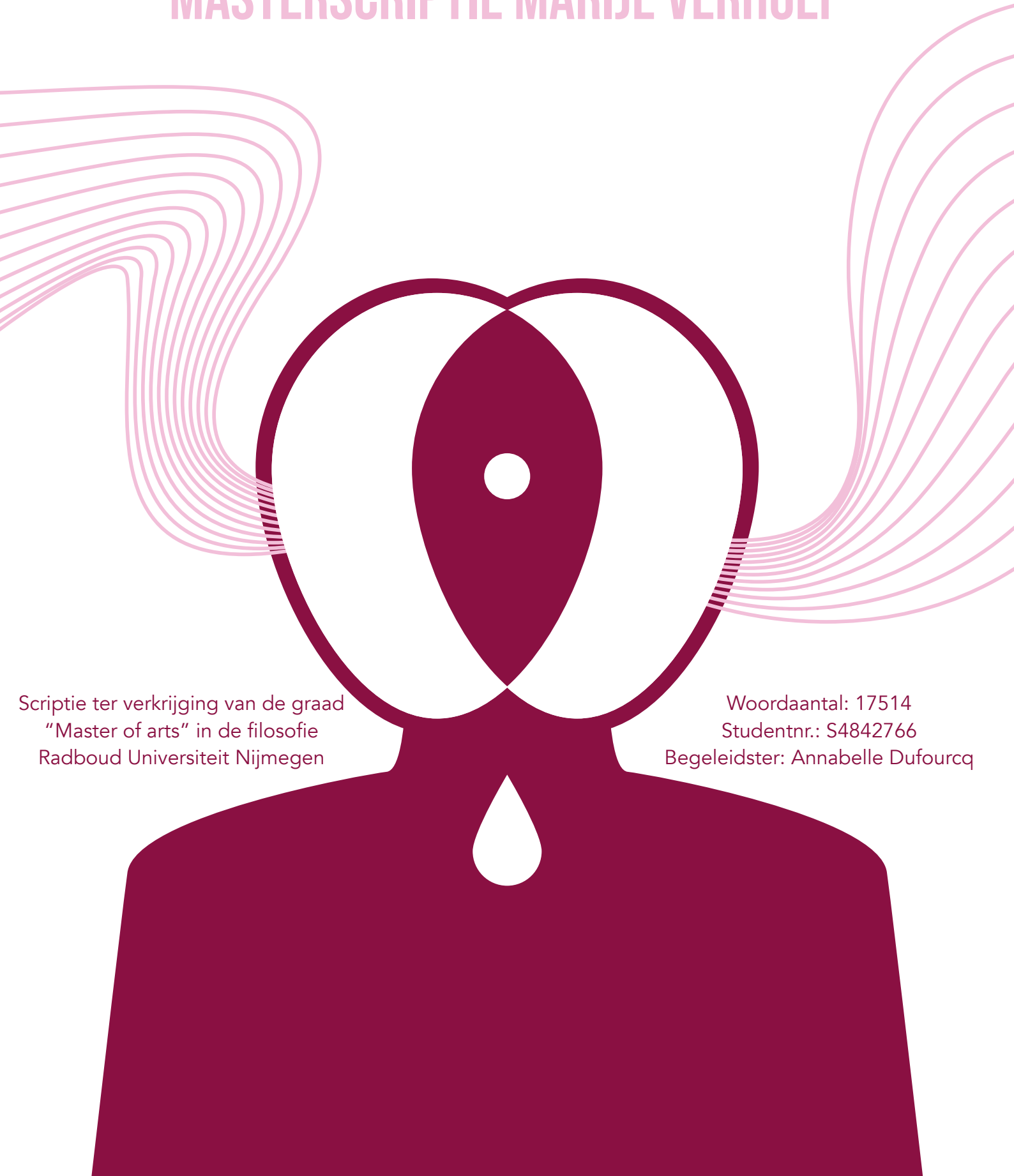


ZONDER TWIJFEL

Over de paradox van de vrijheid en de acteur bij Sartre

MASTERSCRIPTIE MARIJE VERHOEF



Scriptie ter verkrijging van de graad
"Master of arts" in de filosofie
Radboud Universiteit Nijmegen

Woordaantal: 17514
Studentnr.: S4842766
Begeleidster: Annabelle Dufourcq

Grafisch ontwerp: Kevin ten Thij

Hierbij verklaar en verzeker ik, Marije Verhoef, dat deze scriptie zelfstandig door mij is opgesteld, dat geen andere bronnen en hulpmiddelen zijn gebruikt dan die door mij zijn vermeld en dat de passages in het werk waarvan de woordelijke inhoud of betekenis uit andere werken – ook elektronische media - is genomen door bronvermelding als ontlening kenbaar gemaakt worden.

Plaats: Arnhem, datum: 03-04-2020.

Voorwoord

Voor u ligt mijn masterscriptie ter afronding van mijn master continentale filosofie aan de Radboud Universiteit te Nijmegen. Het literatuuronderzoek en schrijven van deze scriptie is een leerzaam proces geweest waarbij ik de kennis en vaardigheden die ik heb opgedaan tijdens mijn studie filosofie met veel plezier heb verbonden met mijn praktijkkennis als theaterdocent.

Graag wil ik mijn begeleidster Annabelle Dufourcq bedanken voor haar inspirerende begeleiding en feedback die zij mij altijd met veel deskundigheid gegeven heeft. We hebben mooie gesprekken gevoerd, waarbij ze altijd positief en kritisch was en me daarmee bleef motiveren. Tenslotte wil ik mijn familie en mijn vriend bedanken voor hun steun tijdens alle fases van mijn studie.

Ik wens u veel plezier met het lezen van deze scriptie.

Marije Verhoef

Arnhem, 3 april 2020

Samenvatting

De vraag die in deze scriptie centraal staat is de vraag hoe de paradox van de acteur en de paradox van de vrijheid zich bij Jean-Paul Sartre tot elkaar verhouden. Om deze vraag te beantwoorden wordt eerst de betekenis van de paradox over de toneelspeler bij Denis Diderot onderzocht. Daarna wordt er onderzoek gedaan naar de vrijheid en de verbeelding bij Sartre en hoe een acteur hier volgens Sartre mee werkt. Hierbij worden kritische kanttekeningen geplaatst, deels ook met ondersteuning van kritieken van de auteurs Cam Clayton, Maurice Merleau-Ponty en Elly Konijn. Een belangrijke bevinding in deze scriptie is dat de acteur ondanks zijn ervaring van een dubbel bewustzijn tijdens de uitvoering van de voorstelling niet twijfelt.

Inhoudsopgave

1. Inleiding	7
2. ‘De paradox over de toneelspeler’ bij Diderot	9
‘De eerste’ en ‘de tweede’	10
Gevoeligheid tegenover verstandelijkheid	10
Echte emoties verminderen de controle	11
Verschil voorgewende emotie en echte emotie	12
Het natuurlijke en het artificiële	13
Intiem, obscuur en toch ideaal	14
‘De paradox ‘over’ de toneelspeler’ ten opzichte van ‘De paradox ‘van’ de acteur’	15
Genres en speelstijlen	15
Dubbel bewustzijn	16
3. Het existentialisme van Sartre	17
Het bestaan van het bewustzijn en de objecten	18
Het niets en de negatiteiten	18
Bewustzijn: intentionaliteit en tegenwoordigheid bij zichzelf	19
Vrijheid in ‘Het zijn en het niet’	19
Intentionaliteit en het bestaan van het bewustzijn	20
De transformatie van de vrijheid	21
4. De kwade trouw en de acteur	23
De kwade trouw en de vrijheid	23
Voorbeelden van de kwade trouw	24
De voorstelling van de acteur, de kelner of de kruidenier	26
De acteur en de kelner: geloven is bewustzijn van geloven	26
5. De verbeelding	27
Het verbeeldend bewustzijn	27
Het beeld is een bewustzijn	28
Quasi-observatie	29
Het object is afwezig	31
Spontaniteit	31

Het beeld en het niets	32
Is het verbeeldend bewustzijn reflexief of prereflexief?	32
Kan het beeld ons iets leren?	33
6. De affectieve analogon	34
Analogon	34
Het reflexieve en het prereflexieve bewustzijn van het psychische analogon	35
De overeenkomst tussen het fysieke en het psychische analogon	36
Het fysieke geheugen	37
De facticiteit van het analogon	38
Waarom nog spreken over een psychisch analogon?	38
Affectiviteit in het analogon: het spel tussen objectiviteit en subjectiviteit	39
7. De praktijk van de acteur volgens Sartre	40
Theater door de ogen van Sartre	40
De acteur	42
Relatie van bezit	43
8 . Conclusie	45
Rationalisme bij Diderot en Sartre	45
De acteursparadox van Diderot ten opzichte van die van Sartre	46
De paradox van de vrijheid is opgeheven binnen het analogon	47
De paradox van de vrijheid in de praktijk van de acteur	47
Bibliografie	49

Inleiding

In deze scriptie staan we stil bij de paradox van de acteur. Denis Diderot is de eerste die over de acteursparadox heeft geschreven. Sartre heeft in zijn boek over de verbeelding 'L'imaginaire' een reactie op de opvatting van Diderot gegeven. We zullen in deze scriptie deze reactie verder uitdiepen. Allereerst is het belangrijk om richting te geven aan de paradox van de acteur bij Diderot. Hoewel zijn dialoog over de paradox veel verschillende vragen opwerpt staat de spanning tussen het gevoel en het verstand erin centraal. Later in deze scriptie wordt dit verder uiteengezet en beargumenteerd. Het is interessant om de reactie van Sartre op de paradox van Diderot nader te belichten, omdat Sartre in zijn boek over de verbeelding een verbinding legt tussen kennis, verbeelding en waarneming, waardoor het kennen en het voelen niet lijnrecht tegenover elkaar worden gezet, wat in 'De paradox over de toneelspeler' van Diderot wel het geval lijkt te zijn, op het eerste oog. Dit betekent echter niet dat er geen vragen meer bestaan rondom de acteursparadox, maar het geeft wel een verklaring van de acteursparadox bij Diderot.

Zowel in de theaterwereld als in het leven van alledag is men nogal geneigd om stellig te zijn als het gaat om het acteren vanuit het lichaam of vanuit het verstand. Men zou bijvoorbeeld op het toneel niet in het hoofd moeten zitten en moeten spelen vanuit fysieke impulsen om zo op spelstroom te komen. Maar wat betekent dit nu eigenlijk? Op welke manier moet men niet in zijn hoofd zitten en is dit überhaupt wel mogelijk? Deze scriptie probeert een antwoord op deze vragen te geven.

We kunnen in deze scriptie door middel van Sartre's uitspraken in 'Het zijn en het niet' en 'L'imaginaire' op een andere manier 'De paradox over de toneelspeler' van Diderot gaan bekijken, en daarbij kennismaken met een paradox omtrent de emoties, de vrijheid en het geloven van de acteur. Dit levert stof op om op door te denken.

Sartre schrijft in verschillende werken van hem over de acteur. Hij gebruikt zijn beroemde vergelijking tussen de acteur en de kelner om zijn theorie van de kwade trouw uit te leggen in 'Het zijn en het niet'. Hierbij verwijst hij naar 'L'imaginaire', waar hij ook kort schrijft over de paradox van de acteur en stelt dat deze paradox met zijn theorie over de verbeelding opgelost zou kunnen zijn. Hij schrijft het volgende: 'Men weet dat bepaalde auteurs met nadruk beweren dat de acteur niet in zijn rol gelooft. Anderen daarentegen tonen ons, daarbij steunend op vele getuigenissen, dat de acteur meegesleept wordt door het spel en in zekere zin slachtoffer wordt van de held die hij voorstelt. Het lijkt ons dat deze twee opvattingen elkaar niet uitsluiten: wanneer men onder 'geloof' de realiserende thesis verstaat, dan is het evident dat de acteur in het geheel niet stelt dat hij Hamlet *is*.

Maar dat betekent niet dat hij zich niet helemaal ‘mobiliseert’ om hem op het toneel te brengen. Hij gebruikt al zijn krachten, al zijn gevoelens en handelingen als analoga van de gevoelens en gedragingen van Hamlet. Maar juist daardoor maakt hij ze onwerkelijk. *Hij leeft geheel en al in de modus van het onwerkelijke.*¹

In dit citaat komen verschillende paradoxen uit de filosofie van Sartre samen. Het gaat allereerst over ‘De paradox over de toneelspeler’ van Diderot en de discussie die daaruit is voortgekomen waar Sartre op reageert. Vervolgens spreekt hij over de paradox van geloven en hij legt uit dat deze paradoxale opvatting met betrekking tot het acteren geen probleem hoeft te zijn. Of de acteur nu wel of niet in zijn rol gelooft; hij zou volledig opgaan in de modus van het onwerkelijke volgens Sartre. Dit laatste roept de vraag naar controle op. Want als acteurs controle hebben over hun toneelspel, hoe kunnen ze dan volledig opgaan in hun verbeelding? Op bladzijde 46 van ‘L’imaginaire’ schrijft Sartre over de relatie van bezit waarbij hij ervan uitgaat dat een acteur bezeten wordt door het personage dat hij speelt. Hij zegt dat de relatie tussen het type Chevalier en de komiek Fraconay die deze speelt er een is van *bezit*. Sartre schrijft: ‘Maurice Chevalier die afwezig is, kiest het lichaam van een vrouw om zich te tonen. Een imitator is dus oorspronkelijk een bezetene.’² Dit lijkt samen te gaan met wat hij zegt over het volledig leven in de modus van het onwerkelijke, wat we hierboven lazen en hiermee lijkt het in strijd te zijn met het idee van controle en techniek bij een acteur waar Diderot in zijn ‘Paradox over de toneelspeler’ juist veel aandacht voor heeft.

Ook lijkt de relatie van ‘bezit’ in tegenspraak te zijn met het idee van vrijheid bij Sartre en hier ligt dan ook een probleem. Volgens Sartre is ieder mens vrij en ook een acteur heeft dus keuzevrijheid. Wanneer hij echter bezeten zou zijn door het onwerkelijke impliceert dit dat hij niet meer vanuit keuzevrijheid zou kunnen handelen. Om deze overwegingen te onderzoeken stel ik in deze scriptie de hoofdvraag: Hoe verhoudt de paradox van de vrijheid zich tot de paradox van de acteur bij Sartre? Om deze vraag te beantwoorden zal ik eerst ‘De paradox over de toneelspeler’ bestuderen van Diderot en de betekenis ervan uiteenzetten, omdat Diderot de eerste denker was die schreef over de paradoxale aspecten van het acteur zijn. Sartre reageert hierop met zijn tekst uit ‘L’imaginaire’, dus het is belangrijk om te begrijpen waar het bij Diderot precies over gaat, zodat we beter kunnen begrijpen wat de reactie van Sartre betekent. Vervolgens zal ik de belangrijkste aspecten van het existentialisme uit ‘Het zijn en het niet’ en de theorie van de

1 Jean-Paul Sartre, *Het Imaginaire: Fenomenologische Psychologie Van De Verbeelding*, vertaald door J.H. Mulder Van Haaster, en A.J. Kerkhof (Meppel: Boom, 1969), 266.

2 Sartre, *Het Imaginaire*, 46.

verbeelding uit ‘L’imaginaire’ van Sartre uiteenzetten, zodat we de teksten waarin Sartre spreekt over de acteur, de kwade trouw en de kelner goed kunnen begrijpen en hierdoor leren wat precies Sartre’s visie op het bestaan, de kwade trouw en het acteren is. Ook gebruik ik hierbij kritieken van Cam Clayton en Merleau-Ponty. Zo zal ik de hoofdvraag kunnen beantwoorden en met behulp van de kritieken inzicht geven in de relatie tussen de vrijheid en de verbeelding bij Sartre. Dit zal ook laten zien in hoeverre de verbeelding van een acteur al dan niet vrij is en waarin dit verschilt ten opzichte van mensen die in het leven van alledag ook hun rollen proberen te spelen.

