschouwen als de manier waarop de toeschouwer wordt uitgenodigd zich tot de voorstelling en de elementen uit de voorstelling te verhouden, kunnen verschillen in aanwezigheid tussen pop, poppenspeler en acteur in deze performance worden begrepen als verschillen in dramaturgische functie tussen performers en poppen in deze voorstelling.

The Great War (2001) van Hotel Modern

In Hotel Moderns *The Great War* worden op het podium, op geschraagde tafels, scènes gecreëerd door middel van objecten die worden ingezet als mise-en-scène en als poppen die personages voorstellen. Deze scène worden opgenomen door middel van een klein cameraatje en de zo geproduceerde beelden worden geprojecteerd op een scherm aan de achterwand van het speelveld. Doordat de productie van de beelden in het hier en nu plaatsvindt voor een publiek, worden niet alleen de filmbeelden geënceneerd, maar ook het tot stand brengen van die beelden door de performers. Zo ontstaan er in de voorstelling twee niveaus waarop de toeschouwer zich tot het getoonde kan verhouden. Ook hier wordt de subjectieve toeschouwer aangesproken op haar vrijheid zich naar eigen inzicht te verhouden tot wat zich in de theaterlijke omgeving aan haar voordoet. Zij kan ervoor kiezen haar aandacht te vestigen op de geprojecteerde filmbeelden en zo vooral de film aanwezig te laten zijn in haar ervaring van haar subjectieve theaterlijke omgeving. De toeschouwer kan zich echter ook verhouden tot de performers, de handelingen die zij verrichten en wat zij daarmee tot stand brengen. De voorstelling nodigt uit tot beide manieren van kijken, dus zowel tot het ervaren van de film, het verbeelde verhaal en bijbehorende personages als aanwezig, maar ook tot het ervaren van de aanwezigheid van de performers als degenen die in het hier en nu de getoonde beelden creëren. Aandacht voor de performers, leidt naar aandacht voor het product van hun handelingen, de geprojecteerde filmbeelden, die op hun beurt de aandacht weer terugleiden naar de handelingen op het podium waardoor ze worden geproduceerd. Men zou dus kunnen stellen dat de dramaturgie van deze voorstelling onder andere is gebaseerd op de actieve manier waarop een toeschouwer zich als subject tot haar theaterlijke omgeving verhoudt. Hierdoor ontstaat een dynamische relatie tussen de toeschouwer en haar subjectieve theaterlijke omgeving, waarin ze continu wordt gestimuleerd haar aandacht te verleggen van de poppen en de poppenspelers naar de resulterende beelden op het projectiescherm en ze zo voor haar afwisselend als aanwezig verschijnen. Zo kunnen de aanwezigheden van poppenspeler en pop ook in *The Great War* worden beschreven en begrepen als het gevolg van de manier waarop een subjectieve toeschouwer zich verhoudt tot pop en spelers verhoudt, op basis van de dramaturgie van de voorstelling.

Conclusie

In dit hoofdstuk heb ik laten zien dat volgens de ideeën van Giannachi et al. de productie en de ervaring van presence in theater tot stand komen door een proces van interactie tussen de toeschouwer, die zich als subject actief verhoudt tot haar (theaterlijke) omgeving, en de dramaturgie en encenering van de voorstelling, die de toeschouwer uitnodigen zich op een bepaalde manier tot elementen uit haar omgeving te verhouden. Volgens dit begrip van presence als het gevolg van een interactief en performatief proces, vormt de ervaring van de toeschouwer het brandpunt voor de manifestatie van presence. Het verschil in presence tussen poppen, poppenspelers en acteurs zit 'm dus niet zozeer in intrinsiek ander soort aanwezigheid op het podium, maar in de manier waarop de toeschouwer zich, uitgenodigd door het ontwerp en de dramaturgie van de voorstelling, verhoudt tot de poppen, poppenspelers en acteurs als elementen op het podium, en deze zo voor zichzelf als aanwezig laat verschijnen. Ik heb laten zien dat *Midzomernachtsdroom* sterker uitnodigde tot het

ervaren van de poppen en de acteurs op het speelvak als aanwezig, en minder tot het zien en ervaren van de stemacteurs en poppenspelers als aanwezig gedurende de voorstelling. Zowel in *Antigone* als in *The Great War* werd er echter met deze meer gebruikelijke codes van poppentheater gespeeld. In *Antigone* door de functies en de rollen van de menselijke performers – en zelfs ook van de poppen – niet heel helder af te bakenen, waardoor de toeschouwer werd uitgenodigd zelf actief een soort aanwezigheid voor de performer (en soms ook voor de pop) te produceren.

Vanuit deze theorie bezien, is presence in (poppen)theater te beschrijven en te begrijpen als een relationeel proces tussen dramaturgische structuur en verwachtingspatronen van de toeschouwer. Hierin vormen de fysieke aanwezigheid van de toeschouwer – of in ieder geval de beleving en ervaring van de toeschouwer middels haar lichamelijke zintuigen – en de dramaturgische sturing van de encenering de twee belangrijkste componenten van dit proces. Op deze manier is de productie van presence te begrijpen als een sterk relationeel en subjectief proces, omdat het plaatsvindt tussen de dramaturgie van de encenering en individuele toeschouwers. Voor het begrijpen van verschillen in aanwezigheid tussen pop, poppenspeler en acteur, betekent dit dat deze verschillen kunnen worden uitgelegd als een gevolg van de manier waarop de voorstelling de aandacht en de blik van het publiek probeert te sturen en hoe de toeschouwer daarop reageert. In poppentheater wordt vaak geprobeerd door middel van encenering en dramaturgie de aandacht van het publiek naar de pop en de acteur(s) te sturen, waardoor er voor deze elementen van de encenering een sterke(re) aanwezigheid wordt geproduceerd, terwijl de aandacht van de toeschouwer, vaak in datzelfde proces, juist wordt afgeleid van de poppenspeler. Zo speelt, volgens deze theorie, de dramaturgische functie van een theateraal element een belangrijke rol in het tot stand brengen van een ervaring van presence van dat element bij de toeschouwer. Op deze manier kunnen verschillen in aanwezigheid tussen pop, poppenspeler en acteur worden begrepen als het gevolg van verschillende dramaturgische functies die ieder element (pop, poppenspeler, acteur) gedurende een voorstelling vervult.

Hoofdstuk 3.

Powers drie modi van presence

Net als voor Giannachi et al. speelt de dramaturgie en het ontwerp van een voorstelling voor Cormac Power een belangrijke rol in het begrijpen van presence in theater. Power hanteert echter een hoofdzakelijk semiotische invalshoek, waardoor een geheel ander begrip van presence ontstaat. In zijn boek *Presence in Play* (2008) levert Power commentaar en kritiek op bestaande ideeën over presence en stelt een nieuwe manier voor om het fenomeen van presence in theater te begrijpen. Volgens Power wordt presence binnen de theaterwetenschap vaak aangenomen of gesteld dat presence een intrinsieke kwaliteit is van theater, of, in Erika Fischer-Lichtes woorden, een *sine qua non* voor theatrale performance. Power beargumenteert echter dat presence niet zozeer een voorwaarde is voor theater, als wel een functie of werking van theatrale representatie: “presence may best be seen as a *function* of theatre – theatre is a place where different levels of presence are manipulated and played with – rather than an (essential) attribute” (Power, 2008: 175). Daarbij stelt hij dat er in theater een zekere dubbelheid bestaat in de van presence: in een theatervoorstelling ziet de toeschouwer tegelijkertijd wat er daadwerkelijk voor haar ogen aanwezig is, en wat er door middel van haar eigen verbeelding wordt opgeroepen. Volgens Power is het deze dubbelheid van theater, waarin zowel de fictie waarneembaar is, als de productie van deze fictie, die presence in theater tot een gelaagd en complex fenomeen maakt.

