

de performer te speuren naar het menselijk lichaam en de persoon zelf. En omgekeerd, een verlangen bij de makers om zichzelf bloot te geven. Kortom: de acteur geeft zijn spel op? Pas op dat ogenblik bekwam de moderator –rijkelijk laat– enige twijfel. In hoeverre is dat geen zinsbegoocheling? Is het wel mogelijk dat maker en toeschouwer elkaars intimiteit betreden (en met die verkenning dan nog iets kunnen aanvangen ook)? Hij zag ook andere obstakels. Het publiek verliest bijvoorbeeld zijn statuut als anonieme toeschouwer, verscholen in het donker. Door ongewone opstellingen en door de actie van de performers wordt het ertoe gedwongen om te reageren op de voorstelling. Steijn zag dat als een niet geringe bron van irritatie: plots wordt je verplicht iemand te worden. In *It's me but I'm no longer there* van Andrea Bozic bijvoorbeeld voelde hij zich gedwongen om creatief te zijn (ik vermoed daarentegen, zo mag blijken, dat Bozic je juist de onmogelijkheid om creatief te zijn wil laten ervaren). De hamvraag volgens Steijn werd dan of we wel open kunnen zijn tegenover elkaar zonder een sociaal masker te dragen. Sterker nog: hoe kunnen we van dat sociaal masker verlost worden? Hij had die kwestie vertaald in een drietal vragen die hij vooraf aan de andere deelnemers aan het debat, de videaste Edit Kaldor, de architecte-theatermaakster Marion Tränkle, de choreografe Carolien Hermans en Heine Avdal stelde. De vragen wezen vooruit naar deze inleiding waarin de kwestie van de 'waarachtigheid' van de theatrale 'ontmoeting' centraal staat: Vraag 1: 'Dien je je privacy op te geven om intiem te worden met het publiek?' Vraag 2: 'Wat is het verschil tussen intimiteit en privacy, en hoe gaat dans hiermee om?' Vraag 3 ten slotte: 'Wil je je privacy in het gewone leven beschermen en denk je dat zoiets nog mogelijk is in onze samenleving? Hoe verhoudt je werk zich tot deze vraag?'

Is het wel mogelijk dat maker en toeschouwer elkaars intimiteit betreden, en met die verkenning dan nog iets kunnen aanvangen ook?

In de absurde vraag 'hoe kan de acteur ophouden met acteren om zichzelf te tonen' lag het falen van het debat om enige klaarheid te scheppen al ingebakken. Steijn vooronderstelt immers stilzwijgend dat er in de intimiteit of in de persoon een waarheid verscholen zit die een algemene geldigheid zou bezitten, maar gecorrumpeerd wordt door ze zonder meer aan de openbaarheid prijs te geven. Ze kan slechts bestaan bij gratie van een sociaal masker, maar wordt er ook onherkenbaar door vervormd. Hij beseft dus dat ze onder onze ogen verdampt als we in een ontmoeting tussen vreemden, de basissituatie van het theater, dat masker afrukken. Om de waarheid zichtbaar te maken moet er dus een zekere intimiteit zijn. Zo'n cirkelredenering moet elke rechtgeaarde rationalist doen steigeren. Hier wordt iets gepostuleerd wat zich in de definiëring zelf aan elke vorm van onderzoek onttrekt. Hier wordt met andere woorden een geloof beleden. Niet eens zo'n onverdacht geloof: de triviale pers bulkt bijvoorbeeld van de oproepen om meer zichzelf te worden, bij voorkeur in een aantal stappen. Zelfs wie zich daar ver van deze literatuur houdt zal niet ontkomen aan de voortdurende oproepen in de reclame om meer zichzelf te zijn. Uiteraard, Steijn probeert hier met het waarheidsargument niets te slijten dan een verouderde kunstvorm als theater of dans –en dat is nog steeds iets anders dan tandpasta of gezichtscreme– maar de strategie is niet ongelijk. Het idee is steeds weer dat er een *je-ne-sais-quoi* gemoeid is met dat product dat je dichter bij jezelf brengt. (Het merkwaardige, licht verontrustende is dat dat ook werkt. Er is

dus inderdaad een goede reden om na te denken over de eigenaardige osmose die er steeds weer ontstaat tussen onszelf en de gebeurtenissen of dingen om ons heen. Of nog: welk belang er gediend wordt met het steeds weer hameren op het belang om 'jezelf te zijn.' Dat lijkt mij het domein waar dans en performance inderdaad inzicht produceren).

## Intimiteit als double bind

Een voorstelling op het festival toonde de absurditeit van Steijns naïef geloof in de waarheidsfactor van een intieme nabijheid tussen toeschouwer en speler. Sarah Manya probeert in *Three solo's* intimiteit te hantieren als een middel om ons met de neus op een genegeerde werkelijkheid te drukken. Het recept is eenvoudig: je importeert een fractie van die werkelijkheid op zo'n klein podium dat je onmogelijk kan wegstijgen. Dat is letterlijk een ob-scene strategie: je gelooft dat toeschouwers zich tot de aangeboden situatie niet meer kunnen verhouden op een geregelde, door omgangsvormen beperkte wijze. Wat doe je immers als iemand naast je plots onbetamelijk gaat huilen of zonder reden begint te vloeken en te tieren? Reageer je niet, dan is het alsof je onverschillig bent of niet opgewassen tegen de uitdaging; reageer je wel, dan loop je het risico dat je terechtgewezen of uitgelachen wordt. Een weinig verkwikkelijke 'double bind'. Doorgaans weten we dat het geen zoden aan de dijk zet om je zo 'en public' te laten gaan. Het 'werkt' niet. De vraag is natuurlijk waar je dan blijft met de aandrift om dat wel te doen. Die blijft wellicht in de meest intieme sfeer, in je eigen hoofd, ronddobberen als zwerfvuil dat niet wil wijken, als een genegeerde waarheid.

Manya bracht de toeschouwer tijdens *Three solo's* telkens in een extreem krappe ruimte (een keukentje, een toilet en een douchecel)