2. ‘De paradox over de toneelspeler’ bij Diderot

We beginnen met het bespreken van ‘de Paradox over de toneelspeler’ van Diderot, omdat hij de eerste was die over dit probleem schreef en hiermee ook het moderne theater beïnvloed heeft. ‘De paradox over de toneelspeler’ (*Paradoxe sur le comédien*) is één van de vele essays en dialogen die door Denis Diderot geschreven is. We kennen Diderot als schrijver, filosoof, kunstcriticus en hij nam een belangrijke plaats in tussen de denkers van de verlichting. Hij staat bekend als redacteur van ‘De Encyclopédie’ (1751-1765). D’Alembert was de tweede redacteur. Diderot probeerde in ‘De Encyclopédie’ zo veel mogelijk kennis van geleerden uit Europa samen te brengen om zo een breed landschap van kennis voor een zo groot mogelijk publiek toegankelijk te maken. Gelijkeid en vrijheid waren voor Diderot belangrijke idealen en tolerantie was hierin een belangrijk middel. Hij kreeg vanwege heersende censuur veel weerstand in het maakproces van de encyclopedie, maar uiteindelijk is het hem gelukt toch drie delen uit te brengen. Diderot was een rationalistische denker en ging ervan uit dat we de wereld stukje bij beetje kunnen leren kennen door het gebruik van ons verstand. Hij geloofde erin dat de kennis van de mens uit de mens zelf voortkomt en verwierp het christelijke geloof met de Bijbel als fundament van de menselijke kennis. In de inleiding van ‘De paradox over de toneelspeler’ (*Paradoxe sur le comédien*) merkt Wiebe Hogendoorn op dat Diderot over de paradox schrijft als een reactie op zijn eigen ‘Le Rêve de D’Alembert’ uit 1769. Zijn ideeën hieruit zouden volgens Hogendoorn geleid hebben tot zijn idee van de paradox over het acteren.

In de jaren na de voltooiing van de encyclopedie houdt Diderot zich veelal bezig met de kunsten, waaronder ook het theater. Hij schrijft onder andere ‘De la poésie dramatique’ (1758) (Over de dramatische dichtkunst). Hierin legt hij de basis voor

het burgerlijke drama, een genre dat buiten de traditionele genre's komedie en tragedie ligt.³

In 'De paradox over de toneelspeler' maakt Diderot expliciet wat hij in zijn 'Beschouwingen over Garrick, of de Engelse acteurs' (*Observations sur Garrick, ou les acteurs anglais*) (1770) al naar voren heeft gebracht, namelijk dat een nuchtere acteur het publiek beter emotioneel weet te raken dan een gevoelige acteur. Diderot was de eerste die een essay schreef over het "probleem" van de paradox over/van de acteur. Met zijn visie op het theater en de toneelspeler heeft Diderot een grote invloed gehad op de theaterwetenschappen en de paradox over de acteur heeft tot vandaag de dag geleid tot verschillende visies van theatermakers, regisseurs en acteurs op theater en het acteren.

'De eerste' tegenover 'de tweede'

'De paradox over de toneelspeler' is in dialoogvorm geschreven, waardoor hij van verschillende kanten wordt belicht en er ruimte blijft bestaan om over de paradox na te denken. Wiebe Hogendoorn geeft in de inleiding van de Nederlandse vertaling van 'De paradox over de toneelspeler' aan dat Diderot's visie voornamelijk wordt vertolkt in het personage 'de eerste' uit de dialoog. Dit is geloofwaardig, omdat de eerste ook letterlijk naar zijn eigen werken (werken van Diderot) verwijst ter ondersteuning van zijn argumenten.

'De eerste' neemt een rationele opvatting aan ten opzichte van het acteren. Hij zegt dat hoe minder emotie een acteur ervaart des te beter hij de emotie aan zijn publiek kan overdragen: 'Zo blijf ik dus bij mij standpunt en ik beweer: Extreme gevoeligheid maakt acteurs slecht; een volstrekt gebrek aan gevoel legt de basis voor diegenen die het hoogste niveau bereiken.'⁴ Dit is de kerngedachte van de acteursparadox bij Diderot. 'De tweede' zet hier gedurende de dialoog steeds vraagtekens bij, waarna 'de eerste' zijn standpunt verder uiteenzet.

Gevoeligheid tegenover verstandelijkheid

'Sensibilité' is een belangrijk begrip om de visie van Diderot op het acteren te kunnen begrijpen. 'Sensibilité' slaat op het gegeven dat een persoon die met veel

3 "Digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren," J. Prinsen, Koninklijke Bibliotheek (Den Haag), de Nederlandse Taalunie en de vzw Vlaamse Erfgoedbibliotheken, geraadpleegd op 07-01-2020, www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_00753.php.

4 Denis Diderot, Hogendoorn, Galard, *De paradox over de acteur*, (Amsterdam: International Theatre Bookshop, 1985), 58.

‘sensibilité’ handelt, handelt naar aanleiding van zijn of haar emoties. Diderot stelt dat personen die veel vanuit de ‘sensibilité’ handelen niet geschikt zijn voor het kunstenaarschap. Kunstenaars zijn genieën volgens Diderot en genieën hebben volgens hem altijd een zekere afstand tot de wereld en de objecten van hun voorstellingen. Zo schrijft hij over de acteur als kunstenaar: ‘Wij, wij hebben gevoelens, maar zij observeren, bestuderen en beschrijven. Zal ik het zeggen? Waarom niet? Gevoeligheid is een eigenschap die je bij een grote geest niet vaak tegenkomt. Hij zal van rechtvaardigheid houden; maar die deugd beoefent hij zonder ervan te genieten. Het is niet zijn hart dat hem tot handelen aanzet, maar zijn hoofd.’⁵ De hartstochten zouden volgens Diderot de krachten van zelfcontrole en het oordeelsvermogen van de acteur beperken.⁶ Ook uit het volgende citaat spreekt deze rationalistische acteervisie van Diderot, waarin het verstand volgens hem een belangrijker instrument is dan de emoties tijdens het acteren. ‘De tranen van een toneelspeler komen uit zijn hersenen; die van een gevoelsmens wellen op uit zijn gemoed; de mateloze gemoedsbeweging van een gevoelsmens vertroebelen diens verstand; bij de ervaren toneelspeler kan het verstand soms een voorbijgaande onrust in het gemoed veroorzaken; Hij huilt als een ongelovige Priester die passie preekt; als een verleider aan de voeten van een vrouw van wie hij niet houdt, maar die hij bedriegen wil; als een schooier op straat of aan het kerkportaal die u verwenst, wanneer hij eraan wanhoopt uw hart te raken; of als een courtesane, die niets om u geeft, maar in de armen van uw liefde zwijmelt.’⁷ De visie van ‘de eerste’ op een goed acteur is hier erg duidelijk. Hij zet hier de toneelspeler tegenover de gevoelsmens als wezen dat vanuit een andere bron functioneert, namelijk gewiekst en vanuit zijn verstand in plaats van vanuit zijn gevoel.

Echte emoties verminderen de controle

Volgens Diderot is het dus belangrijk dat acteurs vanuit hun verstand te werk gaan. Dit met het doel de emoties te kunnen controleren. Een acteur kan volgens Diderot ingrijpen in ‘zijn natuur’. Dit is iets wat een gevoelig mens zonder oefening nooit zou kunnen. Dit lezen we terug in het volgende citaat. ‘Een gevoelig mens gehoorzaamt aan de impulsen van de natuur en laat niets anders horen dan de zuivere kreet van zijn hart: op het moment dat hij die kreet tempert of luider doet klinken, is hij het zelf niet meer, maar is er een toneelspeler aan het werk.’⁸ Voor Diderot is

5 Diderot, Hogendoorn, Galard, *De paradox over de acteur*, 55.

6 Diderot, Hogendoorn, Galard, *De paradox over de acteur*, 15.

7 Diderot, Hogendoorn, Galard, *De paradox over de acteur*, 58.

8 Diderot, Hogendoorn, Galard, *De paradox over de acteur*, 78.

het erg belangrijk dat de ‘sensibilité’, niet de kern is voor een acteur om vanuit te werken. Het levert dus zelfs problemen op, wanneer een acteur zich met name op zijn gevoel focust in zijn spel, omdat zijn spel dan ongrijpbaar wordt, te veel op het moment gericht en niet herhaalbaar is. Je kan je misschien voorstellen dat dit probleem in een improvisatie afwezig is, omdat er dan maar met weinig afspraken gewerkt wordt en men het niet hoeft te herhalen, maar wanneer men van een toneeltekst een voorstelling wilt maken dan moeten er afspraken gemaakt worden die herhaalbaar zijn en niet afhankelijk van het specifieke gevoel wat de acteur al dan niet in het moment heeft benadrukt Diderot. Diderot ziet echte emoties dus vooral als een oncontroleerbaar verschijnsel die een acteur moet overwinnen.

Verschil voorgewende emotie en echte emotie

Er moeten desalniettemin wel emoties getoond worden op het toneel en er is volgens Diderot dan ook een verschil tussen voorgewende emoties en echte emoties in het acteerwerk. De voorgewende emotie van de acteur lijkt volgens Diderot niet voor, niet tijdens en niet na de expressie ervan op de echte emotie die hij in het dagelijkse leven ondergaat. De acteur neemt de emoties tijdens de repetitie op in zijn presentatiesysteem, tijdens de voorstelling bewaakt de acteur de tekens van de emotie in relatie tot het karakter dat hij moet uitbeelden en na de voorstelling heeft de acteur geen kater van de beleefde emoties zoals het publiek deze wel kan hebben. Hij kan zich tevens alles precies herinneren zoals hij het gespeeld heeft, zegt Diderot. Hier zien we dus dat er volgens Diderot al een verschil is tussen voorgewende emoties en echte emoties van de acteur. Deze gedachte vinden we ook bij Elly Konijn terug. Konijn heeft empirisch onderzoek gedaan naar het ervaren van de emoties door acteurs tijdens het acteren en vond daarin een bevestiging van de distantietheorie. Acteurs zouden niet dezelfde emoties ervaren als de emoties die ze van hun personages uitbeelden, maar ze zouden wel emoties ervaren die verband houden met hun taken als ambachtsman/vrouw. Dit noemt Konijn de ‘taakemotietheorie’ die ze vanuit psychologisch onderzoek en theoretische analyse van de taken van de acteur ontwikkelde. De acteurs ervaren volgens Konijn tijdens hun spel taakemoties die door taakbelangen teweeg worden gebracht. Enkele voorbeelden van taakbelangen zijn ‘competitie’ (uitmuntend willen zijn ten opzichte van andere acteurs), ‘spanning zoeken’ (de aandacht van het publiek vasthouden) en het ‘esthetisch belang’ (creatief en origineel willen zijn). Deze belangen brengen bij de acteur emoties met zich mee en deze emoties worden door de acteurs vormgegeven als emoties passende bij het personage, waardoor het publiek ze aanzien voor de emoties van het personage. Konijn constateert in dit onderzoek naar taakemoties in relatie tot gespeelde emoties van het personage geen opvallend onderscheid tussen speelstijlen. De acteur ervaart taakemoties bij het spelen van alle verschillende speelstijlen en deze zijn vrijwel altijd anders

dan de gespeelde emoties. Het lijkt er dus op dat het personage ‘de eerste’ uit de paradox van de acteur gelijk had met zijn uitspraken over de acteur in zoverre dat acteurs niet dezelfde emoties ervaren als de personages die ze spelen. Ze zijn echter ook weer niet zo koelbloedig, zoals Diderot het ‘de eerste’ liet zeggen, dat ze helemaal geen emoties ervaren tijdens het acteren. Konijn laat met het benoemen van de taakemoties zien dat acteurs in die zin mensen zijn met doelen om gezien te worden, het goed te doen en origineel te willen zijn en deze weten te vertalen naar personages met voorgewende emoties, waardoor het publiek nooit de angst van de acteur te zien krijgt, maar die van het personage.

Het natuurlijke en het artificiële

Maar hoe gaat een acteur of actrice nou precies te werk in het creëren van zijn of haar personage volgens Diderot? Om dit te begrijpen moeten we aandacht besteden aan het begrip ‘modèle-idéal’. Voor Diderot is het zo dat hoe artificiëler de vertaling van de acteur is, hoe echter de representatie volgens hem op het publiek over komt. Het theaterstuk is volgens hem een interpretatie van een ‘modèle idéal’ dat door de schrijver, de regisseur en de acteur is gecreëerd.⁹ De creatie van het ‘modèle idéal’ maakt dat we als publiek dichterbij de natuur komen te staan en haar beter begrijpen. Dit heeft te maken met de opvatting van Diderot over kunst, waarbij de kunst de natuur humaniseert.¹⁰ De kunst kan kanten van de natuur belichten en inzichtelijk maken waar we eerst overheen keken. Het gaat hier niet over het begrip ‘natuur’ in een fysisch opzicht, maar over de natuur zoals we deze ervaren. Er zit dus al iets van dat ‘modèle idéal’ in de natuur wat kunstenaars kunnen ervaren en waar ze vervolgens vorm aan kunnen geven. Diderot schrijft over het creëren van een ‘modèle idéal’ en hoe een goeie actrice hierin te werk gaat in zijn ‘Paradox over de toneelspeler’ het volgende: ‘Waarschijnlijk heeft zij zich eerst een beeld gevormd waarop zij zich in eerst instantie probeert te richten; zij heeft zich dat voorbeeld waarschijnlijk zo verheven, zo groots, zo perfect mogelijk voorgesteld; maar dat voorbeeld, dat zij aan de geschiedenis ontleent of dat haar verbeeldingskracht geschapen heeft als een grote schim, dat is zij zelf niet; als dat voorbeeld even groot was als zijzelf, hoe zwak en bekrompen zou haar spel dan zijn! Wanneer ze, dankzij haar inspanningen, dat idee zo dicht genaderd is als

9 Niki Hadikoesoemoe, *Lege tranen: Diderot en de paradox van de acteur* (Leuven: Hoger instituut voor wijsbegeerte, 2016), 13.

10 “Diderot studies XI”, Otis Fellows en Diana Guiragossian, Google Books, geraadpleegd op 08-01-2020, <https://books.google.nl/books?id=94avJq1ZOVAC&pg=PA149&lpg=PA149&dq=ideal+model+diderot&source=bl&ots=0NyopvnKzA&sig=ACfU3U1sjF5NI7d3Xe2ebjriHL-CwHQ9yYg&hl=nl&sa=X&ved=2ahUKewiYtOrp7YrnAhXSZVAKHXq6DYEQ6AEwAnoE-CAUQAQ#v=onepage&q=ideal%20model%20diderot&f=false>.

ze maar kan, is alles klaar: dat punt weten vast te houden is enkel een kwestie van oefening en geheugen.¹¹ Maar wat is dat ‘modèle idéal’ hier nu dan precies? Is het zowel de verbeelde schim die de actrice zich voorstelt als de schim die ze zelf ten tonele voert en die wij als publiek voor het personage aanzien? Diderot geeft zelf aan dat we niet op deze manier over het ‘modèle idéal’ kunnen spreken en dat het meer een gevoel is voor vorm dat zich ontwikkelt in het langzame maakproces van een kunstenaar, door te maken, te kijken en aan zijn werk iets bij te schaven. Er bestaan geen voorschriften om het ‘modèle idéal’ te creëren en Diderot noemt het zelf iets ‘intiems, obscuurs en onmiddellijks’ wat de kunstenaar stuurt en verlicht in zijn maakproces.¹² We kunnen ervan uitgaan dat de acteur hierbij zijn technieken inzet, maar het ‘modèle idéal’ is als techniek iets ondenkbaars, omdat er dus iets persoonlijks (iets intiem) van de acteur in besloten ligt, waardoor er geen algemene uitspraken over gedaan kunnen worden. De acteur dient dus enerzijds op een koelbloedige en verstandelijke manier het personage te bestuderen om het ‘modèle idéal’ te kunnen creëren en tegelijkertijd is er dus ook iets intiem aan de wijze waarop de acteur dit uitvoert.

Intiem, obscuur en toch ideaal

Diderot erkent dus het intieme en obscure in het creatieproces van een acteur. Dit maakt immers dat een acteur origineel te werk gaat en dat is ook volgens Diderot belangrijk om de middelmatigheid te kunnen ontstijgen. Maar hoe moeten we het ideale dan interpreteren in het ‘modèle idéal’. De aanpak en het werk van de acteur is volgens hem dus niet volledig te veralgemeniseren, maar dat wat hij toont heeft wel een ideale positie. Hoe een kunstenaar omgaat met een fenomeen in de natuur verschilt volgens Diderot van hoe een wetenschapper hier mee omgaat, omdat een wetenschapper het object als extern aan zichzelf waarneemt, terwijl een kunstenaar zijn eigen indrukken en gevoelens juist mee neemt in de vertaling van het fenomeen naar het kunstwerk. Het kunstwerk toont ons volgens Diderot hogere waarheden die de wetenschapper niet kan tonen. Diderot spreekt zelf van een zielssituatie: ‘Gelukkig pakt een toneelspeelster, van een beperkt begrip, van een middelmatig inzicht, maar van een grote gevoeligheid, moeiteloos een zielssituatie en vindt zij, zonder eraan te denken, het accent dat strookt met vele uiteenlopende gevoelens die samensmelten en die samen de situatie vormen, die heel

11 Diderot, Hogendoorn, Galard, *De paradox over de acteur*, 53.

12 “Diderot studies XI”, Fellows, Guiragossian, Google Books, geraadpleegd op 08-01-2020, <https://books.google.nl/books?id=94avJq1ZOVAC&pg=PP1&lpg=PP1&dq=Otis+Fellows+en+Diana+Guiragossian.+#v=onepage&q=Otis%20Fellows%20en%20Diana%20Guiragossian.&f=false>

de wijsheid van de filosoof niet zou kunnen analyseren.’¹³ Ook al pleit Diderot voor een technische benadering van het acteursvak door een acteur. Hij erkent ook het belang van zijn gevoeligheid als middel van de acteur om zijn ‘modèle idéal’ vorm te kunnen geven. Op die manier wordt de gevoeligheid een onderdeel van de technische vaardigheden van de acteur. Ook al legt hij in ‘De paradox over de toneelspeler’ niet exact uit hoe de ratio zich tot de emoties verhoudt erkent hij wel dat acteurs beide nodig hebben en met beide werken. Immers, wanneer Diderot er van uitging dat acteurs enkel vanuit hun ratio zouden werken en hun gevoeligheid hierin volledig achterwege zouden laten, zou hij over een tegenstelling hebben gesproken en niet over een paradox.