Om deze complexiteit te kunnen beschrijven en analyseren, introduceert Power drie modi van presence: de fictionele modus, de auratische modus en de letterlijke modus van presence. Deze modi zijn te begrijpen als verschillende, maar sterk samenhangende en vaak overlappende performatieve en semiotische constructen. Bij het uiteenzetten wat volgens hem presence is en hoe het in theater functioneert, bespreekt Power ook de notie van ‘liveness’: hij stelt dat gemedieerde, opgenomen (stukken van) performances niet noodzakelijkerwijs (of überhaupt) presence ondermijnen. Hij beargumenteert dat audio- en video-opnames en ook bijvoorbeeld digitaal gecreëerde beelden en geluiden – wat hij vanwege hun vooraf vastgestelde verloop ‘lineaire media’ noemt – het juist mogelijk maken voor de performer en het publiek om te spelen met de notie en ervaring van presence en met wat het betekent om aanwezig te zijn in een theatrale en performatieve situatie.

In de loop van dit hoofdstuk zal ik laten zien dat Powers modi van presence het mogelijk maken presence in theater te begrijpen als een complex en dynamisch theatraal teken, dat door de toeschouwer kan worden geïnterpreteerd en vertaald naar een ervaring van presence. In het verlengde hiervan zal ik laten zien dat deze invalshoek het mogelijk maakt de verschillende aanwezigheden van pop, poppenspeler en acteur in poppentheater te beschrijven en te begrijpen als verschillende tekens in een theatraal tekensysteem.

Fictionele modus: “making present”

Powers eerste modus van presence noemt hij de fictionele modus. De fictionele modus gaat over de daad of handeling van het aanwezig (*present*) maken van (delen van) een fictieve wereld en de dubbelheid die dit creëert in het zien van een theatervoorstelling. Tot een dergelijke fictieve wereld behoren bijvoorbeeld de setting van een verhaal en de personages uit een toneelstuk. Hoewel deze elementen niet daadwerkelijk in het hier en nu van de performance aanwezig zijn, worden ze aanwezig *gemaakt* door de combinatie van de vaardigheid van performer en de verbeelding van de

toeschouwer. Daarom, zo stelt Power, is de idee dat een theatrale performance altijd plaatsvindt in het hier en nu van de performatieve situatie niet volledig correct: “Presence in theatre does not equate to a stable “here and now” but is far more ambiguous than this simple formulation would suggest” (Power, 2008: 44). Wat daadwerkelijk aanwezig is op het podium is niet hetzelfde als wat aanwezig wordt gemaakt door het ensceneren, spelen en opvoeren van het stuk. Gedurende een theatervoorstelling is het ‘nu’ nooit volledig het moment van de performance, omdat het geënceneerde verhaal een andere tijd aanwezig (*present*) maakt, namelijk de tijd van het verhaal in de fictieve wereld. Op dezelfde manier is het ‘hier’ van een voorstelling complexer dan de locatie van de performance waar performer en toeschouwer beide aanwezig zijn. Wanneer een Shakespeare wordt opgevoerd, is het voor de toeschouwers overduidelijk dat het verhaal niet op dat moment plaatsvindt, ook al geldt dat wel voor de performance.

Power stelt dat het onderzoeken en begrijpen van dit fenomeen een gecombineerde fenomenologische en semiotische aanpak vereist, omdat theater volgens hem niet begrepen kan worden vanuit slechts één van beide perspectieven. Om de actualiteit, dat wil zeggen de fysieke, waarneembare en ervaarbare werkelijkheid van de performatieve situatie te begrijpen, is een fenomenologische aanpak nodig; om te begrijpen hoe een fictieve wereld, inclusief personages, setting en verhaal wordt voortgebracht door middel van deze actualiteit, is een semiotische invalshoek vereist. Power laat zien dat een persoon die een podium betreedt voor de toeschouwer onmiddellijk meer wordt dan zichzelf en zijn eigen actualiteit: hij wordt een teken in een theatraal tekensysteem. Dit geldt ook voor voorwerpen die op een podium worden geplaatst. Voor de duur van de voorstelling wordt een fictieve wereld opgeroepen door middel van daadwerkelijke handelingen, lichamen en objecten, en de bereidheid van de toeschouwer om door middel van haar verbeelding de fictieve wereld te zien. De toeschouwer ziet echter nooit uitsluitend dat wat aanwezig wordt gemaakt, maar ook altijd het proces van het aanwezig maken van het fictieve. Powers fictionele modus van presence benadrukt deze dubbelheid van theatrale presence: de aanwezigheid van zowel de acteur als het personage, zowel de setting als het podium, zowel het verhaal als het vertellen ervan.

Auratische modus: “having presence”

De tweede modus van presence die Power introduceert is de auratische. In deze modus van presence bespreekt Power twee manieren om deze modus te begrijpen. Ten eerste bespreekt hij hoe theater als kunstvorm auratische presence kan hebben. Ten tweede bespreekt hij de manier waarop een performer kan worden gezien als iemand die auratische presence heeft. Deze auratische presence is iets wat iemand heeft, iets wat wezenlijk bij haar lijkt te horen, wat onafscheidelijk lijkt te zijn van iemands karakter en verschijning. Volgens Power heeft deze auratische modus van presence een sterke invloed gehad op het denken over theatrale presence. Hij stelt dat ideeën over presence in theater als energetisch, magisch en transcendent nauw samenhangen met de idee dat een performer een eigen, intrinsieke presence uit zou kunnen stralen, als ware het een aura. In tegenstelling tot de fictionele modus van presence, heeft de auratische modus echter niet direct iets te maken met iets of iemand, die of dat in de werkelijkheid van de performatieve situatie voorkomt. In Powers woorden: “What makes “auratic presence” so difficult a term to pin down, is that it doesn’t immediately refer to the presence of anything in particular” (2008: 47). Auratische presence kan volgens Power het best worden begrepen als het gevolg van cultureel belang dat wordt toegekend aan een object, een persoon, een ruimte of een handeling, waardoor het een aura van geïntensiverde presence krijgt. Hoewel het dus lijkt alsof auratische presence een intrinsieke

eigenschap is en van binnenuit komt, is het volgens Power een cultureel geconstrueerde eigenschap die aan iets of iemand wordt toegekend.

Om het aura van theater als kunstvorm te begrijpen, wendt Power zich tot modernistische ideeën over de autonomie van kunst. Hij verwijst naar de zoektocht naar de spiritualiteit van een kunstvorm, waarbij de spiritualiteit datgene is dat zich verschuilt in of achter de materiële vorm en wat representatie overstijgt. Power: “The spiritual quality of art transcends the medium through which it is embodied” (2008: 51). De kritiek die Power met name uit in zijn hoofdstuk over de auratische modus van presence is op de twintigste-eeuwse idealisering van auratische presence als een manier om representatie in theatervoorstellingen te overstijgen en zo tot de spirituele kern en eigenheid van theater te komen. Daarom stelt Power een ander begrip van auratische presence voor, namelijk van de notie van een aura dat ontstaat door de representatie door de performer, haar interactie met het theatrale tekensysteem en met het publiek: “an idea of aura as created *through* the act of representation, based on an understanding of the actor’s craft and the cultivation of “stage presence [...] that is, in the “moment to moment” unfolding of the performance rather than the realisation of a metaphysical ideal” (Power, 2008: 52-53). In dit proces van het zich van moment tot moment ontvouwen en ontwikkelen van de voorstelling wordt auratische presence gecreëerd door de performer, die anticipeert en reageert op wat er voortkomt uit zijn (performatieve) handelingen en de reacties van het publiek. Power focust dus niet op ideologische associaties als bevrijding, transcendentie en authenticiteit bij een dergelijk contact tussen performer en publiek, maar op de enscenering van de performer en de verbeelding van de toeschouwer die een aura creëren voor het theater en de performer: “The aura which this moment produces is not that of the actor transcending self and culture, but of the heightened state of awareness established between actors and audience, whose co-operation opens up questions and expands the possibilities” (Power, 2008: 82). Met andere woorden, Power ont-ideologiseert en depolitiseert de auratische modus van presence en brengt het terug tot een functie van een performatieve situatie.