‘De paradox ‘over’ de toneelspeler’ ten opzichte van ‘De paradox ‘van’ de acteur’.

Ten slotte moeten we hier nog een opvallend verschil bespreken tussen Diderot en Sartre in het spreken over de paradox, omdat dit anders voor te veel verwarring doorheen het lezen van deze scriptie kan zorgen. Diderot schrijft ‘de paradox ‘over’ de toneelspeler’ en Sartre schrijft de ‘paradox ‘van’ de acteur’. Het woord ‘over’ impliceert dat het gaat over de toneelspeler en dat er dus over hem gesproken wordt. Dit gebeurt in de dialoog van Diderot en beide sprekers zijn zelf geen acteurs. Nu moeten we zeggen dat Sartre zelf geen acteur is en hij schrijft óver de acteur, ook al noemt hij het de ‘paradox ‘van’ de acteur’. Er is voor deze scriptie niet direct een belangrijk verschil aan te duiden tussen deze twee termen. We zouden wel kunnen zeggen dat de paradox ‘van’ de acteur impliceert dat het een geheim is van de acteur en dat wij deze als buitenstaanders niet kunnen kennen, echter toch spreken we erover en proberen we om dat geheim van de acteur te ontrafelen. Zowel Sartre als Diderot hebben dat geprobeerd in hun teksten over de acteursparadox en ze hebben ook beide aangegeven dat een acteur in de eerste plaats een mens is. Vanuit dat principe zouden we ons dus allemaal een voorstelling kunnen maken van het werk van een acteur en erover kunnen nadenken wat dat voor ons in het leven van alledag betekent.

Genres en speelstijlen

In de theaterwetenschappen en in de toneelpraktijk werd doorheen de tijd steeds meer onderscheid gemaakt tussen genres en speelstijlen en dit bepaalde dan ook de werkprocessen van de acteurs. Dit begon met het harde onderscheid tussen de tragedie en de komedie. In de komedie zouden de acteurs meer werken van buiten naar binnen en vanuit hun fysieke transformatie, terwijl de acteur die in de trage-

13 Diderot, Hogendoorn, Galard, *De paradox over de acteur*, 17.

die speelt veel meer vanuit inleving zou werken (van binnen naar buiten). Nu zijn er natuurlijk nog meer genre's met bijbehorende speelstijlen ontwikkeld dan enkel de tragedie en de komedie. Het epische theater van Bertold Brecht wordt in het verlengde van de 'Paradox over de toneelspeler' veelal genoemd. Dit komt, omdat Diderot in 'De paradox over de toneelspeler' de acteur oproept om vanuit verstandelijk onderzoek het 'modèle idéal' vorm te geven zonder zich hierbij te vereenzelvigen met het personage. Dit lijkt op de distantie die we tegenkomen in het epische theater van Bertold Brecht, waarbij de acteur niet puur moet kopiëren, maar juist zo veel mogelijk mensen en fenomenen uit de realiteit moet bestuderen om zo op een oordelende wijze zijn personage ten tonele te voeren.¹⁴ Nu vragen veel speelstijlen in de praktijk om een bepaalde manier van distantie en inleving is de stelling in deze scriptie. Om dit te verhelderen gaan we even kort aandacht besteden aan de beroemde Konstantin Stanislavski die het ingeleefd acteren belangrijk heeft gemaakt in de wereld van het theater. Stanislavski probeerde een overeenkomst te vinden tussen de echte emoties van de acteurs en die van het personage. Hij wilde hiermee bereiken dat de emoties van de acteurs zo echt mogelijk waren op het toneel. Hij maakte hierbij gebruik van wat hij 'emotional memory' noemde. Acteurs moesten vertellen over soortgelijke situaties die zij hadden meegemaakt als de personages die ze speelden en waarin ze zelf soortgelijke emoties ervoeren. Opmerkelijk hieraan is dat de verbeelding hierin een grote rol speelt, omdat er met herinneringen wordt gewerkt en een personage sowieso altijd al een verbeeld figuur is. Het is niet heel waarschijnlijk dat de emoties van de acteurs er dus echter van werden, maar misschien wel geloofwaardiger. Het is goed voor te stellen dat door de aandacht die de acteurs voor het spelen van de emoties hadden hun verbeelding en interpretatie van de emoties in de situatie rijker werden, waardoor ze de emoties gedetailleerder konden spelen op toneel. Het is dus niet zo dat deze methode van inleving de emoties écht maakt. Ook binnen de inleving is er altijd sprake van een distantie tussen echte en onechte emoties van de acteur.

Dubbel bewustzijn

Elly konijn bespreekt in haar boek 'Acteurs spelen emoties' naast de distantie tussen de taakemoties van de acteurs en de emoties van de personages wat we eerder in dit hoofdstuk lazen ook het concept van het dubbele bewustzijn. Ze zegt dat er bij inleving van de acteurs gesproken kan worden van een dubbel bewustzijn. Enerzijds is er een bewustzijn van de betekenisstructuur van de *taaksituatie* (wat de acteur allemaal moet doen om de fictieve situatie vorm te geven) en ander-

14 B. Hunningher, *De opkomst van modern theater: Van traditie tot experiment* (Amsterdam: International Theatre Bookshop), 148.

zijds is er een bewustzijn van de dramatische situatie. Ook ziet Konijn een dubbel bewustzijn terug in de discrepantie van de acteur tussen zijn eigen gevoel en zijn gedrag. Dit gaat erover dat de acteur weet dat hij het personage niet is, maar zich wel zo gedraagt. Daarnaast herkent Konijn ook een dubbel bewustzijn ten opzichte van het automatisch handelen van een acteur en zijn geloofwaardigheid. Konijn schrijft: ‘Ten derde voert de acteur geautomatiseerd gedrag uit. Het gedrag van het personage is gevormd naar een ideaal-model en is vervolgens herhaalbaar gemaakt en ingestudeerd, zonder de geloofwaardigheid van de expressie aan te tasten.’¹⁵ Dit sluit ook aan op het belang van controle voor een acteur die Diderot in ‘De paradox over de toneelspeler’ benadrukt. Had hij geen controle dan ging hij op in zijn rol, maar nu heeft hij enerzijds een bewustzijn van zichzelf en anderzijds een bewustzijn van de rol, waardoor de acteur *in control* blijft.

3. Het existentialisme van Sartre

Nu we de context en de betekenis van de paradox over de acteur van Diderot opgehelderd hebben en weten dat acteurs zelf taakemoties ervaren terwijl ze spelen en de ervaring van een dubbel bewustzijn hebben, kunnen we ons gaan richten op wat Sartre over de acteur zegt. Hij doet hierover uitspraken in ‘L’imaginaire’ en ‘Het zijn en het niet’. We zullen ons eerst verdiepen in zijn existentialistische filosofie en ons vervolgens op zijn theorie van de verbeelding richten. We zullen we gaan begrijpen, dat Sartre het voorbeeld van een acteur geeft waar hij de kwade trouw van de Kelner bespreekt in ‘Het zijn en het niet’, om aan te geven hoe de verbeelding aan het werk is op het moment dat mensen te kwader trouw zijn. We zullen zien dat de mens door zijn paradoxale verhouding met de vrijheid net als een acteur zijn verbeelding soms sterk inzet en hiermee te kwader trouw kan zijn.

In het filosofische hoofdwerk ‘Het zijn en het niet’ van Sartre probeert hij de menselijke relatie tot de wereld ontologisch te duiden. Een belangrijke conclusie hierin is dat de mens volgens Sartre volledig vrij is. Zijn existentialistische filosofie laat het spanningsveld zien van de mens in zijn dagelijkse levenspraktijk. De spanning zit hem er bij Sartre in dat de mens veroordeeld is tot het maken van keuzes en dat hij ondanks zijn vrijheid en het niet kunnen samenvallen met zichzelf toch probeert om van zijn leven een verhaal te maken met waarde en betekenis.

15 Elly Konijn. *Acteurs spelen emoties. Vorm geven aan emoties op het toneel. Een psychologische studie.* (Amsterdam: Boom, 1994), 139.

Het bestaan van het bewustzijn en de objecten

Sartre bouwde verder op de intentionaliteit van Husserl. Het bewustzijn van de mens is zich hierbij altijd bewust *van* iets. Het bewustzijn is bij Sartre geen ding of essentie waarin ideeën of voorstellingen aanwezig zijn, maar is een relatie met de objecten buiten het bewustzijn. Sartre noemt ons bewustzijn in zijn ontologie het voor-zich zijnde. Het voor-zich zijnde is dus altijd intentioneel betrokken op dingen. Beter gezegd, op fenomenen. Het bewustzijn is bewustzijn van zichzelf en van een transcendent object. Naast het bewustzijn spreekt Sartre in zijn filosofie over de op-zich zijnden. Deze hebben geen bewustzijn. Deze vallen met zichzelf samen en zijn transcendent aan ons bewustzijn. Voorbeelden van een op-zich zijnde zijn een stuk rots, een stoel of een tafel.

Het niets en de negatiteiten

Het op-zich waart rond in het voor-zich¹⁶ zegt Sartre zelf op ontologische wijze in ‘Het zijn en het niet’. Echter er is altijd een bepaalde afstand tussen het op-zich en het voor-zich. Ze vallen nooit met elkaar samen, maar worden altijd onderscheiden door een *niet* volgens Sartre. Dat *niet* geeft de afstand aan tussen het voor-zich zijnde en het op-zich zijnde. Het *niet* is dus niet tot het op-zich of het voor-zich zijnde te reduceren en maakt het ervaren van negatiteiten mogelijk. Wanneer iemand iets verniet noemt Sartre dat een negatiteit. Hij geeft hierbij in ‘Het zijn en het niet’ een fenomenologisch voorbeeld van iemand die wacht in een café op Pierre. Maar Pierre komt niet. Allereerst zoekt deze persoon Pierre in het café. Het café zakt hierdoor qua focus naar de achtergrond, want de ogen van deze persoon zoeken naar Pierre en niet naar bijvoorbeeld de stoelen of de tafels in het café. Het wegval- len van het café naar de achtergrond is de eerste vernieting die plaatsvindt. Deze gebeurt op prereflexief niveau (voorafgaand aan de reflectie), omdat hij al zoekend naar Pierre het café tot achtergrond maakt. Vervolgens, na een tijdje met zijn blik gezocht te hebben en te hebben gewacht, realiseert hij zich dat Pierre niet meer gaat komen. Dat is de tweede vernieting wat Sartre ook wel het oordeel noemt. Deze speelt zich af op reflexief niveau. Dit onderscheid van het prereflexieve en het reflexieve bewustzijn houdt bij Sartre het volgende in. Het prereflexieve bewustzijn is het bewustzijn, wanneer het in de handeling of ervaring opgaat, maar dat zich te allen tijde bewust is. Bijvoorbeeld wanneer een muzikant opgaat in het spelen van zijn muziekstuk of wanneer we tellen. Het reflexieve bewustzijn duidt op het bewustzijn dat reflecteert op zichzelf of op een object.

16 Jean-Paul Sartre, *Het zijn en het niet: Proeve van een fenomenologische ontologie*, vertaald door Frans de Haan (Rotterdam: Lemniscaat, 2010), p. 151.

Bewustzijn: intentionaliteit en tegenwoordigheid bij zichzelf

Het bewustzijn is dus een intentionele relatie met de objecten en is zich tegelijkertijd ook altijd bewust van zichzelf. Dit noemt Sartre de ‘tegenwoordigheid bij zichzelf’. Het ‘zich’ valt nooit helemaal met zichzelf samen. Het woordje ‘zich’ impliceert een identiteit die het volgens Sartre nooit kan zijn, omdat er sprake is van een ideële afstand van het subject in relatie tot zichzelf. ‘Zich’ verwijst volgens Sartre naar een ‘subject’, maar valt er niet mee samen, want dan zouden we over een op-zich spreken zegt Sartre. Zich verwijst bovendien naar een bewustzijn van zich en daarin zit al een afstand besloten. ‘Zich’ is dus geen identiteit, maar het is ook geen niets. Sartre verwoordt het zelf als volgt: ‘In feite kan het *zich* niet worden opgevat als iets wat werkelijk bestaat: het subject kan zichzelf niet zijn, want door het samenvallen met zichzelf verdwijnt het ‘zich’, zoals we hebben gezien. Maar het kan evenmin zichzelf *niet zijn*, aangezien het ‘zich’ aanduiding van het subject zelf is.’¹⁷ Het bewustzijn valt volgens Sartre dus niet met zichzelf samen, maar het bestaat wel als voor-zich zijnde en is tegenwoordig bij zichzelf.

Vrijheid en facticiteit in ‘Het zijn en het niet’

Een mens is volgens Sartre door zijn niet samenvallen met zichzelf volledig open en vrij. Het bewustzijn is bij Sartre onbepaald. Het is zich enkel bewust van zichzelf en gericht op dingen om hem heen, maar wat een mens daarmee doet is volledig aan hem of haar zelf volgens Sartre. Het bewustzijn heeft geen essentie, alleen een existentie. Existentie gaat vooraf aan essentie zo stelt Sartre. Omdat onze essentie niet voorafgaand aan onze geboorte vastligt, kunnen we door de keuzes die we maken ons in bepaalde richtingen bewegen. Een mens probeert dingen te worden en zich te ontwikkelen, bijvoorbeeld in beroepen tot een kok, een kelner of een acteur, maar hij kan er nooit volledig mee samenvallen. Het bewustzijn zelf is volgens Sartre immers leeg en zonder essentie en daardoor blijven we dus vrij om in ieder moment keuzes te maken. We maken onze keuzes echter altijd in een gegeven situatie, maar we zijn altijd vrij om ons tot onze situatie en de keuzemogelijkheden te verhouden. Als we gevangen zijn kunnen we er bijvoorbeeld niet voor kiezen om niet gevangen te zijn, maar bijvoorbeeld wel om bij te houden hoeveel dagen we gevangen zitten of om een ontsnappingsplan te bedenken en zo zijn er nog tal van andere opties. In de situatie is er dus altijd sprake van vrijheid, maar tegelijkertijd is er voor ons slechts een situatie door de vrijheid. Dit is de

17 Sartre, *Het zijn en het niet*, p.145.

paradox van de vrijheid.¹⁸ Het houdt in dat we de keuzemogelijkheden in de situatie ervaren in het licht van onze vrijheid en dat we beseffen dat ze tegelijkertijd dus door de situatie worden gevormd. Hetgeen onze mogelijkheden in een situatie beperkt noemen we de facticiteit. Facticiteit duidt de dingen aan die nu eenmaal gegeven zijn en waar we dus niet zelf vrij voor kunnen kiezen. Ons lichaam heeft bijvoorbeeld een hoge mate van facticiteit, omdat we niet kunnen kiezen in wat voor een lichaam we geboren worden. Dat neemt echter niet weg dat we wel kunnen kiezen hoe we in ons verdere leven met ons lichaam omgaan en of we bijvoorbeeld operaties of plastische chirurgie willen ondergaan. Ons lichaam heeft dus een hoge mate van facticiteit, maar we kunnen ingrijpen in de natuur van ons lichaam. Ook het verleden heeft een mate van facticiteit in de zin van dat we onze acties uit het verleden niet kunnen veranderen. We kunnen echter wel in verschillende stadia van ons leven op een andere manier terugkijken op ons verleden en er zo op een variërende manier betekenis aan geven.

Intentionaliteit en het bestaan van het bewustzijn

De intentionele verhouding van het bewustzijn maakt dat het voor-zich bestaat volgens Sartre. Dit kunnen we uit de volgende citaten van Sartre in 'Het zijn en het Niet' concluderen. De intentionaliteit duidt op het verschijnen van de objecten aan het bewustzijn en dat is wat Sartre in de volgende zin op ontologische wijze verwoordt: 'Die voortdurende vervagende contingentie van het op-zich dat rondwaart in het voor-zich en het aan het op-zich-zijn bindt zonder zich ooit te laten vatten, zullen we de *facticiteit* van het voor-zich noemen.'¹⁹

Sartre duidt hier de fenomenologische intentionaliteit dus op ontologische wijze als de facticiteit van het voor-zich. Vervolgens zegt Sartre: Deze facticiteit maakt dat we kunnen zeggen dat het voor-zich *is*, dat het *bestaat*, hoewel we haar nooit kunnen *realiseren* en haar altijd via het voor-zich vatten.'²⁰ Dus volgens Sartre bestaat het voor-zich op factische en intentionele wijze en dit is in de praktijk dezelfde manier. En ook al kan het voor-zich zichzelf niet realiseren als op-zich zijnde; als object wat met zichzelf samenvalt, het bestaat volgens Sartre wel. Het bestaat intentioneel en factisch. Het is zich bewust van zichzelf en van dingen in wereld, maar het kan zichzelf niet tot een ding maken. Dit is ook de reden dat we volgens

18 Sartre, *Het zijn en het niet*, p. 611

19 Sartre, *Het zijn en het niet*, p. 151.

20 Sartre, *Het zijn en het niet*, p. 152.

Sartre ‘nooit iets kunnen zijn zonder te spelen het te zijn’²¹ We kunnen ons alleen op een bepaalde manier gedragen om te kunnen pogen iets te zijn en daarin speelt de intentionaliteit en facticiteit een essentiële rol. Via onze intentionaliteit en affectiviteit voelen en verbeelden we ons dingen waarnaar we ons kunnen gedragen. Ons gedrag komt door de intentionaliteit en affectiviteit tot stand en is factisch in de mate dat het fysiek en onveranderlijk is. In hoofdstuk 6 van deze scriptie gaan we hier dieper op in.

De transformatie van de vrijheid

Tot nu toe zijn we ingegaan op het vrijheidsbegrip wat we van Sartre kennen uit ‘Het zijn en het niet’. De vrijheid van het bewustzijn staat hierin centraal en leidt tot de paradox van de vrijheid wat de grond is van de kwade trouw. Het vrijheidsbegrip van Sartre heeft echter doorheen zijn werk een ontwikkeling doorgemaakt waar we even bij stil moeten staan. Thomas Busch zet dit helder uiteen in zijn paper: ‘Sartre and Ricoeur on Imagination’. Hij legt hierin uit dat Sartre al in zijn werk ‘L’imaginaire’, voorafgaand aan ‘Het zijn en het niet’ stelt dat het verbeeldend bewustzijn vrij moet zijn om zich dingen te kunnen verbeelden.²² Als het verbeeldend bewustzijn namelijk niet vrij zou zijn, dan zou het te zeer gebonden zijn aan de realiteit en hiermee zijn oorspong verliezen. Het is echter zo dat Sartre in ‘Het zijn en het niet’ bijna niet naar ‘L’imaginaire’ terugverwijst als het gaat om de vrijheid, behalve waar het de kelner die te kwader trouw is en de acteur betreft. Ook geeft Thomas Busch aan dat Sartre het verbeeldend bewustzijn in L’imaginaire vooral kenmerkt als ‘armoede’ en als ‘magisch’. Busch geeft aan dat de verbeelding door Sartre wordt neergezet als een manier om aan de problemen in de echte wereld te ontvluchten. De verbeelding is volgens hem een *tool* van de kwade trouw om als mens je facticiteit en verantwoordelijkheid te kunnen ontkennen. Dit ontvluchten aan de problemen in de wereld vinden we bij Sartre ook terug in de emotie.

Voorafgaand aan ‘L’imaginaire’ schreef Sartre ‘Magie en emotie’. Hierin legt Sartre uit dat wij via onze emoties omgaan met dingen in de werkelijkheid die ons teveel worden. Hij gebruikt het woord ‘magie’ om de vernietende capaciteit van de emotie aan te duiden. Ook zouden we via onze emoties de werkelijkheid proberen te bezweren, omdat we deze niet aankunnen en er via de emotie dus een uitvlucht uit zoeken. *Magie en Emotie* is geschreven in 1939; een paar jaar na ‘L’imaginaire’. Sartre schreef het om het belang van een fenomenologische methode aan de

21 Sartre, *Het zijn en het niet*, p. 152.

22 Thomas Busch, “Sartre and Ricoeur on Imagination,” *American Catholic Philosophical Quarterly*, v.70 n.4 (1996): 507-518.

kaak te stellen in het onderzoek naar emoties. Hij geeft in het boek kritiek op de emotietheorie van de psychologen James Lange, William James en Carl Lange door middel van het schrijven van zijn eigen fenomenologie van de emotie. Het bewustzijn van emotie is volgens Sartre voor alles bewustzijn van de wereld.²³ Volgens Sartre zijn het subject en het object van de emotie in een synthese verenigd en is de emotie een bepaalde manier om de werkelijkheid op te vatten en om de werkelijkheid te proberen te veranderen. In 'Magie en emotie' zegt Sartre hierover het volgende: 'Wanneer de gebaande wegen te moeilijk worden of als wij geen weg meer zien, kunnen wij niet meer blijven in een wereld die zo dringend en zo moeilijk is geworden. Alle wegen zijn versperd en toch moet er worden gehandeld. Dan gaan we dus proberen de wereld te veranderen.'²⁴ Het bewustzijn verandert hier zichzelf juist in een bewustzijn van emotie om het object te kunnen veranderen. Sartre gebruikt het voorbeeld van vrees. Hij omschrijft dat hij een wild beest op zich ziet afkomen, dat zijn benen zwak worden en dat hij flauwvalt. Dit flauwvallen zou voortkomen uit de vrees en de wens het dier niet meer te willen zien. Zo bekeken is het ook goed te begrijpen dat Diderot het belangrijk vond dat de emoties van de acteur niet als zodanig aanwezig zijn in zijn spel, omdat dat in dit geval van vrees erg onhandig zou zijn.

In 'Het zijn en het niet' ontwikkelt Sartre pas de ontologie van zijn vrijheidsbegrip en gebruikt hierbij de vernietiging. Dit gebruikte hij nog niet in *L'imaginaire*. Daar heeft hij het alleen over de afwezigheid van objecten. In 'Het zijn en het niet' brengt Sartre het niets en de negatiteiten in verband met twijfel en het stellen van vragen. Op deze manier kan de mens zich volgens hem van de wereld losmaken. Dit is alleen mogelijk als de mens zich in de eerste plaats van zichzelf kan losmaken. Dit doet hij door zichzelf te vernietigen. In 'Het zijn en het niet' legt Sartre uit wat vernietiging is aan de hand van het stellen van een vraag. Een vraag veronderstelt namelijk al een mogelijk negatief antwoord. Sartre ziet het niets als grond voor het bestaan van negatiteiten. De negatiteiten bestaan altijd voor ons bewustzijn en staan in relatie met onszelf en de dingen. In het voorbeeld van Pierre in het café vernietigen we Pierre, omdat we hem in eerste instantie verwachten. In 'Het zijn en het niet' legt Sartre uit dat de grondstructuur van het bewustzijn de vrijheid is en dit hangt dus samen met het bestaan van negatiteiten. We kunnen door het ervaren van negatiteiten afstand nemen van onszelf en daarom altijd vrije keuze's maken. Hier komt zijn radicale vrijheidsbegrip vandaan, waarbij iedere bewustzijnsact spontaan

23 Jean-Paul Sartre, *Magie en emotie. Schets van een theorie van gemoedsbewegingen*, vertaald door L.M. Tas (Meppel: J.A. Boom en zoon, 1966), 83.

24 Sartre, *Magie en emotie*, 89.

en vrij is. Niet alleen de verbeelding, maar ook de perceptie is een vrije bewustzijnsact volgens Sartre. Wat we zien hangt volgens Sartre intentioneel gezien af van waar we naar kijken en dus waar we aandacht aan geven. In het geven van de aandacht wordt volgens Sartre al een keuze gemaakt. We kunnen ons hier tegen de opvatting van Sartre in afvragen of onze aandacht soms niet door iets wordt getrokken waar wij zelf geen invloed op hebben. En is in dit geval ons kijken naar een object niet meer een impuls dan een keuze? Acteurs werken ook veel met focus en impulsen. Ze kunnen bepalen waar ze hun focus leggen en kunnen door veel training en oefening ook kiezen om hun impulsen te volgen of te laten passeren. Wat ze echter altijd uit de weg zullen gaan op toneel is de twijfel, omdat dit hen uit hun spelstroom haalt. Vrijheid in de vorm van twijfel waar Sartre het in 'Het zijn en het niet' over heeft is aan een acteur die speelt dus niet besteed.

4. De kwade trouw en de acteur

De kwade trouw en de vrijheid

In de kwade trouw ontkennen we volgens Sartre onze vrijheid door deze aan te zien voor facticiteit. We nemen hierdoor niet de verantwoordelijkheid voor onze keuzes. De paradox van de vrijheid is het fundament van de kwade trouw. De paradox van de vrijheid houdt namelijk in dat we de keuzemogelijkheden in de situatie ervaren in het licht van onze vrijheid en dat we beseffen dat ze tegelijkertijd dus door de situatie worden gevormd en andersom. Deze paradoxale toestand is voor een mens verwarrend, waardoor hij niet altijd goed weet waarin hij nou vrij is en waarin niet. Dan gebeurt het snel dat een mens te kwader trouw handelt.

Het tweede hoofdstuk uit 'Het zijn en het niet' over de kwade trouw begint Sartre met het uitleggen van het verschil tussen de kwade trouw en de leugen. Belangrijk hierin is dat de leugenaar zich ervan bewust is dat zijn bewustzijn 'als verborgen voor de ander' bestaat. Het is om deze reden dat hij de ander voor de gek denkt te kunnen houden. Bij de kwade trouw gaat het echter niet om het liegen tegen de ander, maar tegen jezelf. In de praktijk houdt dit volgens Sartre in dat je een onaangename waarheid maskeert of een aangename misvatting als waarheid presenteert.²⁵ Wie zich volgens Sartre schuldig maakt aan de kwade trouw moet bewustzijn hebben van zijn kwade trouw, aangezien het zijn van het bewustzijn zijnsbewust-

25 Sartre, *Het zijn en het niet*, 111.

zijn is.²⁶ Iemand die zich altijd bewust is van zichzelf zou zich er dus van bewust moeten zijn, wanneer hij zichzelf voor de gek houdt. Dat zou betekenen dat de kwade trouw zich altijd bewust is van zichzelf, maar in dit geval spreken we niet meer van zelfbedrog. Daarnaast geeft Sartre ook aan dat er in de kwade trouw altijd sprake is van geloven en dat ook dit een probleem in zich draagt. We kunnen volgens Sartre niet ergens in geloven zonder dat we niet tegelijk weten dat we er ook niet in kunnen geloven: ‘Geloven is weten dat je gelooft en weten dat je gelooft is niet meer geloven. Zo is geloven niet meer geloven, omdat het slechts geloven is en wel in de eenheid van een en hetzelfde niet-thetische bewustzijn (van) zich.’²⁷ Weten dat je ergens in gelooft haalt het geloof zelf dus onderuit. Ook om deze reden zou je kunnen stellen dat de kwade trouw in de vorm van zelfbedrog eigenlijk niet mogelijk is, omdat het een geloof is wat zichzelf onderuithaalt. De kwade trouw is een geloof dat kennis heeft van zijn geloof en daarom niet meer gelooft. Daarnaast lijkt het een zelfbedrog dat weet dat het zichzelf bedriegt en daarmee is het geen overtuigend zelfbedrog meer. Maar wat is het dan wel?

Voorbeelden van kwade trouw

In zijn tweede paragraaf over de kwade trouw: ‘De gedragswijzen te kwader trouw’ uit ‘Het zijn en het niet’ bespreekt Sartre praktische voorbeelden van de kwade trouw. Hiermee wil hij het bovenstaande probleem van het doorzichtige bewustzijn van de kwade trouw oplossen door de volgende vraag te stellen: ‘Wat moet de mens zijn in z’n zijn als hij te kwader trouw moet kunnen zijn?’²⁸ Sartre geeft daarna direct twee verschillende voorbeelden van mensen die volgens hem te kwader trouw zijn. Het eerste voorbeeld gaat over een vrouw die op *date* is met een man, maar eigenlijk niet wil dat de man waarmee ze *date* haar hand vasthoudt, maar ze trekt haar hand niet terug, omdat ze ook wil dat hij naar haar blijft luisteren en haar daarmee aandacht geeft. En het andere voorbeeld gaat over een kelner die zijn ‘kelner-zijn’ speelt door zich heel precies en ietwat overdreven als kelner te gedragen. Hij lijkt in zijn spel volgens Sartre op een acteur. De kelner kiest weliswaar vanuit zijn vrijheid om zijn beroep uit te oefenen, maar is er niet mee bezig dat hij ook wanneer hij werkt een eigen persoon is. De kelner probeert volledig op te gaan in zijn rol als kelner.

26 Sartre, *Het zijn en het niet*, 112.

27 Sartre, *Het zijn en het niet*, 135.

28 Sartre, *Het zijn en het niet*, 118.

De vrouw op *date* die haar hand niet terugtrekt maakt haar hand tot een ding, een passief voorwerp en de kelner die zich als typische kelner gedraagt probeert hiermee zichzelf tot een ding te maken volgens Sartre, omdat hij zichzelf in zijn zelfbeeld en gedrag tot een functie beperkt. Zowel de vrouw op *date* als de kelner zijn zich ook bewust van hun keuzevrijheid. Het is zelfs mede vanwege hun vrijheid dat ze te kwader trouw handelen. De vrouw kiest, namelijk vanuit haar vrijheid om niets te doen en passief te zijn door haar hand niet terug te trekken. Maar waarom is deze vrouw volgens Sartre nu precies te kwader trouw? Ontologisch gezien beschrijft hij het als volgt:

‘Maar de voor de kwade trouw noodzakelijke tweeslachtigheid komt hieruit voort dat wordt vastgesteld dat ik mijn transcendentie ben naar de zijnswijze van het ding. En alleen zo kan ik naar mijn gevoel inderdaad ontsnappen aan al die verwijten. In die zin zuivert onze jonge vrouw de begeerte van het vernederende wat daarin steekt, doordat ze slechts zuivere transcendentie wil zien die haar zelfs het benoemen van de begeerte bespaart’²⁹ Door de spanning die er altijd is tussen onze facticiteit en transcendentie lopen wij het risico om te kwader trouw te zijn. De vrouw in het voorbeeld negeert volgens Sartre de facticiteit van de flirt en richt zich op haar transcendentie. Ze lijkt voor de man betrokken in de flirt, maar dat is ze niet, want ze negeert immers de seksuele kant van de fysieke aanraking. De vrouw maakt volgens Sartre van haar hand een willoos object door het te laten liggen en daarmee ontkent ze haar vrijheid. In beide voorbeelden wordt een deel of het geheel van deze personen door henzelf als een ‘ding’ ervaren, zo schrijft Sartre en in het voorbeeld van de Kelner in ‘Het zijn en het niet’ verwijst Sartre ook naar de conclusie die hij doet in ‘L’imaginaire’ over de acteursparadox. Hij zegt hier dat de acteur volledig opgaat in het onwerkelijke. Dat doet de acteur door middel van zijn verbeelding. Met het voorbeeld van de kwade trouw, waarin Sartre het gedrag van de Kelner vergelijkt met dat van de acteur, maakt hij dus duidelijk dat de verbeelding een rol speelt in de kwade trouw. In het voorbeeld van de Kelner is hij te kwader trouw, omdat hij doet alsof hij samenvalt met zijn rol als kelner. Hij probeert zichzelf als kelner tot volledige facticiteit te maken. Hiermee gedraagt hij zich als een acteur. Een acteur poneert zichzelf bij het spelen van zijn rol namelijk als facticiteit. Hij probeert zichzelf vast te leggen in een beeld. Later in deze scriptie zal ik hier verder op ingaan, maar we kunnen nu al stellen dat de acteur met zijn poging zichzelf als beeld vast te leggen volgens Sartre hierin te kwader trouw is, aangezien dat een onmogelijk streven is, omdat hij nooit met zijn beeld zou kunnen samenvallen. Als Sartre zichzelf dus de vraag stelt: ‘Wat moet de mens zijn in

29 Sartre, *Het zijn en het niet*, 121.

z'n zijn als hij te kwader trouw moet kunnen zijn?'³⁰, dan kunnen we deze vraag dus beantwoorden met 'acteur' in het voorbeeld van de kelner. Met dit voorbeeld geeft Sartre aan dat de kelner door middel van zijn zelfbewustzijn zijn handelingen vormt naar een beeld en dat hij hiermee te werk gaat zoals een acteur dat doet.