Letterlijke modus: “being present”

Waar de auratische modus van presence vooral gaat over de presence van de performer – vooral in het modernistisch denken waar Power naar verwijst – heeft de letterlijke modus van presence te maken met de fysieke aanwezigheid van zowel performer en/of object, als toeschouwer. In die zin lijkt Powers letterlijke modus sterk op Fischer-Lichte’s zwakke concept van presence: beide gaan hoofdzakelijk over wat letterlijk fysiek aanwezig is voor een publiek. Echter, Power benadrukt in zijn letterlijke modus de relatie tussen het daadwerkelijke object van de performance, het zij performer of object, en de fysieke aanwezigheid van de toeschouwer. Preciezer geformuleerd: de aanwezigheid van de toeschouwer is een voorwaarde voor de presence van het object of de performer. De letterlijke modus van presence

includes the idea of contingency; theatre as both an occurring exchange subject to the conditions of time and place in which the performance takes place, *and* theatre – almost by definition, as fundamentally contingent on the presence of its audience” (Power, 2008: 87).

Power legt hierbij uit dat de drie verschillende modi van presence die hij behandelt niet losstaan van elkaar: ze overlappen en zijn soms moeilijk van elkaar te onderscheiden. Wanneer bijvoorbeeld een letterlijke modus van presence wordt geïdealiseerd en gepolitiseerd, verandert ze in een auratische modus van presence, vanwege de waarde die er op dat moment aan toe wordt gekend. Alle drie de modi kunnen worden gezien als zowel semiotische constructen die iets interpreteerbaar en

ervaarbaar maken als zijnde *present*, en als performatieve strategieën om te spelen met de notie en de ervaring van presence in theater.

Aangezien de letterlijke modus van presence gericht is op de actualiteit, de fysieke werkelijkheid van wat aanwezig is voor een publiek, hangt deze modus sterk samen met de praktijk van het aanwezig maken. Ze heeft echter weinig tot niets te maken heeft met het fictionele resultaat van dit proces. In Powers woorden: "If one can imagine theatre as a tapestry depicting a representational scene or narrative, then "performance" would be that tapestry turned back to front; we no longer see the narrative but the very materiality of the interweaving stitching" (2008: 105). Oftewel, deze letterlijke modus van presence kan worden gezien als, zoals Chiel Kattenbelt een van de eigenheden van theater als medium beschrijft, "de werkelijkheid van de illusie" (2006: 41).

Power stelt echter dat de letterlijke modus van presence geen onproblematisch soort presence oplevert. De letterlijke modus wordt vaak gezien als ongedieerd en dat is de kern van het problematische aspect van deze modus van presence. Dat wat een podium of het speelveld betreft, wordt immers onmiddellijk een teken in een theatraal tekensysteem, waardoor het onmiddellijk wordt gediend (2008: 109). Letterlijke presence wordt dus, paradoxaal genoeg, veelal net als auratische presence, geënceneerd als een directe, ongedieerde aanwezigheid. Opnieuw blijkt de dubbelheid van theater: de fictionele modus van presence, oftewel het proces van aanwezig *maken*, staat nooit ver af van de letterlijke en auratische modi van presence (Power, 2008: 110).

Het verschil tussen liveness en presence

Na de introductie en uitleg van zijn drie modi van presence, gaat Power in op de vraag "what kind of presence is evoked by the term "live"" (Power, 2008: 147) en of de introductie van opnameapparatuur en/of van te voren opgenomen of geproduceerd materiaal de notie en ervaring van presence in theater kan bedreigen of zelfs ondermijnen. Power definieert het verschil tussen een 'live' performance en een opgenomen performance als volgt:

A live performance (...) is in a continual process of making itself. Between the beginning and ending of a live performance, there is a zone of indeterminacy; the result of the performance is discovered *through* the performance. A pre-recorded performance reproduces an event that has already taken place, the event is experienced outside of its temporal and spatial context, and cannot itself be influenced (2008: 158)

Power is het eens met Philip Auslander als hij zegt dat de idee van liveness alleen bestaat omdat mediavormen die als 'niet-live' worden gezien werden ontwikkeld en algemeen in gebruik genomen (Power, 2008: 155). Daarom heeft 'liveness' een aura van authenticiteit gekregen als datgene dat ongedieerd is, werkelijk aanwezig en dat zich ontvouwt in de aanwezigheid en onder het toezicht van de toeschouwer. Echter, dat wat als 'live' wordt beschouwd is nooit ongedieerd; het wordt geconstrueerd en vormgegeven als zijnde 'live', *aanwezig gemaakt* als iets dat in het hier en nu aan het gebeuren is. Om dit punt helderder te maken, beschrijft Power een voorbeeld van een uitvoering van Shakespeares *The Tempest* door Interactive Performance Laboratory (2000), waarin het personage van Ariel wordt verbeeld door een actrice die, door middel van *motion tracking* technologie de handelingen en uitdrukking produceert van een digitaal beeld op een scherm. Het is dit geprojecteerde digitale beeld dat het personage representeert, maar het is de 'live' actrice op het podium die de handelingen uitvoert, de gebaren maakt en de gezichtsuitdrukkingen reguleert. Deze dubbeling van de representatie en vormgeving van het personage op het podium laat volgens Power

zien dat een 'live' gecreëerd digitaal beeld (of videobeeld) niet wordt ervaren als 'live' als de actrice niet zichtbaar op het podium staat, zodat de relatie met het scherm duidelijk zichtbaar is. De actrice functioneert op dat moment niet zozeer als degene die het personage voorstelt, maar als een teken van de 'live' productie van het digitale beeld.

Volgens Power wordt zo de auratische presence van wat als 'live' wordt ervaren enkel mogelijk gemaakt door de fictionele modus van presence in theater. Power beschouwt het als theaters potentie als kunstvorm om, door middel van een geënceneerd samenspel tussen verschillende modi van presence, te laten zien hoe 'liveness' of het veronderstelde ongedieerde eigenlijk altijd gemedieerd is (Power, 2008: 156). Opnameapparatuur en vooraf opgenomen materiaal kan volgens Power dus alleen de mogelijkheden vergroten voor performance en theatrale representatie om met de notie van presence in theater te spelen en haar te bevragen.

De drie modi van presence in poppentheater

Opnieuw komen we terug bij de vraag: hoe kan deze theorie ons helpen de verschillende aanwezigheden van pop, poppenspeler en acteur in poppentheater te begrijpen? Cormac Power begrijpt presence in theater als een product van een theatraal tekensysteem, dat door het publiek wordt geïnterpreteerd en ervaren. De combinatie van de drie modi van presence levert een beeld op van een illusie of fictie die op een podium of speelvak door daadwerkelijke handelingen, bewegingen, gebaren en stemmen tot stand wordt gebracht, waardoor de presence van zowel de acteur als het geacteerde – degene die, of dat wat, iets representeert en het gerepresenteerde – wordt geproduceerd. Power maakt geen onderscheid tussen belangrijkere of minder belangrijke modi van presence; hij erkent dat elk element op het podium, en zelfs het podium zelf, een bepaalde fictieve presence produceert, auratische presence kan hebben en op een letterlijke manier *present* is. De drie modi van presence zijn verschillende, maar gelijkwaardige verschijningsvormen van theatrale presence, die in verschillende mate en in wisselende verhoudingen naar voren kunnen komen in specifieke voorstellingen en performances.

Als we presence in theater, op basis van de drie modi van presence, zoals Power voorstelt, beschouwen als een uitkomst van een dynamisch en complex proces van betekenisgeving in een theatraal tekensysteem, maakt dat ons mogelijk de verschillen in aanwezigheid tussen pop, poppenspeler en acteur te beschrijven en begrijpen als verschillen in verhouding en intensiteit tussen de verschillende modi van presence die ieder een rol spelen voor het begrip en interpretatie van de pop, de poppenspeler en de acteur in poppentheater.

Midzomernachtsdroom (2008) van Theater FroeFroe

Zoals in de voorgaande hoofdstukken is uitgelegd, wordt in *Midzomernachtsdroom* het verhaal verteld door middel van poppen die worden bespeeld door poppenspelers, acteurs die op het speelvak personages vertolken en stemacteurs die boven het speelvak in een hokje zitten met de tekst en een paar microfoons. De fictionele modus van presence is in deze voorstelling nadrukkelijk zichtbaar. Dit komt door de diverse theatrale elementen die worden ingezet om een coherente fictieve wereld te creëren. In de fictionele modus bestaat er voor de duur van de voorstelling een Aziatisch keizerrijk waarin vier jonge mensen elkaar door een bos achtervolgen, elfjes door middel van bloemen liefde manipuleren en een nietsvermoedende vijfderangs acteur een ezelskop krijgt. De presence van deze fictieve wereld en haar personages kan worden gecreëerd door de acteurs en objecten die daadwerkelijk, in de letterlijke modus van presence, op (en boven) het podium aanwezig zijn: de poppen, de poppenspelers, de acteurs, de stemacteurs. De productie van de

fictieve wereld is zichtbaar: de toeschouwer kan zien dat de poppen worden bespeeld door in het zwart geklede poppenspelers, dat de poppen zelf niet spreken, maar de stemmen van de personages uit een hooggeplaatst hokje komen waar stemacteurs hun werk doen. Dankzij deze verschillende elementen op het podium en de verbeelding van de toeschouwer, worden de fictieve wereld en haar personages aanwezig gemaakt. Hierin overlappen voor de poppen en voor de acteurs op het speelveld de fictionele en de letterlijke modi van presence: zij zijn immers aanwezig als acteurs en poppen op een podium (letterlijke modus), maar ook als de vertolking van fictieve personages (fictionele modus). De aanwezigheid van de poppenspelers kan echter nauwelijks worden beschreven door middel van de fictionele modus: zij zijn in het vertellen van het verhaal, de productie van de fictieve wereld, vooral een middel om, door het bespelen van de poppen, de personages aanwezig te maken. Als theatrale tekens communiceren de poppenspelers in *Midzomernachtsdroom* afwezigheid: hoewel ze daadwerkelijk aanwezig zijn op het speelveld, wordt uit de performance duidelijk dat ze geen plaats hebben in de fictieve wereld.

De auratische modus van presence kan worden gebruikt om het vakmanschap en de feilloze samenwerking te beschrijven tussen de verschillende performers in *Midzomernachtsdroom*. Zij anticiperen in hun spel niet alleen op hun publiek, maar ook op elkaar om in die samenwerking coherente personages te kunnen produceren. Waar de één de stem verzorgt, zorgen één, twee of meer anderen voor de bewegingen die dankzij de verbeelding van de toeschouwer tot één personage worden gesmeed. Hier kan zowel het resultaat van deze samenwerking op het podium (het fictieve personage zoals gerepresenteerd door de pop en de stem van de stemacteur), als de geënceneerde samenwerking van de performers zelf een zeker aura van geïntensiveerde aanwezigheid verkrijgen. Door de encenering worden zowel het fictionele resultaat, als de daarvoor benodigde handelingen en interacties op het podium zichtbaar en aanwezig gemaakt en stijgen uit boven het gewone of het alledaagse; precies de eigenschap van theater die het volgens Power mogelijk maakt te spelen met presence in theater, waardoor fictieve personages kunnen verschijnen en fysiek aanwezige poppenspelers kunnen verdwijnen in een performance.

Antigone (2012) van Nicole Beutler en Ulrike Quade

In deze voorstelling zijn er in de letterlijke modus van presence zes elementen aanwezig op het podium: drie performers en drie poppen. De voorstelling kan worden gezien als een choreografie voor poppen en spelers, gebaseerd op het klassieke verhaal van Antigone die tegen de wet in haar haar vermoorde broer Polyneikes begraaft en later zelfmoord pleegt. Het verhaal dat wordt verteld, wordt aan het begin van de voorstelling als tekst geprojecteerd. Hierdoor is het verhaal bekend (voor zover dat dankzij de titel nog niet het geval was) en kan het spel en de dans het zich veroorloven te refereren aan het verhaal zonder het op elk moment uit te beelden. Er zijn stukken van de voorstelling waarin duidelijk een scène uit het verhaal wordt gespeeld: de sterfscène van Polyneikes, Antigone die Polyneikes begraaft, de arrestatie en opsluiting van Antigone, haar zelfmoord en, aan het einde, de monoloog van Ismene die het verhaal in een meer hedendaagse context plaatst. Dat zijn momenten waarop de personages aanwezig worden gemaakt in hun tragische situatie(s). De scène waarin de begrafenis van Polyneikes wordt verbeeld is bijvoorbeeld sterk visueel, met coherente, duidelijke handelingen die vrij eenvoudig binnen de context van het van tevoren vertelde (geprojecteerde) verhaal kunnen worden geplaatst.

Het grootste deel van de voorstelling bestaat echter uit bewegingen, gebaren en dans die niet direct met het verhaal of specifieke momenten eruit in verband te brengen zijn. Zoals bij dans vaker het geval is, gaat het meer om het oproepen van een sfeer door middel van beeld,

geluid/muziek en beweging, dan het creëren van een coherente, fictieve wereld en personages door middel van tekst en uitgewerkte psychologische ontwikkeling. Hierdoor is de presence van personages, locaties en andere zaken in de fictionele modus van presence in deze voorstelling niet erg krachtig. Het zwaartepunt lijkt bij de letterlijke en auratische modi van presence te liggen. Dit blijkt vooral uit de openingsscène van het stuk. In de letterlijke modus zijn er op dat moment een pop en een poppenspeler aanwezig op het podium. Er wordt (nog) geen personage uitgebeeld; de fictionele modus is (nog) niet van toepassing. De verschijning van de pop, op het moment dat hij zijn hoofd heft en de zaal rond kijkt, overstijgt echter zijn letterlijke aanwezigheid. Op dat moment ontstaat er een aanwezigheid die niet zozeer betrekking heeft op de pop als object, noch op een gecreëerd personage, maar die voortkomt uit het samenspel tussen de poppenspeler, de pop en (de verwachtingen van) het publiek. Deze aanwezigheid is niet zozeer de aanwezig van iets in het bijzonder, maar een ervaring van het meer-dan-alledaagse dat in de theatrale situatie mogelijk wordt.