De voorstelling van de acteur, de kelner of de kruidenier

Sartre legt uit dat we dit spel dat de kelner speelt ook in andere beroepen spelen. Het gaat hier om de sociale rollen die we spelen. Mensen reduceren zichzelf soms tot deze rollen en zijn hiermee dan te kwader trouw. Sartre noemt het spelen van deze rollen 'ceremonieel': 'Het is een verplichting die niet verschilt van die welke op alle neringdoende rust: de positie waarin ze verkeren is louter ceremonieel, het publiek eist van hen dat ze die als een ceremonie realiseren, zo kennen we de dans van de kruidenier, van de kleermaker, van de veilingmeester, waarmee ze hun klantenkring ervan proberen te overtuigen dat ze niets anders dan kruidenier, veilingmeester, kleermaker zijn.'³¹ Sartre stelt in het voorbeeld van de kelner dus op indirecte wijze dat de kelner net zoals een acteur speelt met zijn verbeelding en dat de kelner alleen kelner als voorstelling kan zijn, omdat hij er nooit mee kan samenvallen. Sartre zegt: 'Het is een 'voorstelling' voor de anderen en voor mijzelf, dat betekent dat ik het slechts *als voorstelling* kan zijn.'³²

De acteur en de kelner: geloven is bewustzijn van geloven

Een acteur is dus net als de kelner te kwader trouw, wanneer hij zijn vrijheid ontkent en, wanneer hij in zijn rol gaat geloven dan ontkent hij indirect zijn vrijheid. Hetzelfde geldt voor mensen die zichzelf identificeren met hun beroep. Wanneer men dat doet, ontkent men op dat moment zijn of haar vrijheid. Zo bekeken zouden we kunnen zeggen dat *method*-acteurs te kwader trouw zijn. *Method*-acteurs proberen zich namelijk zo veel mogelijk in te leven in hun rol en gaan hier erg ver in door bijvoorbeeld een bepaald dieet te volgen en andere aanpassingen aan hun uiterlijk te doen, waardoor ze erg op hun rol gaan lijken. Ook zoeken ze situaties op die soortgelijk zijn aan de leefomstandigheden van hun personage, zodat ze dus op dezelfde manier als hun personage gaan leven. Paradoxaal daaraan is echter dat ze dit heel bewust opzoeken en zelfs vanuit vrijheid deze keuze kunnen maken.

30 Sartre, *Het zijn en het niet*, 118.

31 Sartre, *Het zijn en het niet*, 123.

32 Sartre, *Het zijn en het niet*, 123.

Vanuit hun vrijheid kunnen ze zich volledig vastpinnen op een rol die ze zelf niet zijn. Dit paradoxale streven is voor sommige acteurs een uitdaging en een belangrijk onderdeel van de kunstvorm en menig acteur zal bevestigen dat dit streven om op te gaan in de rol een onmogelijk streven is. Zo wordt er van acteurs nogal eens gezegd dat ze het onmogelijke mogelijk proberen te maken. Wederom is dit een paradoxale uitspraak die uitlegt dat het bij acteren nu eenmaal belangrijk is om jezelf en anderen voor de gek te houden. Dit zit hem al in de uitspraak zelf, omdat het onmogelijke mogelijk maken nu eenmaal niet mogelijk is.

De acteur is dus net zo vatbaar voor de kwade trouw als de kelner volgens Sartre en de paradox van de acteur kunnen we beter begrijpen door middel van de paradox van geloven.

Of de acteur nu zegt zelf wel of niet in zijn rol te geloven en daar volgens Sartre nu wel of niet te kwader trouw in is, de acteur is zich er in ieder geval van bewust dat hij speelt.

5. De verbeelding

Voordat we Sartre's visie op de acteur verder uiteen kunnen zetten en begrijpen, dienen we eerst zijn filosofie over de verbeelding beter te begrijpen. Een acteur maakt immers veel gebruik van zijn of haar verbeelding en ook in ons alledaagse bestaan speelt de verbeelding een rol. We zullen zien dat er in de filosofie van Sartre over de verbeelding een overlapping bestaat tussen het bewustzijn van kennis, het waarnemend bewustzijn en het verbeeldend bewustzijn. Hierdoor staan de kennis en de verbeelding dus niet recht tegenover elkaar en zijn ze niet geïsoleerd van elkaar. Dit geeft een verklaring voor de paradoxale verhouding tussen het gevoel en het verstand in de acteursparadox van Diderot. Het gevoel en het verstand staan ook bij Sartre niet recht tegenover elkaar, maar hebben een verhouding ten opzichte van elkaar. Hieronder lezen we op welke manier het verbeeldend bewustzijn volgens Sartre precies werkt en gaan we dieper in op de verhouding tussen kennis, verbeelding, verstand en gevoel.

Het verbeeldend bewustzijn

In 'L'imaginaire' omschrijft Sartre de verbeelding van de mens op fenomenologische wijze. Hij beroept zich hierbij op de methode van de reflectie, omdat hij in lijn met Descartes ervan uitgaat dat de reflectie in de vorm van reflexieve kennis ons de meest zekere gegevens oplevert. Dit is een rationalistisch uitgangspunt,

omdat de zekerheid bij het denken gelegd wordt en Sartre gaat hier dus in ‘L’imaginaire’ in mee. Inductieve methodes behoren volgens Descartes en Sartre tot de waarschijnlijkheid. Sartre gebruikt deze methodes van psychologen echter wel in L’imaginaire, om het verbeeldend bewustzijn een plaats te kunnen geven tussen de andere vormen van bewustzijn. Zijn boek heeft dus geen wetenschappelijke, maar een fenomenologische en hypothetische status geeft hij zelf ook aan.

Het onderscheid tussen de verbeelding en de waarneming speelt een belangrijke rol in het boek. Sartre heeft het over verbeelding in de context van het leven van alledag, over dromen en verschillende soorten kunstwerken. Hij spreekt hierbij ook over de acteur en gaat nader in op een voorbeeld van een komiek. Later zal ik hier ook verder op ingaan. Ik zal eerst een algemeen beeld schetsen van de verbeeldingsfunctie van de mens volgens Sartre.

Het beeld is een bewustzijn

Het bewustzijn, zo stelt Sartre is net zoals in zijn existentiële filosofie uit ‘Het zijn en het niet’ van zichzelf leeg en altijd betrokken op iets. Dat ‘iets’ kan bijvoorbeeld een gedachte zijn als je probeert in slaap te komen, maar kunnen ook de objecten zijn die je in het dagelijkse leven waarneemt, zoals bijvoorbeeld stoelen en tafels.

Sartre stelt als *eerste karakteristiek* dat het beeld een bewustzijn is. Hij rekent hierbij af met de illusie van immanentie, waarbij we het beeld zien als iets wat *in* ons bewustzijn is. Hij vindt niet dat dit is hoe we naar beelden en het bewustzijn moeten kijken. Hij bekijkt het intentioneel en realistisch door te stellen dat een stoel waar hij in de realiteit naar kijkt dezelfde stoel is, wanneer hij deze stoel met zijn ogen dicht via zijn verbeelding voor de geest haalt. Maar, zegt Sartre, deze stoel is realistisch gezien dan nog steeds buiten het bewustzijn. Die stoel is niet verplaatst of zoiets dergelijks. Het bewustzijn heeft volgens Sartre op twee verschillende manieren betrekking op de stoel. In het ene geval ‘ontmoet’ het bewustzijn de stoel in zijn lichamelijkeheid en in het andere geval niet. Maar de stoel is dus niet in het bewustzijn. Ook niet als beeld. Er is geen afbeelding van de stoel in ons bewustzijn gegleden; de stoel staat nog steeds op dezelfde plek in de ruimte. Het beeld is dus niet de stoel als object, maar het bewustzijn als *synthese*. Het is de betrekking tussen het bewustzijn en het object; ‘Het is een bepaalde wijze van het object om aan het bewustzijn te verschijnen, of, als men dat prefereert, een bepaalde manier van het bewustzijn om zich een object te verschaffen.’³³

33 Sartre, *Het Imaginaire*, 15.

De directheid van het bereiken van het object is hierbij erg belangrijk. Sartre geeft een voorbeeld van zijn vriend Piet van wie hij een beeld heeft. Hij geeft aan dat het verbeeldend bewustzijn dat hij van Piet heeft geen bewustzijn van het beeld van Piet is, maar dat Piet *direct* wordt bereikt. Dit is belangrijk voor Sartre, omdat hij hiermee de illusie van immanentie ontwijkt. Het beeld van Piet is geen ding in ons bewustzijn en Sartre 's aandacht is dus niet gericht op het beeld van Piet, maar op Piet als object.

Quasi-observatie

Dan gaat Sartre verder met het uiteenzetten van de volgens hem *tweede karakteristiek* van het verbeeldend bewustzijn. De karakteristiek van de *quasi-observatie*. Sartre beschouwt het beeld hier met betrekking tot het begrip en de waarneming. Waarnemen, begrijpen en verbeelden zijn volgens hem drie soorten bewustzijn, waarmee eenzelfde object zich aan ons kan voordoen. In de waarneming observeren we de objecten en we kunnen oneindig veel perspectieven aannemen ten opzichte van de objecten. Dit is een leerproces. Het denken en het conceptualiseren zijn geen leerprocessen volgens Sartre, omdat er niet een oneindig aantal perspectieven ingenomen kan worden. We denken namelijk de essentie van het object. Bij een kubus is dat het feit dat het zes zijden heeft en acht hoeken. Het denken en het waarnemen zijn twee totaal verschillende fenomenen en we zullen nooit een gedachte kunnen waarnemen en een waarneming kunnen denken volgens Sartre.³⁴ 'Het gaat om twee radicaal verschillende fenomenen: het ene is van zichzelf bewuste kennis, die zich op slag in het centrum van het object verplaatst, het andere is een synthetische eenheid van een veelheid van verschijningen, die langzamerhand aangeleerd wordt.'³⁵ Daarbij bestaat het object van de waarneming als bewustzijn, maar het bestaat ook op zichzelf en is aanwezig. We kunnen het aanwijzen.

Sartre vraagt zich van hieruit af of een beeld een 'aanleren' of een 'weten' is. Het is geen van beide concludeert hij, want het is hypothetisch en geeft zichzelf direct en intuïtief zoals het is: 'In de waarneming vormt kennis zich langzamerhand; in de verbeelding onmiddellijk.'³⁶ Sartre vraagt zich dus af of het verbeeldend bewustzijn meer in verbinding staat met het waarnemend bewustzijn of het bewustzijn van kennis. Dit is een relevante vraag ten opzichte van de acteursparadox, omdat het daar gaat over de paradoxale relatie tussen het gevoel en het verstand.

34 Sartre, *Het Imaginaire*, 17.

35 Sartre, *Het Imaginaire*, 17.

36 Sartre, *Het Imaginaire*, 18.

Sartre laat zien dat het bewustzijn van kennis in verbinding staat met zowel het verbeeldend bewustzijn als het waarnemend bewustzijn.

We kunnen volgens Sartre objecten van oneindig veel kanten bekijken en er zo kennis over vormen, terwijl het beeld zich aan ons geeft zoals hij is. Sartre verwijst weer naar het voorbeeld van een kubus. Als een kubus in onze verbeelding verschijnt is het direct duidelijk dat het een kubus is. Het beeld is geen resultaat van een leerproces. ‘In de act zelf, die mij het object in beeld verschaft ligt de kennis van wat het is besloten.’³⁷ Het beeld kan dus wel kennis bevatten, maar alleen de kennis die wij er zelf intuïtief en onmiddellijk inleggen. Sartre schrijft: ‘Mijn kennis is niets anders dan mijn kennis van het object, een kennis betreffende het object. In de bewustzijnsact zijn het representatieve en het kenniselement in een synthetische act verbonden.’³⁸ Dit kan verschillende beelden voortbrengen en dit hoeft dus niet, zoals bij het denkende conceptuele bewustzijn een essentie van het object te zijn. Het kunnen ook details zijn die we in beeld krijgen. Men kan zich ook niet vergissen in zijn beeld, want het is immers wat men er zelf inlegt. Sartre noemt het bewustzijn van beeld daarom een zekerheid. Dit is opvallend, omdat Sartre het bewustzijn van beeld naast ‘zeker’ ook ‘spontaan’ noemt zullen we later zien. Er is dus een tweeslachtigheid in het bewustzijn van beeld.

In de waarneming kan men zich in tegenstelling tot het beeld volgens Sartre wel vergissen, wanneer men bijvoorbeeld niet goed heeft gekeken. De houding ten opzichte van het beeld, waarbij we er niets van leren noemt Sartre de ‘quasi observatie’. ‘Wij zijn namelijk in een houding van observatie geplaatst, maar het is een observeren, waaruit niets te leren valt.’³⁹ We bepalen het object intuïtief zelf als we een verbeeldend bewustzijn hebben. Het object van het beeld bestaat alleen als bewustzijn en wordt erdoor bepaald en wanneer er een beeld aan het bewustzijn verschijnt openbaart de intentie van dit beeld zich tegelijkertijd met het verschijnen van het beeld. Het object dat zich in een beeld beweegt (Sartre noemt bijvoorbeeld een paard dat draaft) is niet levend en loopt dus nooit op de intentie vooruit. Er is geen verassing in het beeld. Tegelijkertijd is het ook niet passief, omdat de intentie zich openbaart terwijl het zich verwezenlijkt. Het bewustzijn gaat dus niet aan het object vooraf,⁴⁰ volgens Sartre. Is het beeld dus meer een weten of een aanleren? Het is geen aanleren, maar het weten is wel verbonden met de intentie

37 Sartre, *Het Imaginaire*, 19.

38 Sartre, *Het Imaginaire*, 21.

39 Sartre, *Het Imaginaire*, 20.

40 Sartre, *Het Imaginaire*, 21.

zegt Sartre. Hij schrijft: ‘Het weten dat onlosmakelijk verbonden is met de intentie preciseerd het object tot dit of tot dat, voegt er op synthetische wijze bepalingen aan toe.’⁴¹ Het bewustzijn van kennis staat dus in verbinding met het bewustzijn van beeld. En we kunnen ook stellen dat het bewustzijn van kennis reflexief is, omdat Sartre zegt dat het van zichzelf bewust is.⁴²

Het object is afwezig

De *derde karakteristiek* die Sartre aan het beeld toekent is dat het verbeeldend bewustzijn zijn object als een niet-zijnde stelt. Elk bewustzijn stelt zijn object op een bepaalde wijze volgens Sartre. Hij geeft hierbij het voorbeeld van de waarneming die zijn object als bestaand poneert en ook het beeld, zo stelt Sartre, houdt een act van geloof, oftewel een positionele act in volgens Sartre.

Spontaniteit

Het *vierde karakteristiek* van het verbeeldend bewustzijn noemt Sartre de spontaniteit. Het waarnemende bewustzijn doet zich aan ons passief voor. Dat lijkt gewoon vanzelf objecten waar te nemen, terwijl een verbeeldend bewustzijn zich voordoet als een spontaniteit die een object als beeld voortbrengt. Sartre zegt dat dit een soort ondefinieerbare tegenhanger is van het feit dat het object zich als niet-zijnde voordoet. Ondefinieerbaar is het inderdaad, want er zou zich überhaupt geen object hoeven voor te doen of bedoeld te worden, wanneer het verbeeldend bewustzijn volledig vrij zou zijn. Als we ervan uitgaan dat het verbeeldend bewustzijn toch op een object doelt dan kan het nog wel spontaan zijn, maar niet volledig vrij. Daarnaast heeft Sartre het bewustzijn van beeld ‘zeker’ genoemd, maar gaat dit dan niet in tegen de notie van spontaniteit? In de volgende alinea’s gaan we hier verder op in.

Het verbeeldend bewustzijn kan volgens Sartre ‘voorstelling’ genoemd worden. Het zoekt zijn object op het terrein van de waarneming en doelt hiermee op de zintuigelijke elementen die de waarneming constitueert. Sartre schrijft ‘dat het object van het beeld in het diepst van zijn wezen een discontinuïteit heeft, een hortend (lees: onregelmatig) karakter, hoedanigheden, die tot de existentie willen komen en die halverwege blijven steken, een wezenlijke armoede.’⁴³ Dit hortende karakter en die armoede geeft dus het verschil aan tussen een object wat wordt waargenomen

41 Sartre, *Het Imaginaire*, 20.

42 Sartre, *Het Imaginaire*, 17.

43 Sartre, *Het Imaginaire*, 28.

en hiermee een zijnsvolheid heeft en een verbeeld object die geen zijnsvolheid heeft, maar die van ons bewustzijn een soort schijnvolheid gekregen heeft.