Deze scène vindt plaats aan het begin van de voorstelling, nog vóór een samenvatting van het verhaal van Antigone voor het publiek wordt geprojecteerd. Het zijn deze twee stukken in de voorstelling – de verhaalprojectie en de openingsscène waarin de poppenspeler en de pop hun gezamenlijke auratische presence produceren – die de belangrijkste kaders scheppen voor het begrijpen van het stuk. De openingsscène leidt een voorstelling in waarin heel bewust lijkt te worden gespeeld met de manieren waarop performers en poppen aanwezig zijn op het podium en hoe dat in een choreografie kan worden ingezet om een verhaal te vertellen en verbeelden. In termen van Powers modi van presence zijn er momenten in de voorstelling waarop een deel van de aanwezigheid van de poppen of de performers (en soms van beide) kan worden begrepen volgens de fictionele modus van presence. Op momenten waarop de fictionele modus van presence echter vrij zwak vertegenwoordigd is in de aanwezigheden op het podium, lijkt de auratische presence van de pop en/of de spelers toe te nemen. Hierdoor zijn er momenten waarop het onderscheid tussen fictionele en auratische presence niet altijd even helder te maken zijn. Wanneer de poppenspeler in de openingsscène de aandacht op zichzelf vestigt als poppenspeler en zo zichtbaar en aanwezig wordt in die rol, is dat dan het best te begrijpen als auratische of als fictionele presence? Door de rol van poppenspeler te spelen en zichzelf in die rol aanwezig te maken op het podium, overstijgt hij als acteur (fictionele modus) en als poppenspeler (letterlijke modus) de alledaagsheid van de rol van de poppenspeler. Wanneer we Powers theorie hanteren in het kijken naar deze voorstelling, lijken de drie modi van presence zo sterk met elkaar verweven, dat het bijzonder lastig blijkt aan te geven waar de één ophoudt en de ander begint. Volgens Power is dit precies wat er gebeurt wanneer wordt gespeeld met presence in theater.

The Great War (2001) van Hotel Modern

In *The Great War* is het publiek getuige van hoe de performers met behulp van poppen, objecten, vingercamera's en een projectiescherm een verhaal creëren, een historische fictie over de Eerste Wereldoorlog. Deze opstelling is goed en helder te beschrijven in termen van de fictionele modus van presence: zowel het productieproces, als de geproduceerde fictieve wereld waarin zich een allesverwoestende oorlog voltrekt worden aanwezig en erfahrbaar gemaakt op het podium. De performance is zo geconstrueerd, dat de toeschouwer kan kiezen om naar het productieproces of naar het eindresultaat te kijken, waarbij het één continu in de ander zichtbaar is. De fictieve wereld die wordt gecreëerd valt in dit geval echter niet zomaar samen met de letterlijke aanwezigheid van de poppen, objecten en performers, maar wordt geprojecteerd op de achterwand van het speelvlak.

Door zo het productieproces en het resultaat uit elkaar te trekken en op een andere plek in de ruimte aanwezig te laten zijn, wordt zowel hun relatie als de verschillen in hun aanwezigheden benadrukt.

De personages en de zich ontwikkelende oorlog zijn echter niet de enige zaken waarvan de aanwezigheid in de voorstelling beschouwd kan worden als de fictionele modus van presence. Vanwege het gebruik van een camera op het podium, waarvan de beelden direct worden geprojecteerd, wordt er een relatie van 'liveness' gecreëerd tussen enerzijds het arrangeren en manipuleren van de poppen en objecten, en anderzijds de beelden die dat door middel van de camera oplevert. De hele opstelling nodigt de toeschouwer uit de geprojecteerde beelden te lezen als een directe weergave van wat er op het podium plaatsvindt. Volgens Power is een dergelijk soort 'liveness' in theater te begrijpen als een onderdeel van de fictionele modus van presence: het is deel van het proces van wat aanwezig wordt gemaakt op het podium en hoe dat gebeurt.

Interessant in deze voorstelling is dat de poppen in hun letterlijke modus van presence niet of nauwelijks zichtbaar of aanwezig zijn voor het publiek. Dat worden ze pas via de mediatie van de camera en op basis van de relatie van 'liveness' die er tussen de letterlijke en fictionele modi van presence bestaat voor de poppen in deze voorstelling.

De presence van de performers is hier op een vergelijkbare manier gecompliceerd en meervoudig als op momenten in de hiervoor besproken voorstelling *Antigone* het geval is. Hoewel de performers geen personages in de gecreëerde fictieve wereld vertolken, zou men kunnen beargumenteren dat ze wel degelijk een rol spelen, namelijk die van poppenspelers. Ze ensceneren zichzelf en de manier waarop ze een verhaal vertellen door middel van poppen. Dat is in poppentheater natuurlijk altijd op een bepaalde manier aan de hand, maar in *The Great War* is dit productieproces gedeeltelijk tot thema van de voorstelling verheven, waardoor het maken van de beelden bijna een verhaal op zich wordt. In die zin zou gesteld kunnen worden dat er twee niveaus van fictionele presence bestaan in de voorstelling: die van de historische fictie over de Eerste Wereldoorlog, verbeeld door middel van poppen en objecten, en die van het productieproces van deze beelden, neergezet door de performers. Op het eerste niveau van fictionele presence is de letterlijke presence als oorsprong van dat wat verbeeld wordt slechts af te leiden uit de relatie van 'liveness' tussen de productie van de beelden en het geprojecteerde resultaat. Op het tweede niveau vallen de letterlijke presence en de fictionele presence van de performers nagenoeg samen: de performers spelen, door de poppen en objecten daadwerkelijk te bespelen en te manipuleren, de rol van poppenspelers.

Het kan bovendien worden beargumenteerd dat, doordat de performers hun eigen werk en spel zo (letterlijk) op de voorgrond plaatsen en zichzelf aanwezig maken als poppenspelers en cineasten, zij zelf en hun werk uitstijgen boven de gewoonheid en noodzakelijkheid van de handelingen, en dat de aandacht wordt getrokken naar het vakmanschap dat is betrokken bij het op het podium creëren van deze geprojecteerde (film)beelden. Op die manier bekeken, zouden de performers in de auratische modus van presence aanwezig zijn op het podium, net als de poppenspeler uit de openingsscène van het eerder besproken *Antigone*. Ook hier blijkt weer hoe, door middel van de drie modi van presence, verschillende aspecten van een aanwezigheid op een podium kunnen worden uitgelicht, als verschillende betekenisniveaus van een complex en gelaagd teken in een theatraal tekensysteem.

Conclusie

Cormac Powers drie modi van presence maken het mogelijk de aanwezigheden van pop, poppenspeler en acteur in poppentheater te zien als het resultaat van verschillende verhoudingen

tussen de fictionele, de auratische en de letterlijke modi van presence. Power begrijpt presence als een gelaagd en complex theateraal teken, dat bewust kan worden ingezet om te spelen met wat het betekent aanwezig te zijn. Volgens Power is dat één van de belangrijkste en interessantste eigenschappen van theater als medium en kunstvorm: niet presence als voorwaarde of eigenschap, maar de mogelijkheid, zelfs de onontkoombaarheid, om het fenomeen en de constructie van presence te onderzoeken, te bevragen en ermee te spelen.

Door middel van Powers theorie van presence kan zowel de inzet van 'live' video, als het zichtbaar en aanwezig maken van het poppenspel als productieproces in *The Great War* worden begrepen als een theatrale strategie om zowel te spelen met wat er aanwezig is op het podium, als met de manier waarop die aanwezigheid wordt geconstrueerd en ervaren. Het verschil in aanwezigheid tussen poppen en spelers is dan ook vooral te begrijpen als verschillende modi van presence waarin de aanwezigheid van pop of speler kan worden geïnterpreteerd en ervaren. Zo zijn in *Midzomernachtsdroom* verschillen in aanwezigheid tussen poppen en acteurs enerzijds en poppenspelers en stemacteurs anderzijds met name uit te leggen door middel van de fictionele modus van presence: waar de poppen en acteurs zijn aanwezig in een fictionele modus van presence, is dat voor de poppenspelers en stemacteurs niet het geval. De stemmen van de stemacteurs zijn echter wel te beschouwen als aanwezig in fictionele modus: het zijn immers in de voorstelling ook de stemmen van de personages. Waar de 'doseringen' van verschillende modi van presence in *Midzomernachtsdroom* redelijk gelijk blijven, wordt er in *Antigone* actief mee gespeeld: acteurs en poppen stappen in en uit de fictionele modus en versterken of verzwakken hun aanwezigheid in de auratische modus. In *The Great War* worden de letterlijke en fictionele modi van presence voor de performers zo dicht bij elkaar gebracht, dat ze bijna lijken samen te vallen; de fictionele en letterlijke presence van de objecten en poppen wordt juist door middel van videocamera zo sterk van elkaar gescheiden dat er twee verschillende punten in de theatrale ruimte ontstaan waar ze zich manifesteren: de fictionele modus op het scherm, en de letterlijke modus op het podium.