Het beeld en het niets

Maar wat is het verbeelde object als een schijnvolheid en wat is de plaats hierin van het niets? Het niets verhoudt zich bij Sartre steeds tot een object of tot het zelf. Het niets waart rond in het voor-zich zegt Sartre, waardoor er altijd een afstand tot de dingen en het zelf kan worden ingenomen, maar waart dit niets ook rond in het verbeeldend bewustzijn? Het verbeeldend bewustzijn is altijd betrokken op dingen hebben we gezien. Het openbaart zich intuïtief en bepaalt zelf wat het erin legt. Het is onmiddellijk en spontaan hebben we gelezen. Er is geen afstand tussen het bewustzijn van beeld en de intentionaliteit van het beeld. Het beeld is spontaan en de intentie van het beeld openbaart zich tegelijkertijd met het verschijnen van het beeld, dus er is geen sprake van een afstand binnen het verbeeldend bewustzijn. En als er geen afstand is binnen het verbeeldend bewustzijn moeten we dan niet stellen dat het verbeeldend bewustzijn prereflexief is in plaats van reflexief en zeker?

Is het verbeeldend bewustzijn reflexief of prereflexief?

Sartre zegt dus dat het verbeeldend bewustzijn enerzijds spontaan is en onmiddellijk en dat het object in het beeld samenvalt in tijd met het bewustzijn dat ervan wordt gevormd.⁴⁴

Het beeld is spontaan en de intentie van het beeld openbaart zich tegelijkertijd met het verschijnen van het beeld, dus er is geen sprake van een afstand binnen het verbeeldend bewustzijn. Hierdoor is het aannemelijk dat het bewustzijn van beeld een prereflexief bewustzijn is. Sartre echter noemt het bewustzijn van beeld zowel 'spontaan' als 'zeker'. Zekere kennis is volgens Sartre reflexief, maar er is niets zekers aan de ervaring van het hebben van het beeld. In de ervaring van het verbeeldend bewustzijn hoef ik mij er niet persé bewust van te zijn dat ik een verbeeldend bewustzijn heb. Bijvoorbeeld, wanneer ik zou opgaan in een psychose. Ik kan echter wel met mijn psychiater op mijn psychose terugkijken en me er dan reflexief toe verhouden.

Wat heeft dit te maken met het verbeeldend bewustzijn van een acteur? Het heeft in zoverre met de praktijk van een acteur te maken dat het aannemelijk is dat een

44 Sartre, *Het Imaginaire*, 21.

acteur zich op het toneel voornamelijk prereflexief bewust is van zijn beelden en waarnemingen, omdat acteurs over het algemeen niet twijfelen als ze op het toneel staan of dat in ieder geval willen vermijden. Wanneer de acteur die Hamlet speelt de kwestie oppert van het ‘Zijn of niet te zijn’ speelt hij immers dat hij twijfelt. Hij twijfelt niet écht. Hij zal niet écht kunnen twijfelen, omdat hij zich in de echte twijfel zou moeten richten op een ding waaróver hij twijfelt. Een acteur, echter verbeeldt zich de twijfel die hij speelt en gedraagt zich hier dan naar. Hij zal misschien het onrustige gevoel kunnen oproepen die de twijfel met zich mee brengt, maar hij zal niet reflexief gaan staan twijfelen. Als hij écht zou gaan staan twijfelen, dan volgt hij niet de regie op, omdat hij dan ruimte laat voor de twijfel. Vanuit de twijfel weet je van tevoren, namelijk niet waar je gedachten naartoe zullen gaan en dat is een mate van vrijheid en openheid die de acteur zich gezien de afspraken van de regie, niet kan permitteren.

Hoewel acteurs intuïtief weten dat ze spelen, terwijl ze dit doen, richten ze zich enkel prereflexief op objecten en dingen buiten hen. In de uitvoering is voor hen het verband tussen de waarneming en de verbeelding relevanter dan die tussen de kennis en de verbeelding. Dit, omdat hun waarnemingen hen zo veel mogelijk ‘in het moment’ brengen. Ze gebruiken de spanning die ze voelen van het publiek uit de zaal en de waarneming van de decorstukken om hun verbeelding te voeden. De waarneming in het hier en nu is waar het acteren begint. Daarom trainen acteurs ook hun zintuigen. Dit doen ze om zo veel mogelijk in het moment te kunnen reageren en hun impulsen te kunnen voelen en volgen.

De kennis en het conceptuele bewustzijn (bewustzijn van kennis) spelen uiteraard ook een rol in het acteerproces, maar niet tijdens de uitvoering. Deze spelen wel een rol tijdens het repetitieproces, waarin de acteur bijvoorbeeld onderzoek doet naar zijn rol. Dat is ook wat Diderot zo belangrijk vindt.

Kan het beeld ons iets leren?

Volgens Sartre staat de verbeelding dus zowel in verband met de kennis als met de waarneming, maar het beeld leert ons volgens hem niets. Sartre schrijft: ‘Zo presenteert het verbeelde object zich als iets, dat in een veelheid van synthetische acten moet worden gevat. Door dit feit en, omdat zijn inhoud nog iets als een schim van zintuigelijke ondoorzichtigheid heeft, omdat het noch om essenties, noch om basiswetten gaat, maar om een irrationele kwaliteit, lijkt het het object van observatie te zijn.’⁴⁵. Dit is waarom Sartre het beeld de ‘quasi-observatie’

45 Sartre, *Het Imaginaire*, 20.

noemt. Hij zegt dat hij zou denken dat het beeld dichterbij de waarneming zou staan dan bij het conceptuele bewustzijn, maar het beeld leert ons niets benadrukt hij. Het beeld geeft zich ineens, zonder risico en is zeker. Het beeld ligt volgens Sartre dus echt tussen de waarneming en de kennis in. Het is zowel spontaan als zeker. Echter in bovenstaande alinea hebben we gezien dat het bewustzijn van beeld alleen achteraf bekeken ‘zeker’ is en ‘in het moment’ niet. In het moment is het vooral ‘spontaan’.

Juist hierom zal ik de positie willen innemen dat het beeld ons wel degelijk iets kan leren. Het publiek kan na een voorstelling met elkaar uitwisselen hoe ze de voorstelling hebben ervaren. Ze kunnen terugkijken en reflecteren op deze ervaring en met elkaar bespreken waarom hun persoonlijke interpretatie en beleving was zoals hij was. De verschillen hierin tussen hen geeft stof tot nadenken. Dus juist het feit dat het bewustzijn van beeld een dubbel karakter heeft, maakt dat het een leerzame bewustzijnstoestand is. Er ontstaat een dynamiek tussen de prereflexieve ervaring van de theatervoorstelling en de reflexief en conceptuele gedachten naderhand in het gesprek met een ander die de voorstelling ook gezien heeft.

6. De affectieve analogon

Nu we weten hoe voor Sartre het verbeeldend bewustzijn in verband staat met het waarnemend bewustzijn en het conceptuele bewustzijn en hoe ze zich van elkaar onderscheiden, kunnen we dieper ingaan op wat Sartre aan het einde van ‘*L’imaginaire*’ schrijft over de acteursparadox. Hierin speelt het begrip: ‘Analogon’ een belangrijke rol. Dat is wat de acteur creëert als hij speelt, dat is duidelijk, maar hoe dit analogon precies tot stand komt verdient nadere opheldering. Sartre schrijft zelf over een psychisch en fysiek analogon, maar hij geeft ook aan dat het nog niet helemaal duidelijk is wat een psychisch analogon precies is. Cam Clayton probeert met zijn paper: ‘Psychical Analogon in Sartre’s theory of the Imagination’, de status van het psychische analogon verder te onderzoeken.

Analogon

Sartre heeft het in ‘*L’imaginaire*’ met betrekking tot de kunsten vooral over acteren (imitaties) en (portret) schilderijen. Het beeld in de vorm van een analogon is hier de materiële representant van een niet-bestaand of afwezig object. Sartre omschrijft het ‘analogon’ zelf als volgt: ‘We zullen bijgevolg stellen, dat het beeld een act is, die door een fysieke of psychische inhoud heen op een afwezig of niet-bestaand object in zijn lichamelijke doelt; de fysieke of psychische inhoud

doet zich daarbij niet in zijn eigenheid voor, maar als een ‘analoge *representant*’ van het bedoelde object.⁴⁶ Het beeld is een act, zo schrijft Sartre. Dit duidt erop dat het beeld geen ding is. Het beeld is een intentionele verhouding van mijn bewustzijn tot dingen in de wereld, maar is dus zelf geen ding. En het beeld als analogon is dus ook zelf geen ding, maar een representant van een bedoeld object. Nu geeft Sartre dus aan dat het analogon zowel psychisch als fysiek kan zijn, maar hij legt niet uit wat precies het onderscheid zou zijn. Ook zegt hij niet dat ze tot hetzelfde te reduceren zijn. Het is in *L’imaginaire* dus niet duidelijk hoe deze twee variaties van het analogon zich precies tot elkaar verhouden.

Het reflexieve en het prereflexieve bewustzijn van het psychische analogon

Nu heeft Cam Clayton de status van het psychische analogon onderzocht in zijn paper: ‘Psychical Analogon in Sartre’s theory of the Imagination’. Volgens Cam Clayton is het verbeeldend bewustzijn in eerste instantie prereflexief, maar het analogon en het verbeeldend bewustzijn kunnen ook reflexief zijn zegt hij. Er ontstaat dan een bepaald en vastgezet mentaal beeld en dit kan ook bij een fysiek analogon het geval zijn. Bij een foto is dat helder, omdat we deze kunnen vastpakken, maar de mentale beelden uit onze verbeelding kunnen ook een blijvend karakter hebben volgens Clayton en we kunnen zelfs in deze beelden gaan geloven. Dit is dan ook wat we de Kelner die te kwader trouw is zien doen volgens Sartre. De kelner gelooft in zijn rol die hij door middel van een mentaal beeld zelf gecreëerd heeft, ook al is het geloven een paradox. Geloven is volgens Sartre een paradox hebben we gezien in het hoofdstuk over de kwader trouw. Ik zou daaraan willen toevoegen dat het alleen reflexief gezien een paradox is, want als men nadenkt over het geloven dan weet men dat het onmogelijk is, maar wanneer men ‘in het moment’ aan het geloven is dan gelooft men prereflexief en is men zich niet van deze paradox bewust. Dat is dus het soort van geloven wat we een acteur wel kunnen zien doen en wat we de Kelner in het voorbeeld volgens Sartre ook zouden kunnen zien doen. Sartre echter, kijkt in dit voorbeeld naar de Kelner en observeert hem op reflexieve wijze. Hij denkt te zien dan de kelner in zijn eigen kelner-zijn gelooft. Maar in feite kan hij het niet zeker weten, omdat hij nu eenmaal niet in het hoofd van de kelner kan kijken. Misschien is de kelner niet te kwader trouw, misschien ook wel. Maar is de acteur het dan wel of ook niet? We hebben gezien dat een acteur niet volledig in zijn rol kan geloven, want anders zou hij geen reden hebben om op het toneel te blijven staan en zou hij zijn controle verliezen. Op reflexieve wijze weet de acteur dat hij gelooft en hij blijft

46 Sartre, *Het Imaginaire*, 33.

dus ook spelen op het toneel, in controle, zonder zichzelf in zijn rol te verliezen en vanuit zijn rol het echte leven in te stappen en daar tot aan zijn dood verder te leven vanuit zijn personage. Dat zou absurd zijn. Tegelijkertijd gelooft de acteur prereflexief gezien wél in zijn rol, omdat hij anders geen betekenis zou kunnen geven aan zijn handelingen en dus bijvoorbeeld ook niet met motieven zou kunnen spelen. Dit idee strookt ook met het idee dat acteurs zouden werken met een dubbel bewustzijn. Het is dan enerzijds een bewustzijn *van* het personage ‘in het moment’ en anderzijds een overstijgend bewustzijn *over* het personage, waarin de acteur zichzelf kan sturen en dus de controle heeft en houdt over wat hij staat te doen. Het is aannemelijk dat Sartre dit dan ook denkt te herkennen bij de kelner. Hij beschrijft immers ook dat de kelner op reflexieve wijze weet wat het betekent om kelner te zijn.⁴⁷ Hij weet wat het betekent om kelner te zijn en dat er bepaalde afspraken en handelingen bij horen die hij kan uitvoeren en waarmee anderen hem als kelner zien en tegelijkertijd gelooft hij volgens Sartre dat hij met zijn rol kan samenvallen en daarmee is hij dan dus te kwader trouw.

De overeenkomst tussen het fysieke en het psychische analogon

Cam Clayton brengt in zijn artikel over het analogon bij Sartre de vraag van Edward Casey naar voren over het verschil tussen het mentale analogon en het fysieke analogon. Sartre geeft bij het fysieke analogon een foto van Pierre als voorbeeld. Deze foto is een object dat verwijst naar het afwezige object Pierre. Bij een mentaal analogon zou het volgens Sartre moeilijker zijn om zijn vorm te bepalen, maar er zou wel van een vorm sprake zijn. Tegelijkertijd is het mentale analogon volgens Sartre ook geen object dat immanent is aan het bewustzijn. Dus stelt Casey de vraag naar de vorm. Wat moeten we ons dan bij die vorm voorstellen? Enerzijds, stelt Casey dat wanneer het mentale analogon objectieve materiële kwaliteiten zou hebben dat we er dan aan kunnen twijfelen of de illusie van immanentie daadwerkelijk vermeden wordt door Sartre. Casey gaat ervan uit dat de objectieve kwaliteiten van het mentale analogon immanent moeten zijn aan het bewustzijn. Clayton schuift ook de volgens hem gerelateerde kritiek van Paul Ricoeur naar voren over de “aanwezigheid” van het analogon⁴⁸. Volgens Paul Ricoeur ontwikkelt Sartre zijn theorie van het imaginaire bewustzijn vanuit een

47 Sartre, *Het zijn en het niet*, 123.

48 Cam Clayton. “The Psychological Analogon in Sartre’s Theory of the Imagination”, *Sartre Studies International*, (2011): 21.

“paradigma van afwezigheid”.⁴⁹ Het probleem voor Ricoeur is dat het bewustzijn te allen tijde onlosmakelijk verbonden is met een originele aanwezigheid. De foto van Pierre is daar een duidelijk voorbeeld van. Op de foto zien we de aanwezigheid van Pierre. Ricoeur geeft aan dat de afhankelijkheid van een object dat aanwezig was maakt dat pure fictie of fantasie ongerelateerd aan de werkelijkheid niet mogelijk is. Want wat is dan bijvoorbeeld het intentionele object van een eenhoorn? Clayton probeert deze problemen met het mentale analogon van Sartre op te lossen. Hij stelt voor dat we het mentale analogon begrijpen als belichaamde materialiteit van subjectiviteit uit het verleden. Zowel in ‘L’imaginaire’ als in ‘Het zijn en het niet’ zegt Sartre dat het verleden voor hem ‘gepensioneerd’ is, geeft Clayton aan. Het verleden verliest zijn werkzaamheid, maar niet zijn bestaan volgens Sartre. Sartre geeft in ‘Het zijn en het niet’ aan dat hij niet kan uitleggen hoe het verleden en het bewustzijn ontologisch gezien onafscheidelijk van elkaar zouden zijn, zegt Clayton. Het bewustzijn heeft voor hem een onmiddellijke aanwezigheid en is zoals Sartre dat zegt ‘tegenwoordig bij zichzelf.’ In het lichaam treffen we volgens Sartre wel de invloed van het verleden aan. De facticiteit van het lichaam is het verleden zegt Sartre in ‘Het zijn en het niet’.⁵⁰ Het lichaam is de facticiteit van alle mogelijke acties in de wereld. Zo bekeken is het verleden dus niet enkel ‘met pensioen’ en geïsoleerd van het bewustzijn zegt Sartre, maar dringt het verleden zich ook aan ons bewustzijn op.

‘The analogon as a “gathering of the past,” is the invocation and re-inhabitation of a multiplicity of past *experiences* of objective features.’⁵¹, zegt Clayton. Met “gathering of the past” bedoelt hij dat de analoga die door het verbeeldend bewustzijn tot stand komen geen beelden zijn met objectieve kenmerken, maar ervaringen van en met Pierre uit het verleden. En ook in het geval van het fysieke analogon als de foto van Pierre zijn het niet de objectieve kenmerken die het bewustzijn naar de afwezige Pierre leiden, maar de intentionele ervaringen en verwachtingen die door de foto worden opgeroepen.

Het fysieke geheugen

Het analogon als belichaamde materialiteit uit het verleden doet denken aan het fysieke geheugen waar acteurs in hun uitvoering op vertrouwen. Hiermee wordt een geheugen bedoeld waarbij men niet hoeft na te denken of hoeft stil te staan.