Wanneer we de aanwezigheden van pop, poppenspeler en acteur in deze voorstellingen volgens Powers modi van presence beschouwen, kan elke aanwezigheid worden begrepen als een uniek en gelaagd theateraal teken, dat op verschillende manieren, in verschillende modi gelezen en begrepen kan worden. Het onderscheid in aanwezigheden van pop, poppenspeler en acteur in poppentheater is dan vooral te begrijpen als een verschil in soorten (al dan niet overlappende) theatrale betekenis – op fictioneel, auratisch of letterlijk vlak – die aan een verschijning op het podium worden meegegeven en/of toegekend. De aanwezigheid van poppen kan met deze theorie het best worden verklaard als een aanwezigheid in de fictionele modus van presence: een pop wordt aanwezig gemaakt als levend wezen in een andere modus dan die van de letterlijke aanwezigheid. De manier waarop zowel poppenspeler als acteur aanwezig zijn door middel van hun spel, hun vakkundigheid en hun interactie met het publiek kan in Powers termen vooral worden begrepen als een auratische modus van presence. Voor de poppenspeler kan de pop ook deel uitmaken van zijn aanwezigheid in de auratische modus van presence, omdat hij de pop gebruikt om de interactie met het publiek aan te gaan en zich als vakkundig performer te manifesteren.

Conclusie

In deze scriptie heb ik onderzocht hoe verschillen in aanwezigheid tussen pop, poppenspeler en acteur in poppentheater kunnen worden beschreven en begrepen in termen van presence, om zo tot een beter begrip te komen van de specificiteit van deze verschillende aanwezigheden. Omdat presence geen eenduidig concept is, heb ik drie verschillende theorieën gebruikt die presence in theater ieder op een eigen manier definiëren en verschillende mogelijkheden bieden om na te denken over verschillen in aanwezigheid tussen pop, poppenspeler en acteur.

Drie theorieën: een samenvatting

Fischer-Lichte zoekt de aard van het fenomeen presence in de ontologie van datgene wat aanwezig is (of zou kunnen zijn). Fischer-Lichte's hiërarchische ordening van concepten van presence suggereert dat de meest ultieme vorm van presence – radicale presence – uitsluitend bruikbaar is om een bepaald soort transcendentale menselijke aanwezigheid te beschrijven. Deze benadering is per definitie niet bruikbaar om de aanwezigheid van objecten te beschrijven, dus ook niet die van poppen. Met dit concept van presence is het verschil in aanwezigheid tussen de pop enerzijds en menselijke performers (poppenspeler en acteur) anderzijds uit te leggen als een ontologisch onderscheid: een mens is een wezen dat volgens het radicale concept van presence aanwezig kan zijn; een pop is een ding dat dat niet kan. Hoewel deze theorie erg bruikbaar is om een scherp onderscheid te maken in aanwezigheid tussen pop en menselijke performers, kleeft er ook een belangrijk nadeel aan: deze theoretische benadering van presence bleek nauwelijks toetsbaar aan casestudies. Fischer-Lichte's sterke concept van presence – hoewel het in haar ordening een minder volledig of minder scherp instrument voor analyse lijkt te zijn – bleek wel toetsbaar aan casestudies. Volgens dit concept komt presence voort uit de training en het vakmanschap van de acteur en kan het worden beschouwd als een ervaring die een acteur door middel van encenering van zijn lichaam (of dat van iets anders, zoals een pop) bij een publiek oproept. De mogelijkheid tot het oproepen van deze ervaring ligt volgens deze benadering volledig bij de performer en komt voort uit individuele speltechniek.

Giannachi et al., daarentegen, beschrijven presence hoofdzakelijk als een relationeel proces, waarbij de dramaturgie van de blik – de interactie tussen het ontwerp van de theatrale omgeving en het actief toeschouwende en interpreterende subject – een hoofdrol speelt. Presence is volgens deze theorie dus niet iets dat iets of iemand heeft of kan, zoals bij Fischer-Lichte's respectievelijk radicale en sterke concept van presence wel veel sterker het geval is. Volgens Giannachi et al. is presence een ervaring van iets of iemand die in samenwerking en interactie tot stand wordt gebracht. Zowel het 'being there' van de toeschouwer als het 'being before' van de performer zijn in deze benadering van presence van even groot belang voor het begrijpen van dit fenomeen in theater. Deze theorie maakt het mogelijk te beschrijven wat er op bepaalde momenten waarschijnlijk als (meer) aanwezig wordt ervaren door een toeschouwer, door naar de dramaturgie van de voorstelling te kijken. Deze theorie is echter minder bruikbaar om precies te beschrijven waarin verschillende aanwezigheden op het podium met elkaar overeenkomen of juist van elkaar verschillen.

Powers theorie van presence, tenslotte, biedt een vooral semiotische perspectief op presence. Volgens hem is een voorstelling het best te begrijpen als een culturele, performatieve tekst die door haar toeschouwers wordt gelezen en geïnterpreteerd. Presence is hierin een fenomeen dat door middel van drie verschillende modi – de fictionele, de auratische en de letterlijke – tot

uitdrukking kan worden gebracht. Volgens Power is het theater de kunstvorm, of het soort culturele tekst, bij uitstek die het mogelijk maakt te spelen met wat presence betekent of kan betekenen. Terwijl Fischer-Lichte en Giannachi et al. het vooral mogelijk maken te beschrijven *of* een aanwezigheid van iets of iemand in theater wordt ervaren als presence, maakt Powers theorie van presence het mogelijk onderscheid te maken in *hoe* theatrale elementen aanwezig zijn op het podium.

Een vergelijkend perspectief

Er zijn drie theorieën besproken: een theorie die presence benadert als een hoofdzakelijk ontologisch fenomeen, een theorie die presence beschrijft als het product van een gebalanceerde relationele interactie, en een theorie die presence definieert als een gelaagd semiotisch teken. De meer ontologische benadering van Fischer-Lichte lijkt het sterkst te verschillen van de andere twee. Dit komt met name omdat zowel Giannachi et al. als Power de dramaturgie van de voorstelling benadrukken en, hoewel in verschillende mate, de interactie met het publiek. Bij Fischer-Lichte wordt presence echter, of het nu sterke of radicale presence is, uitsluitend door de performer geproduceerd. Dat is een groot verschil in waar deze theoretici de oorsprong en productie van de ervaring van presence in theater zoeken.

Hoewel Giannachi et al. en Power beiden het belang van dramaturgie van een voorstelling en de interactie van het publiek met deze dramaturgie in de productie van presence erkennen, vullen zij de betekenissen van zowel dramaturgie als interactie met en door publiek anders in. Dit heeft mede te maken met het feit dat Giannachi et al. presence benaderen uit een relationele en zelfs ook meer fenomenologische hoek, terwijl Power met name een semiotisch kader schetst voor het begrijpen van presence in theater. Giannachi gebruikt het begrip 'omgeving' om te spreken over de productie van presence: een subject is aanwezig in een omgeving, waardoor die omgeving op een bepaalde manier aan haar kan verschijnen. Hoe dat gebeurt en wat daarin als aanwezig wordt ervaren, wordt voor een groot deel bepaald door hoe die omgeving is vormgegeven. De vormgeving van een theatrale omgeving kan worden begrepen als de dramaturgie van een voorstelling. Omdat Giannachi uitgaat van een omgeving, vindt de interactie met de toeschouwer plaats via al haar zintuigen. Power begrijpt een voorstelling meer als een culturele tekst dan als een omgeving. Dit verandert onmiddellijk ook de manier waarop een toeschouwer in staat is te interacteren met die voorstelling. Volgens Power bestaat deze interactie met de toeschouwer in theater vooral uit de manier waarop de toeschouwer haar verbeelding gebruikt om de drie modi van presence van theatrale elementen op het podium te lezen en te interpreteren.