49 Clayton, “The Psychological Analogon in Sartre’s Theory of the Imagination”, 21.

50 Clayton, “The Psychological Analogon in Sartre’s Theory of the Imagination”, 23.

51 Clayton, “The Psychological Analogon in Sartre’s Theory of the Imagination”, 24.

Het zijn de handelingen en bewegingen die men zo vaak in de repetitie herhaald heeft, waardoor de acteur erop vertrouwt dat zijn lichaam ze onthouden heeft en hij zijn focus hierdoor naar ‘het moment’ durft te verplaatsen. Zo voorkomt de acteur dat hij tijdens de uitvoering gaat proberen zich alles te herinneren. Als hij dat namelijk zou doen dan zou men iemand zien ‘die zich probeert te herinneren’ en dat is niet wat de acteur wil laten zien en wat acteren is. De handeling moet altijd in het moment worden uitgevoerd met de focus van de acteur op zijn waarnemingen in het hier en nu. Het is daarom zo dat geen enkele voorstelling precies hetzelfde verloopt en dat er ondanks een vaste *mise en scène* (verplaatsingen van de acteurs op het toneel) en vaste handelingen die de acteurs uitvoeren toch een variatie zichtbaar zal zijn in de manier waarop ze het spelen.

De facticiteit van het analogon

Het probleem van de materialiteit van het psychische analogon in ‘L’imaginair’ is volgens Clayton een voorfase van het probleem van de vrijheid uit ‘Het zijn en het Niet’. Het gaat hier om de paradoxale verhouding tussen facticiteit en vrijheid waar we het eerder in deze scriptie over hebben gehad. Deze paradoxale verhouding doet de vraag rijzen in hoeverre vrijheid precies mogelijk is binnen de facticiteit. Clayton geeft aan dat Sartre aan het einde van L’imaginair schrijft dat de verbeelding een essentieel aspect is van alle vormen van bewustzijn. Casey trekt de volgende conclusie in zijn paper over het analogon: ‘If the facticity of the body is the material of the psychical analogon as I have suggested, then this is the facticity which *all* conscious activity transcends. Imagination and freedom are both situated by an embodied facticity through which they must act to realize themselves.’⁵²

Deze conclusie sluit goed aan bij het citaat over de kelner die is zoals een acteur Hamlet is. Hij zet zijn lichaam in als instrument om daarmee zichzelf als kelner-beeld in de wereld te realiseren, ook al kan hij nooit samenvallen met zichzelf in de rol van de kelner. Net zomin als een acteur samenvalt met zijn rol, maar ook graag een beeld van zijn rol wil neerzetten. Dit poneren van beelden kunnen mensen alleen doen door middel van hun lichaam, maar hoe goed ze als acteur ook zijn, ze zullen volgens Sartre nooit met hun rol kunnen samenvallen. Niet in het theater en ook niet in het leven van alledag.

52 Clayton “The Psychical Analogon in Sartre’s Theory of the Imagination”, 25.

Waarom nog spreken over een psychisch analogon?

Ook Merleau-Ponty benadrukt dat acteren uiteindelijk met het lichaam gebeurt. Hij schrijft ‘Thoughts about the role exist only in gestures, on stage only behaviours are seen and thus all thoughts are behaviours.’⁵³ Acteren is op het toneel dus geen intellectuele bezigheid. ‘The magical fundament is in the intentionality that connects our bodies to the world.’⁵⁴ Acteurs kunnen uiteraard wel gedachtes hebben over hun rol. De verdieping, de observatie en het onderzoek wat Diderot zo belangrijk vindt aan het werk van een acteur inspireert de acteur in het repetitieproces om uiteindelijk het geschikte bewegingsidoom en de juiste stem, intonatie en dynamiek te vinden die bij het personage wat gespeeld wordt past. Het is echter via de intentionaliteit en zijn sensitiviteit dat de acteur de manier vindt, waarop hij zijn rol wil laten zien aan het publiek en dat doet hij dus door middel van een fysiek analogon. Dit sluit ook aan bij de manier waarop de acteur volgens Diderot zijn ‘modèle idéal’ vormgeeft. Hierin is de persoonlijke sensitiviteit van de acteur wel degelijk van belang. Dit betekent echter niet dat de acteur zijn eigen emoties speelt. Het betekent dat de acteur zich op een technische wijze tot deze emoties weet te verhouden. Hij kan ze omzetten in gedrag waarmee hij het ‘modèle idéal’ of het fysiek analogon creëert.

Affectiviteit in het analogon: het spel tussen objectiviteit en subjectiviteit

Wat ook belangrijk is om de intentionaliteit van het acteren te begrijpen is de affectiviteit. In *l’imaginaire* geeft Sartre aan dat het beeld vaak affectief is. We kunnen affectiviteit interpreteren als zijnde gevoel. Gevoelens hebben volgens Sartre intentionele objecten. Ze zijn gericht op iets buiten zichzelf. Het gevoel ‘liefde’ bijvoorbeeld is altijd gericht op ‘iets’ of ‘iemand.’ Op deze manier transcenderen gevoelens zichzelf.⁵⁵ We nemen iemand bijvoorbeeld waar als hatelijk of aantrekkelijk. Deze persoon is zelf objectief gezien niet hatelijk of aantrekkelijk volgens Sartre. Wij geven volgens Sartre via onze gevoelens een betekenis aan het object of de persoon waar we de gevoelens voor hebben. Omdat deze affectiviteit of gevoeligheid transcendent is, is het niet zuiver subjectief volgens Sartre.⁵⁶

53 Maurice Merleau-Ponty, *Child psychology and pedagogy. The sorbonne letters*. Translated by Talia Welsh. Evanston: (Northwestern University Press, 2010), 425.

54 Merleau-Ponty, *Child psychology and pedagogy*, 452.

55 Sartre, *Het Imaginaire*, 99.

56 Sartre, *Het Imaginaire*, 101.

Het object of de persoon voor ons heeft bepaalde eigenschappen die we kunnen correleren met ons gevoel op dat moment, waardoor wij ons gevoel erop projecteren. De affectiviteit in het analogon van zowel de acteur als die voor het publiek hebben zowel een subjectieve als een objectieve kant. De tekens (de objectieve eigenschappen waaronder de fysieke transformatie en het kostuum van de acteur waar Sartre over spreekt bij de imitatie) brengen de (subjectieve) gevoelens bij het publiek teweeg. Maar affectiviteit speelt natuurlijk ook in de vorming van het analogon bij de acteur een rol. Wanneer een acteur denkt aan Hamlet, het script heeft doorgelezen, de rol heeft onderzocht en het passende kostuum erbij aantrekt doet dit ook iets met het gevoel van de acteur. Dit geeft hem inspiratie om het analogon fysiek vorm te geven. Zo kan de zwaarte van een stijve leren jas een acteur inspireren om de hardheid, ruwheid en onbuigzaamheid van een personage vorm te geven. Dit gaat dan zowel over het fysieke als de psychische kant van het personage en het uit zich uiteraard enkel in waarneembare gedragingen van de acteur, zoals zijn fysieke transformatie, stemgebruik, dictie en het tempo-ritme van het spel.

7. De praktijk van de acteur volgens Sartre

Naast zijn fenomenologische en filosofische uitspraken in ‘L’imaginaire’ en ‘Het zijn en het Niet’ heeft Sartre zich ook praktischer uitgesproken over de manier waarop hij het theater ziet en wat hierin het werk van acteurs zou moeten zijn.

Theater door de ogen van Sartre

In ‘Sartre on Theater’ vinden we de kijk die Sartre heeft op het theater uit zijn tijd. Dit boek is een bundel van essays, lezingen en discussies die Sartre over het theater heeft gevoerd. Hij heeft het over het verschil tussen de genres komedie en tragedie in zijn lezing ‘On dramatic style’ die hij op 10 juni 1944 gaf op verzoek van Jean Vilar. Simone de Beauvoir heeft de lezing met de daaropvolgende discussie uitgeschreven. Albert Camus zou na Sartre ook een lezing geven en deed actief mee aan de discussie. Sartre was ten tijde van deze lezing zelf bezig met de repetities van ‘Huis Clos’ (‘Met gesloten deuren’). Allereerst stelt Sartre in de lezing ‘On dramatic style’ dat de personages waar we in het theater naar kijken afwezig zijn. Als we naar de gespeelde Hamlet kijken, zien we immers niet de echte Hamlet.⁵⁷ Ook geeft hij aan dat er in het theater meer afstand bestaat tussen

⁵⁷ Jean-Paul Sartre. *Sartre on Theater*. Vertaald door Frank Jellinek. (New York: Pantheon B, 1976), p. 7.

de acteurs en het publiek dan in een film of een boek. Een boek wordt vaak zo opgezet dat we als lezer door de ogen van het hoofdpersonage gaan kijken, zegt Sartre. De lezer kan zich met hem of haar identificeren aldus Sartre. In film werkt dit wat onduidelijker. Het standpunt van de camera verandert namelijk vaak. Soms kijken we door de ogen van het hoofdpersonage, maar vaak genoeg ook niet. We nemen verschillende perspectieven aan. Sartre geeft aan dat hij onderzoek gedaan heeft naar identificatie van het publiek tijdens het kijken van een film en daaruit kwam naar voren dat mensen zich identificeren met personages die hen het beste idee geven over zichzelf. We identificeren ons dus met iemand die we aantrekkelijk vinden of dapper en waarin we de beste versie van onszelf kunnen herkennen.

Echter in het theater wordt dit volgens Sartre ingewisseld voor een afstand tussen het publiek en de personages/acteurs. Als publiek zit je meestal op één plek in de zaal en kijk je dus nooit vanuit het perspectief van de personages zoals dat in een film wel kan gebeuren. Sartre geeft ook aan dat volgens hem het publiek momenten van vernietiging kan ervaren en hierbij zich niet bewust is van zichzelf tot het moment dat men bijvoorbeeld kramp krijgt in de voet. Hier gaat Sartre weer erg ver in zijn uitspraak en spreekt hij zichzelf tegen, omdat het bewustzijn volgens hem altijd bewust is van zichzelf, ook wanneer het niet direct op zichzelf reflecteert. Ook geeft Sartre aan dat in het theater sprake is van een bepaalde onmacht van het publiek. Het publiek heeft geen invloed op de handelingen van de personages. Als iemand uit het publiek iets zou roepen naar het toneel dan spreekt hij hiermee de acteur aan en niet het personage. Voor hem is dit de kern van een tragedie en een komedie. Als publiek heb je geen invloed. Hij vergelijkt het met een droom, waarbij je ook niets kunt doen om eraan te ontsnappen. De functie van het theater is volgens Sartre om de menselijke wereld op een afstand te plaatsen om er van deze afstand naar te kunnen kijken. Naturalisme als speelstijl past hier voor Sartre dan ook niet in, omdat dit geen afstand impliceert, maar meer neigt naar realisme en realisme is niet artificieel, dus er is geen afstand. Die afstand is voor Sartre juist belangrijk. Zo heeft hij het over de afstand tussen het publiek en de personages. We kunnen de personages door deze afstand volgens hem als publiek niet volledig leren kennen. We leren hen alleen kennen door de handelingen die ze doen. We hoeven ons hierbij niet te veel bezig te houden met de psychologie zegt Sartre zelfs. ‘And we do not have to concern ourselves with psychology, precisely because, in the first place, this brings us to the importance of miming in the theatre and, in the second place, because of the very fact that we are looking at an act.’⁵⁸ Een *act* gaat voor Sartre altijd over moraal en recht. Het toneelstuk doet volgens

58 Sartre, *Sartre on Theatre*, 13.

hem altijd een morele uitspraak en heeft daardoor niet veel met psychologie te maken. We komen niet de hele achtergronden te weten van de personages, alleen de dingen die nodig zijn om het *statement* van het stuk te kunnen overdragen. Het publiek is hierin als een ‘moral judge’⁵⁹ zegt Sartre. ‘The theater, therefore, seems to us a sort of ring in which people battle for their rights.’⁶⁰ De teksten die door personages gezegd worden moeten daarom als handelingen worden opgevat. De woorden moeten geen naturalistische psychische inhoud hebben volgens Sartre. Ze moeten vooral actief zijn. Ook moet de tekstbehandeling muzikaal en ritmisch zijn. Dit, om die artificiële vorm te kunnen bereiken waarin er een afstand bestaat tussen de woorden en de psychologie van de personages. Sartre noemt deze manier van tekst schrijven en tekst behandelen ‘elliptical’.⁶¹

De acteur

Wat zegt Sartre precies over de praktijk van het spel van een acteur? In ‘L’ imaginaire’ geeft hij het voorbeeld van een komiek die iemand parodieert. Hij zoekt hier naar het verschil tussen een geschilderd portret als analogon en het spel van de komiek als analogon. De komiek imiteert in dit voorbeeld Maurice Chevalier, die overigens zelf een bekend zanger, acteur en komiek was. Sartre heeft het in zijn analyse van de imitatie van de komiek voornamelijk over de kleding, de lichaamshouding en de mimiek van de komiek die als *tekens* van het analogon van Maurice Chevalier zouden functioneren. Al deze tekens dragen bij aan de vorming van het analogon en de quasi-observatie van het publiek die de komiek waarneemt als zijnde Maurice Chevalier. Sartre heeft het in dit voorbeeld naast de lichaamshouding en de mimiek van de acteur ook over de ‘expressieve natuur’ die meespeelt in het realiseren van het analogon door de kijker en even later spreekt hij hier van ‘affectiviteit’. Hij schrijft: “Tenslotte is het dan ook dit object als beeld, dat we op het lichaam van de komiek aflezen, namelijk de tekens verenigd door een affectieve betekenis, dat wil zeggen de expressieve natuur.”⁶² Ieder persoon uit het publiek die Maurice Chevalier kent heeft een affectieve reactie op de waarneming van Maurice Chevalier. Deze affectieve reactie wordt op onbepaalde gedeelten van het lichaam van de acteur geprojecteerd, omdat deze door bepaalde gedeelten via tekens wordt opgeroepen. De affectiviteit van het publiek zelf ondersteunt hiermee dus de expressieve natuur van de acteur. De expressieve natuur duidt de manier aan waarop

59 Sartre, *Sartre on Theatre*, 15.

60 Sartre, *Sartre on Theatre*, 15.

61 Sartre, *Sartre on Theatre*, 18.

62 Sartre, *Het Imaginaire*, 45.

de komiek de tekens creëert, bijvoorbeeld door hoe ze bijvoorbeeld beweegt en wat voor een mimiek ze gebruikt. Deze affectiviteit en de expressieve natuur zijn volgens Sartre het belangrijkste in het tot stand komen van het beeld.

Vervolgens benadrukt Sartre het element van vrijheid en spontaniteit die ook bij de komiek een rol spelen, omdat de acteur levend is in tegenstelling tot een schilderij en er dus altijd aan moet blijven werken om de imitatie in stand te houden. Hij schrijft: “Het komt zelfs vaak voor, dat de synthese niet helemaal voltrokken wordt: het gezicht en het lichaam van de komiek verliezen niet helemaal hun individualiteit; en toch verschijnt er op dit gezicht, op dit vrouwenlichaam de expressieve natuur ‘Maurice Chevalier’. Hieruit volgt een hybride toestand, nòch helemaal waarneming, nòg helemaal verbeelding, die op zich al een beschrijving waard zou zijn. Deze onevenwichtige en niet durende toestanden zijn natuurlijk voor de toeschouwer het allerleukste van de imitatie.” Het analogon wordt hier dus door de komiek niet volledig tot stand gebracht wat deze hybride toestand tweeebrengt. Het is goed voor te stellen dat zoiets ook is wat Sartre bij de Kelner in ‘Het zijn en het niet’ meent waar te nemen, maar dan juist de andere kant op. De Kelner doet alles volgens Sartre namelijk net ‘te’⁶³ precies en benadrukt hiermee zichzelf als analogon. Zijn spel is te groot voor het restaurant en, daardoor wordt zijn analogon duidelijk zichtbaar.