Een punt waarop Powers theorie verschilt van die van Fischer-Lichte en Giannachi et al. is in wat deze theorie mogelijk maakt om te beschrijven. Powers drie modi van presence zijn verschillend, maar sluiten elkaar niet uit, wat wel het geval is met Fischer-Lichte's drie concepten van presence. Als iets aanwezig is volgens het zwakke concept van presence, kan het niet ook volgens het sterke concept aanwezig zijn, en wat een sterke presence heeft kan niet ook een radicale presence hebben. Waar het bij Fischer-Lichte gaat om gradaties van presence, gaat het bij Power om aspecten van presence. Deze onderverdeling in aspecten of modi maakt het mogelijk verschillende manieren te beschrijven waarop iets of iemand aanwezig is. Waar Fischer-Lichte en Giannachi et al. vooral de vraag kunnen beantwoorden *of* iets of iemand als aanwezig kan worden beschouwd of ervaren, kan de theorie van Power de vraag beantwoorden *hoe* iets of iemand aanwezig is op een podium. Het is in Powers model zelfs bijna onmogelijk om iets als afwezig te beschrijven. Dat biedt dus ook een heel

andere manier om verschillen in aanwezigheid tussen pop, poppenspeler en acteur te beschrijven en te verklaren.

Pop en poppenspeler

Wat opvalt wanneer we kijken naar hoe deze drie theorieën het mogelijk maken de specificiteit van aanwezigheden te beschrijven, is dat alle drie een manier bieden om de aanwezigheid van de pop te onderscheiden van die van de poppenspeler. Het onderscheid dat met Fischer-Lichte's radicale concept van presence kan worden gemaakt is helder en strikt: poppen kunnen geen presence hebben; mensen – dus ook poppenspelers – wel. Deze benadering is echter niet bijzonder bruikbaar wanneer we antwoord willen krijgen op de vraag hoe de aanwezigheid van een pop begrepen kan worden in termen van presence. Volgens Fischer-Lichte's radicale concept van presence is dat immers niet mogelijk. Met Fischer-Lichte's sterke concept van presence kan worden gezegd dat de pop een sterkere presence heeft dan de poppenspeler, omdat het de pop is die in scène wordt gezet en waar op die manier vakkundig de aandacht naartoe wordt getrokken. Hoewel dit concept van presence het wel mogelijk maakt de aanwezigheid van de pop te beschrijven in termen van presence, komt de deze presence nog steeds voort uit de vakkundigheid, training en speltechniek van de poppenspeler. Je kunt je dus afvragen in hoeverre het hier gaat om de specificiteit van de aanwezigheid van de pop.

Wanneer we met Giannachi et al. kijken naar wat voor dramaturgische functie(s) door een pop respectievelijk een poppenspeler worden vervuld, zien we dat daar wel een vrij helder verschil en specifieke eigenheid is aan te wijzen. De functie van de pop in een voorstelling is vaak vooral om iets te representeren. Vaak is dat een personage, maar soms is het 'alleen maar' iets dat leeft, zoals in de openingsscène van *Antigone* (2012). De functie van de poppenspeler in een voorstelling is vaak vooral om de pop te bespelen en zo representatie door (middel van) de pop mogelijk te maken; in die functie representeert zij zelf niets. De specificiteit van aanwezigheid van zowel de pop als de performer ligt volgens deze theorie dus in het feit dat ze ieder een andere dramaturgische functie vervullen in het geheel van de voorstelling.

Met Powers' fictionele modus van presence kan een zeer vergelijkbaar onderscheid worden gemaakt: de poppenspeler maakt de pop aanwezig als personage in een fictieve wereld, maar blijft zelf buiten die fictieve wereld staan. Hij is in de fictionele modus van presence degene die aanwezig maakt, maar niet aanwezig is. Hier wordt de aanwezigheid van de pop dus ook mogelijk gemaakt door de poppenspeler, net als in principe bij Fischer-Lichte het geval is. Waar Fischer-Lichte's sterke concept het echter vooral mogelijk maakt te focussen op de vaardigheid van de poppenspeler, kan echter met Powers' fictionele modus van presence de eigenheid van de aanwezigheid van de pop als semiotisch teken in een grotere theatrale context worden erkend.

Pop en acteur

Het onderscheid in aanwezigheid tussen pop en acteur is met deze theorieën – behalve met Fischer-Lichte's ogenschijnlijk ontoetsbare radicale concept van presence – echter een stuk minder scherp te krijgen. Sterker nog: noch het sterke concept van presence van Fischer-Lichte, noch de dramaturgische focus van Giannachi et al. of de fictionele modus van presence van Power maakt het mogelijk een onderscheid te maken in de specificiteit van de aanwezigheden van respectievelijk een pop en een acteur wanneer ze ieder een personage vertolken of op een andere manier een rol spelen. In principe maakt het voor het sterke concept van presence namelijk niet uit of er een

lichaam of een object wordt geënceneerd: dat wat in scène wordt gezet trekt de aandacht en vult de ruimte met zijn aanwezigheid. Er is zo dus geen substantieel onderscheid te maken tussen de aanwezigheid van een pop of een acteur. Bekeken vanuit de theorie van presence van Giannachi et al., vervullen een pop en een acteur, wanneer ze ieder een personage vertolken, dezelfde functie binnen het geheel van de voorstelling. Deze theorie maakt geen onderscheid naar wie of wat dan precies een dergelijke dramaturgische functie vervult. Ook wanneer er in de performance de nadruk wordt gelegd op de letterlijke, fysieke aanwezigheid van de pop en de acteur, kan er met deze theorie niet worden gezegd dat pop en acteur in dat geval een ander soort aanwezigheid hebben. Dit kan alleen wanneer ieder een andere dramaturgische functie vervult.⁸ Met Powers fictionele en letterlijke modi van presence kan evenmin de specificiteit van de aanwezigheid van enerzijds een pop en anderzijds een acteur worden beschreven. Beide zijn immers zowel in de letterlijke, als in de fictionele modus van presence aanwezig. Een verschil in aanwezigheid tussen pop en acteur zou wel gezien kunnen worden in de auratische modus van presence: waar een acteur een eigen auratische aanwezigheid heeft, deelt een pop die bijna altijd met degene die hem bespeelt.⁹

Poppenspeler en acteur

Waar de specificiteit van de aanwezigheden van pop en acteur niet zo goed kan worden beschreven door middel van deze drie theorieën, is dit weer wel mogelijk voor de specificiteit van aanwezigheden van poppenspeler en acteur. Het onderscheid dat kan worden gemaakt lijkt sterk op het onderscheid tussen pop en poppenspeler. Dit komt waarschijnlijk gedeeltelijk doordat de specificiteit van de aanwezigheden van pop en acteur minder helder te maken is. Wanneer het gaat om het onderscheiden van de eigenheid van aanwezigheid van poppenspeler of acteur blijkt het radicale concept van presence onvoldoende toereikend: aangezien zowel poppenspeler als acteur menselijke performers zijn, zouden ze met een vergelijkbare presence op het podium moeten (kunnen) staan. Het radicale concept van presence maakt immers geen onderscheid in presence tussen menselijke performers. Het sterke concept van presence biedt wel een mogelijkheid tot het begrijpen van de specificiteit van de aanwezigheden van deze twee menselijke performers, of deze twee mogelijkheden van een menselijke performer in poppentheater. Het verschil zit 'm in of de performer haar eigen lichaam in scène zet, of het lichaam van een pop. Zet ze haar eigen lichaam in scène, dan is zij aanwezig als acteur; zet ze de pop in scène, dan is ze aanwezig als poppenspeler. Met de dramaturgische focus van Giannachi et al. is een heel vergelijkbaar onderscheid te maken: vervult de performer de functie van poppenspeler, dan is zij op een andere, vaak zwakkere manier aanwezig, dan als zij de functie van acteur vervult door een personage of rol te spelen. Door middel van Powers fictionele modus van presence is ook een onderscheid te maken tussen poppenspeler en acteur. De poppenspeler is zelf nooit aanwezig in de fictionele modus van presence, in tegenstelling tot de acteur die een personage speelt. Dit onderscheid wordt vertroebeld wanneer de poppenspeler (ook) acteur wordt, die de rol van poppenspeler vertolkt, zoals te zien was in zowel *Antigone* (2012) als *The Great War* (2001).

Er kan worden gezegd dat de drie theoretische invalshoeken, hoe sterk ze ook van elkaar

⁸ Het acteur-zijn of poppenspeler-zijn van een performer kan in dezen worden begrepen als te onderscheiden dramaturgische functies ten opzichte van de pop in de voorstelling.

⁹ Een pop zou een geheel eigen auratische aanwezigheid kunnen hebben wanneer het gaat om een pop die handgemaakt is volgens een eeuwenoude Japanse traditie, zelf eeuwenoud is of ooit door een bekend of beroemd poppenspeler is bespeeld. Ook in deze gevallen is de pop echter afhankelijk van het vakmanschap en de bewondering en waardering van mensen.

verschillen waar het gaat om de oorsprong en definitie van presence in een theatervoorstelling, toch vergelijkbare onderscheiden opleveren tussen de aanwezigheden van pop, poppenspeler en acteur. De specificiteit van die aanwezigheden heeft echter niet alleen de maken met hoe ze onderling verschillen, maar ook met waar de bron of oorsprong van de presence van respectievelijk pop, poppenspeler en acteur wordt gezocht.

Suggesties voor vervolgonderzoek

De conclusie van dit onderzoek lijkt redelijk et stroken met de in de inleiding aangehaalde bredere ontwikkelingen binnen de theaterwetenschap en –praktijk. Niet alleen de aanwezigheid van de menselijke performer kan worden beschreven in termen van presence, maar ook de aanwezigheid van niet-menselijke elementen kan op die manier worden geduid. De drie bestudeerde theorieën leveren een divers spectrum om theatrale aanwezigheden te beschrijven. Met name Giannachi et al. en Power bieden manieren om niet-menselijke aanwezigheden als gelijkwaardig te beschrijven in termen van presence. Dat is mogelijk doordat noch Giannachi, noch Power focust op de ontologie van een theatraal element, maar op de functie of positie die het element heeft in het geheel van de voorstelling. Opvallend is dat Fischer-Lichte's radicale concept het minst toereikend blijkt om de specificiteit van verschillende soorten theatrale aanwezigheid in termen van presence te beschrijven. De eigenheid van de aanwezigheden van voorwerpen, poppen, technologie of andere niet-menselijke elementen wordt door Fischer-Lichte immers niet erkend, waardoor haar theorie het minst bruikbaar is om hedendaagse ontwikkelingen in aanwezigheden in theater te beschrijven en te begrijpen. Fischer-Lichte hanteert immers een hiërarchisch georganiseerde theorie, waarin het radicale concept de hoogste positie inneemt. Lehmann beschrijft één van de belangrijkste eigenschappen van postdramatisch theater echter juist als ge-dehiërarchiseerd: Fischer-Lichte's radicale concept van presence zou daarin wel een plek hebben, maar niet als enige, belangrijkste of meest ultieme vorm van presence. Giannachi et al. en Power lijken ieder meer gericht op het ook kunnen beschrijven van andere aanwezigheden dan die van de menselijke performer.

Door het bestuderen van poppentheater heb ik vooral kunnen onderzoeken hoe de aanwezigheden van de poppenspeler en de acteur zich verhouden tot die van de pop. In de lijn van hedendaagse ontwikkelingen in theater zou echter verder onderzoek kunnen worden gedaan naar de eigenheid van aanwezigheden in termen van presence op een "post-anthropocentric stage", zoals Elinor Fuchs het noemt. Hoe kan de specificiteit van de aanwezigheid van een niet-menselijk theatraal element worden begrepen wanneer het zich niet verhoudt tot de aanwezigheid van een menselijke performer? Bij poppen is dit niet mogelijk, omdat er altijd een poppenspeler nodig is om de pop te bespelen. Bij robots of andersoortige machines is dat echter een heel ander verhaal. Om helderder te krijgen hoe ideeën over presence kunnen worden ingezet om theatrale aanwezigheden te begrijpen, kan het lonen om te onderzoeken op wat voor manier niet-menselijke theatrale elementen op een podium aanwezig zijn, wanneer de enige menselijke aanwezigheid die van de toeschouwer is.

Bronnen

Literatuur

- Auslander, Philip. *Presence and Resistance. Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*. University of Michigan Press: 1992.
- Balme, Christopher B. *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*. Cambridge University Press: Cambridge, 2008.
- Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main, 2004.
- Fuchs, Elinor. "Another Version of Pastoral." *The Death of Character. Perspectives on Theatre after Modernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1996. 94-107.
- Giannachi, Gabriella et al. *Archaeologies of Presence. Art, performance and the persistence of being*. Routledge: London, 2012.
- Goodall, Jane. *Stage Presence*. Routledge: London, 2008.
- Kattenbelt, Chiel. "De rol van technologie in de kunst van de performer" in *Theater & Technologie*. Eds. Henk Havens, Chiel Kattenbelt, Eric de Ruijter and Kees Vuyk. Toneelacademie Maastricht / Theater Instituut Nederland: 2006.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Transl. Karen Jürs-Munby. Routledge: London, 2006.
- Phelan, Peggy. *Unmarked: the politics of performance*. Routledge: London, 1993.
- Presence Project, The. 2005-2010. <http://presence.stanford.edu:3455/Collaboratory/19>
- Power, Cormac. *Presence in Play. Theories of presence in the theatre*. Rodopi: Amsterdam, 2008.
- Shepherd, Simon and Wallis, Mick. *Drama/Theatre/Performance*. Routledge: London, 2004.
- Tillis, Steve. *Toward an Aesthetics of the Puppet: Puppetry as a Theatrical Art*. Greenwood Publishing Group: Westport, 1992.
- Tillis, Steve. "The Actor Occluded" in *Theatre Topics* 6.2: 109-119. John Hopkins University Press: 1996.

Voorstellingen

- Beutler, Nicole en Ulrike Quade. *Antigone*. I.s.m. Hillary Blake Firestone, Cat Smits en Michele Rizzo. Theater Frascati: Amsterdam, 20 september 2012.
- Hotel Modern. *The Great War*. Gemaakt en gespeeld door Herman Helle, Pauline Kalker en Arlène Hoornweg. Productiehuis Rotterdam: Rotterdam, 2001.
- Theater FroeFroe. *Midzomernachtsdroom*. Geschreven en geregisseerd door Jan Maillard. Acteurs: Isabelle van Hecke, Jonas van Geel, Yuh Chieh Lai. Poppenspelers: Filip Peeters, Tania Kloek, Dirk Verbeeck, Koen Swanenbergs, Joost Van Den Branden, Steven van Pethegem, Eva Bidon, Arne Leurentop, Patrick Verschueren, Mathilde Boussauw. Antwerpen, zomer 2008.