Relatie van bezit

Sartre geeft dus het grote belang aan van de affectiviteit in de vorming van het analogon door de acteur en dit kunnen we goed volgen, omdat dit in lijn ligt met de sensitiviteit wat ook volgens Diderot een belangrijke *tool* was in de vorming van het ‘modèle idéal’. We kunnen ons voorstellen dat dit ook bij Merleau-Ponty een belangrijke rol speelt in het acteren als intentionele activiteit. maar de conclusie die Sartre vervolgens in ‘L’imaginaire’ trekt is radicaal en gaat niet alleen over een technische inzet van de affectiviteit of sensitiviteit. Het gaat hier om ‘de relatie van bezit’. Op bladzijde 46 van ‘L’imaginaire’ doet hij de opvallende uitspraak dat de relatie tussen het afwezige personage Chevalier en de komiek Fraconay er een is van *besit*. Sartre schrijft: ‘Maurice Chevalier die afwezig is, kiest het lichaam van een vrouw om zich te tonen. Een imitator is dus oorspronkelijk een bezetene.’⁶⁴ Het is vreemd dat hij zegt dat het afwezige personage het lichaam van Fraconay kiest. Chevalier heeft namelijk niets te kiezen als afwezig zijnde en is immers aanwezig in zijn afwezigheid, doordat Fraconay zich op Che-

63 Sartre, *Het zijn en het niet*, 122-123.

64 Sartre, *Het Imaginaire*, 46.

valier richt. Chevalier zelf heeft er in feite weinig mee te maken. Net als Pierre die Sartre in het begin van 'L' imaginaire' voor zich probeert te zien⁶⁵, heeft Pierre hier geen kennis van of invloed op als hij afwezig is van Sartre. Deze Pierre is de verbeelding van Sartre. Het is de betrekking tussen het bewustzijn van Sartre en het object Pierre. De Chevalier die wij op het toneel zien is de betrekking tussen het bewustzijn van de acteur en het object Chevalier, dus het is vreemd dat hij hier dan ineens over een relatie van bezit spreekt. Sartre noemt deze relatie van bezit de relatie tussen het object en de materie van imitatie. Het object is hier dus Chevalier en de materie van imitatie is hier het analogon door Fraconay gecreëerd. Het problematische met deze relatie van bezit heeft met affectiviteit van het analogon te maken. De affectiviteit is zoals eerder te lezen was bij Sartre altijd objectief en subjectief tegelijkertijd. Objectief in de zin van dat de materialiteit of lichamelijke van Chevalier op een objectieve waarneembare wijze bestaat en subjectief in de zin van dat deze een bepaalde indruk bij eenieder wekt. Het object van imitatie kan de imitator dus niet bezitten, omdat er zoals Sartre zelf uitlegt als het gaat over affectiviteit, altijd een vorm van projectie plaatsvindt. Er ligt altijd een bepaalde subjectiviteit in de affectiviteit. En deze subjectiviteit wordt door de objectiviteit opgeroepen. Er is dus wel sprake van een relatie, maar niet van een 'bezit'. Daarnaast hebben we ook in hoofdstuk 5 over de verbeelding kunnen lezen dat het beeld spontaan, intuïtief is en een zekere kennis bevat. Dit is dus ook het geval, wanneer de acteur zich een beeld van Chevalier vormt. Dit zou een positionele act moeten zijn, volgens Sartre. Deze was niet levend, omdat het object van beeld afwezig is, maar ook niet passief. Het is dus niet waarschijnlijk dat Fraconay wordt overgenomen door Chevalier of het beeld van Chevalier, aangezien dit beeld niet passief is.

65 Sartre, *Het Imaginaire*, 15.

8. Conclusie

Rationalisme bij Diderot en Sartre

De ‘Paradox over de toneelspeler’ van Diderot ging zoals we gezien hebben voor een groot deel over de relatie tussen het verstand en het gevoel. Diderot benadrukte met zijn ‘Paradox over de toneelspeler’ het belang van het gebruik van het verstand van de acteur. Acteurs zijn volgens hem genieën die onderzoek doen naar hun rol om ze dan vervolgens via hun sensitiviteit ten tonele te kunnen brengen. Echter Diderot noemde de acteurs tevens koelbloedig en ook in hun vrije tijd zouden de acteurs minder emotioneel zijn dan de gemiddelde mens. Dit laatste laat het zeer rationele perspectief van Diderot zien als het gaat over de acteur. Hij heeft met zijn ‘Paradox over de toneelspeler’ het ambacht van de acteur benadrukt door te stellen dat de emoties die de acteur speelt niet echt zijn. Zijn visie op wie acteurs zouden kunnen worden is erg rationalistisch en in die zin bevooroordeeld. Bij Sartre zien we ook een rationalistisch perspectief terug, omdat hij uitgaat van de methode van de reflexiviteit in de verbeelding en het bewustzijn. Hij gaat ervan uit dat ons denken en reflecteren ons zekere kennis oplevert. Hij schaaft de verbeelding onder het reflexief bewustzijn, hoewel hij tegelijkertijd ook de prereflexieve kant ervan in de vorm van spontaniteit erkent. Dat is de dubbele kant van het verbeeldend bewustzijn.

Ook is het bewustzijn ontologisch gezien volgens Sartre vrij, omdat het kan twijfelen. Dit is een kenmerk van ieder bewustzijn en in de kwade trouw is de acteur zich ervan bewust dat hij speelt. Hij is zichzelf hiervan reflexief bewust en zou zichzelf op deze manier kunnen besturen, echter dit is niet hoe het acteren werkt, omdat acteurs proberen om via hun waarnemingen zo veel mogelijk in het moment te zijn, anders zouden ze zichzelf voornamelijk regisseren en de situatie niet “opnieuw” beleven, terwijl dit opnieuw proberen te beleven van de gespeelde situatie voor het acteursvak zo belangrijk is.

Voor de acteur is de twijfel van het reflexief bewustzijn ook een vreemde notie van vrijheid, want een acteur probeert juist niet te twijfelen op het toneel, maar dat maakt hem niet persé minder vrij. Men kan zich immers ook vrij voelen, wanneer men juist níet nadenkt of twijfelt. Het vrijheidsbegrip van Sartre uit ‘Het zijn en het niet’ is dus een erg rationeel vrijheidsbegrip en in de verbeelding betekent het dat het spontaan en vrij is, alsof we door de afstand van het verbeelde object zelf kunnen kiezen hoe we het ons inbeelden en verbeelden. Maar dat is niet hoe de spontaniteit van het bewustzijn in de praktijk werkt. In eerste instantie komen die beelden gewoon in ons op en is het aan de acteurs om deze beelden en andere

impulsen juist zo ongecensureerd mogelijk te ervaren en te durven volgen om hun spel op die manier geloofwaardig te maken. Het concept van de relatie van bezit, waarbij de acteur in het bezit wordt genomen door het afwezige onwerkelijke object is zoals we gelezen hebben ook niet aannemelijk, omdat de verbeelding van de acteur niet passief is.

De acteursparadox van Diderot ten opzichte van die van Sartre

Tevens hebben we aandacht besteed aan de acteursparadox van Diderot ten opzichte van die van Sartre. Bij 'De paradox over de toneelspeler' van Diderot hebben we gezien dat de emoties die de acteur speelt niet de emoties zijn die de acteur voelt. Elly Konijn bevestigt dit met haar theorie van de taakemoties. De ongevoelige acteur is een technische acteur en kan de emoties volgens Diderot goed spelen, omdat hij niet door zijn emoties wordt meegevoerd, maar controle blijft houden over zijn spel. Sartre legt de nadruk in de acteursparadox niet op de emotie, maar op het geloven. Hij zegt ook dat het niet uitmaakt of de acteur wel of niet in zijn rol gelooft, dus hij hecht geen waarde aan deze paradox. De acteur gaat volgens hem op in het onwerkelijke of hij nou in zijn rol gelooft of niet. Maar dit laatste is niet echt zo, hebben we gezien. Juist omdat de acteur zich fysiek mobiliseert, bestaat zijn analogon uit volledige facticiteit. Ook zijn mentale beeld komt voort uit facticiteit. Er is in dit imaginaire aspect géén sprake van vrijheid. Maar de acteur die speelt in het hier en nu met een ontologisch gezien compleet vrij bewustzijn, zou die vrijheid dus juist wél hebben. Zo spreekt Sartre zichzelf tegen waar hij het heeft over de acteur.

Nu is het niet gek dat dat Sartre overkomen is, omdat het acteren nu eenmaal een paradoxale bezigheid is. Sartre heeft dan ook gelijk als hij zegt dat het geloven of niet geloven elkaar niet hoeft uit te sluiten, omdat een acteur vanuit zijn pre-reflexieve bewustzijn kan geloven in zijn rol en vanuit zijn reflexieve bewustzijn tegelijkertijd kan weten dat dit geloof niet echt is. Dit sluit ook aan bij het idee van een dubbel bewustzijn van de acteur. Echter een acteur twijfelt niet op het toneel hebben we gezien, dus dit dubbele bewustzijn hoeft geen reflectie of twijfel teweeg te brengen in het spel. Natuurlijk doet een acteur onderzoek naar zijn rol en kan hij hierbij zijn reflexieve bewustzijn gebruiken, maar tijdens de uitvoering zal hij vooral proberen om in een spelstroom te komen en daar past geen twijfel of reflectie bij. Met zijn focus op het 'hier en nu' zal hij zich voornamelijk prereflexief bewust zijn. Ook zijn twijfel zal hij spelen en hij maakt hierbij gebruik van zijn verbeelding en zijn fysieke geheugen op prereflexieve wijze.

De paradox van de vrijheid is opgeheven binnen het analogon

Verder kan hier nog worden gesteld dat de paradox van de vrijheid is opgeheven binnen het analogon. De paradox van de vrijheid bestaat binnen het analogon niet meer als we de gedachte van Clayton doorvoeren. Een acteur kan zich een beeld vormen van een personage. Dit beeld is niet levend, maar ook niet passief. Het is intuïtief en onmiddellijk. Omdat het intuïtief is speelt het verleden er al een rol in. En dat verleden vinden we terug in het lichaam (als belichaamde materialiteit van subjectiviteit uit het verleden). Dit geldt zowel voor een beeld dat de acteur kan hebben tijdens zijn acteerspel als voor het fysieke analogon dat de acteur creëert. In hoeverre zijn dit beeld en het fysieke analogon dat de acteur creëert nou vrij? Ze zijn vrij in zoverre ze intentioneel zijn. Beelden en analoga zijn altijd intentioneel en daarin ligt de paradox van de vrijheid besloten, omdat het bewustzijn zelf onbepaald is, maar gericht is op iets wat in zekere mate (in het geval van de verbeelding) bepaald is, en die bepaaldheid correleert met de intentie zoals we in de affectie hebben gezien. We hebben dus te maken met een *bepaalde* intentie. Zo gezegd klinkt het ineens veel minder vrij. Die *bepaalde* intentie komt voort uit de facticiteit van ons lichaam dat ook niet vrij is. Tegen de uitspraak van Sartre zelf in is het dus nog maar de vraag hoe vrij de verbeelding werkelijk is.

De paradox van de vrijheid in de praktijk van de acteur

Afsluitend kan het volgende worden gesteld over de paradox van de vrijheid in de praktijk. Het acteren is een ambacht en daarvoor moet het gebruik van het verstand door een acteur niet worden onderschat. Dat heeft Diderot ons terecht laten zien. Het is bij teksttoneel niet zo dat acteurs samen met de regisseur vooral intuïtief te werk gaan. In het repetitieproces wordt er zowel door de acteurs als door de regisseur veel geanalyseerd en worden er vragen gesteld over de betekenis van het toneelstuk en van de personages met hun handelingen binnen het toneelstuk. Dit is een intellectueel proces dat een inspirerende functie heeft, maar daar blijven de acteurs nooit te lang in hangen. Ze moeten de vloer op om te kijken wat er gebeurt en wat er uit hén komt. Welke impulsen krijgen zij als ze zichzelf als Hamlet verbeelden en zijn deze bruikbaar? Dat onderzoeken ze. Tijdens het repetitieproces wordt alles steeds meer vastgezet en tijdens de uitvoering proberen de acteurs zo veel mogelijk ‘in het moment’ te blijven, ondanks dat ze alle afspraken uit het repetitieproces toch nauwgezet uitvoeren. Dit ‘in het moment blijven’ wordt bereikt door zo sensitief mogelijk te spelen en hierbij zo scherp mogelijk op de waarnemingen te reageren, waardoor een acteur bijvoorbeeld niet anticipeert op acties van zijn tegenspeler, maar blijft kijken naar wat zijn tegenspeler doet

om daar vervolgens adequaat op te reageren. Er is dus ook tijdens de uitvoering weinig vrijheid voor een acteur, maar juist, doordat er zo veel door en voor hem bepaald is kan het spel van een acteur gaan stromen en zwemt hij erin met het grootste spelplezier en zonder te twifelen.

Bibliografie

- Busch, Thomas. "Sartre and Ricoeur on Imagination," *American Catholic Philosophical Quarterly*, v.70 n.4 (1996): 507-518 Geraadpleegd op 06-06-2019. https://www-pdcnet-org.ru.idm.oclc.org/collection/authorizedshow?id=acp-q_1996_0070_0004_0507_0518&file_type=pdf&page=1.
- Clayton, Cam. "The Psychological Analogon in Sartre's Theory of the Imagination," *Sartre Studies International*, (2011): 16-27. Geraadpleegd op 06-06-2019. https://www-berghahnjournals-com.ru.idm.oclc.org/search?f_0=title&q_0=The+Psychical+Analogon+in+Sartre%27s+Theory+of+the+Imagination.
- Diderot, Denis. *Le rêve d'Alembert*. Vertaald door Jean Varloot. Meppel/Amsterdam: Boom, 1980.
- Diderot, Denis. *Paradox over de toneelspeler*. Vertaald door Gemma Papot. Amsterdam: International Theatre Bookshop, 1985.
- Fellows, Otis en Diana Guiragossian. "Diderot studies XI", geraadpleegd op 08-01-2020. <https://books.google.nl/books?id=94avJq1ZOVAC&pg=PP1&lpg=PP1&dq=Otis+Fellows+en+Diana+Guiragossian.+#v=onepage&q=Otis%20Fellows%20en%20Diana%20Guiragossian.&f=false>
- Fetz, Leo. "Gesprek met Jean-Paul Sartre," *De Gids*, 140 (1977): 338-353.
- Fisher, Tony. "Bad Faith and the Actor: Onto-Mimetology from a Sartrean Point of View." *Sartre Studies International* 15, no. 1 (2009): 74-91. Accessed November 1, 2018. doi:10.3167/ssi.2009.150105.
- Kester Freriks. "NRC: Tranen op het toneel; De acteur en de geloofwaardigheid van zijn emoties; extreme gevoeligheid heeft een slechte invloed op acteerprestaties." 09-09-1994 /geraadpleegd op 05-01-2019. <https://www.nrc.nl/nieuws/1994/09/09/tranen-op-het-toneel-de-acteur-en-de-geloofwaardigheid-7237953-a1066873>.
- Gusman, Simon. "To the Nothingness Themselves' Husserl's Influence on Sartre's Notion of Nothingness." *Journal of the British Society for Phenomenology*. Issue 1, volume 49 (2018): p. 55-70, geraadpleegd op 10-02-19 <http://dx.doi.org/10.1080/00071773.2017.1387687>.

Hadikoesoemoe, Niki. *Lege tranen: Diderot en de paradox van de acteur*. Leuven, 2016.

Hunningher, B. *De opkomst van modern theater: Van traditie tot experiment* (Amsterdam: International Theatre Bookshop), 148.

Konijn, Elly. *Acteurs spelen emoties. Vorm geven aan emoties op het toneel. Een psychologische studie*. Amsterdam: Boom, 1994.

Konijn, Elly. "The paradox considered." In *Acting Emotions*. Amsterdam University Press, 2000.

<https://www-jstor-org.ru.idm.oclc.org/stable/j.ctt46n1zd>.

Phillips, D.Z. "Bad Faith and Sartre's Waiter," *Philosophy*, vol 56 issue 215 (1981): 23-31. Geraadpleegd op 05-11-2018.

<https://doi-org.ru.idm.oclc.org/10.1017/S0031819100049755>.

Merlau-Ponty, Maurice. *Child psychology and pedagogy. The sorbonne letters*. Translated by Talia welsh. Evanston: Northwestern University Press, 2010.

Prinsen, J. Koninklijke Bibliotheek (Den Haag) "Digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren," geraadpleegd op 07-01-2020, www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_00753.php.

Sartre, Jean-Paul, *Het Zijn En Het Niet: Proeve van een fenomenologische ontologie*. Vertaald door Frans De Haan. Rotterdam: Lemniscaat, 2010.

Sartre, Jean-Paul. *Het Imaginaire: Fenomenologische Psychologie Van De Verbeelding*. Vertaald door J.H Mulder Van Haaster en A.J Kerkhof. Meppel: Boom, 1969.

Sartre, Jean-Paul, *Magie en emotie. Schets van een theorie van gemoedsbewegingen*, vertaald door L.M. Tas. Meppel: J.A. Boom en zoon, 1966.

Sartre, Jean-Paul. *Sartre on Theater*. Vertaald door Frank Jellinek. New York: Pantheon B, 1976.

Stanford Encyclopedia of Philosophy. Geraadpleegd op 02-01-2019.

<https://plato.stanford.edu/entries/husserl/> - PheEpo.

Stanislavski, Konstantin. *Lessen voor acteurs. Deel 3*. Vertaald door Jeanet van Omme. Amsterdam: International Theatre & Film Books, 1991.