



Universiteit Utrecht

Januari 2012

Faculteit Geesteswetenschappen

Opleiding MA Theatre Studies

Mandy Roebers

Studentnummer 3212475

Begeleiding Liesbeth Groot Nibbelink

Tweede begeleider Chiel Kattenbelt

SPREKEN IS ZILVER BEWEGEN IS GOUD

De functie van lichaamstaal in mimevoorstellingen:

Bambie Treize en Het leven is een feest!

“Beweging kan nooit liegen. Beweging heeft geen subtekst. Je kunt niet een beweging uitvoeren en iets anders bedoelen, zoals dat met tekst wel kan. Een beweging is wat het is.”¹

(Anouk Saleminck, 2011)

VOORWOORD

Het onderwerp voor deze scriptie is bepaald niet aan komen waaien. Vanaf de start van de master was het voor mij duidelijk dat mijn interesse bij mimetheater lag en dan met name de relatie tussen het gesproken woord en de beweging. Ik had het gevoel dat hier een interessant spanningsveld blootgelegd kon worden, maar hoe ik dit moest benoemen was toch lastiger dan ik dacht. Gelukkig voelde Liesbeth Groot Nibbelink aan welke steuntjes ik in mijn rug kon gebruiken. Door de juiste vragen te stellen en artikelen aan te dragen, die wel eens verband konden hebben met mijn ongenueanceerde observaties, motiveerde ze me er toe om dit gevoel uit te werken tot dit werk. Ik bedank haar voor de begeleiding van dit onderzoek en voor het geduld dat ze voor mij heeft opgebracht. Dank aan mijn tweede lezer, Chiel Kattenbelt, die mij begeleid heeft om de laatste puntjes op de I te zetten. Daarnaast wil ik mijn ouders bedanken, die mij de mogelijkheid hebben geboden om een tweede studie te kunnen volgen om zo mijn passie voor theater te kunnen ontplooiën. Ik bedank mijn vrienden en huisgenoten voor de nodige afleiding tijdens het proces. En als laatste wil ik Ingrid Kuijpers en Marijn van der Jagt bedanken voor hun hulp. Ik heb bij Ingrid een kijkje in haar keuken mogen nemen in de vorm van een stage, waardoor ik meer inzicht in bewegingstheater heb gekregen. En Marijn heeft oprecht tijd voor mij genomen om zowel de casestudie te bespreken, als mee te denken over de koppeling tussen theorie en praktijk.

Voor jullie allen zou ik graag een dankgebaar willen maken in beweging, aangezien dat in deze context gepaster zou zijn. Alleen is dit in schrift moeilijk te realiseren.

¹ Jannemieke Caspers en Nirav Christophe, *De kern is overal, schrijven voor de theaterpraktijk van nu*, (Amsterdam: International Theore & Film Books, 2011) p 67.

INHOUDSOPGAVE

Voorwoord	blz. 2
Inleiding	blz. 5
1. De ontwikkeling van mime	blz. 11
1.1. Van klassieke mime tot moderne mime	blz. 12
1.2. De moderne mime	blz. 14
1.3. Mime als Postdramatisch theater	blz. 16
1.4. De unieke Nederlandse mime	blz. 18
1.5. Introductie <i>Bambie Treize, op z'n Frans voor beginners</i> van Bambie	blz. 20
1.6. Introductie <i>Het leven is een feest!</i> van Golden Palace	blz. 22
1.7. Deelconclusie	blz. 22
2. Van Boenisch tot Rotman	blz. 25
2.1. Hypotactische mimesis	blz. 27
<i>Gesticulatie, Illustratoren en regulatoren</i>	
2.2. Paratactische mimesis	blz. 29
<i>Embleemgebaren, emblemen en affect displays</i>	
2.3. Auto-referentiële mimesis	blz. 31
<i>Prosodie en adaptoren</i>	
2.4. Deelconclusie	blz. 34
3. Van Jakobson tot Boenisch	blz. 36
3.1. De referentiële functie	blz. 38
3.2. De emotieve functie	blz. 39
3.3. De conatieve functie	blz. 39
3.4. De fatische functie	blz. 40
3.5. De metatalige functie	blz. 41
3.6. De poëtische functie	blz. 42
3.7. Deelconclusie	blz. 43

4. Analyse <i>Het leven is een feest!</i>	blz. 44
4.1. Fragment – pauze	blz. 45
4.2. Fragment – demonstratie ‘explosieve vork’	blz. 46
4.3. Fragment – ‘mister soft’	blz. 47
4.4. Fragment – verkoopscene	blz. 48
4.5. Fragment – inpakscene	blz. 49
4.6. Deelconclusie	blz. 50
5. Analyse <i>Bambie treize, op z’n Frans voor beginners</i>	blz. 51
5.1. Fragment – opkomst Jean-Paul	blz. 52
5.2. Fragment – begroeting Michelle	blz. 53
5.3. Fragment – het schaakbord	blz. 54
5.4. Fragment – uit het raam springen	blz. 56
5.5. Fragment – Franse woorden regen	blz. 57
5.6. Deelconclusie	blz. 58
6. Functies van lichaamstaal	blz. 59
6.1. De referentiële lichaamsfunctie	blz. 60
6.2. De emotieve lichaamsfunctie	blz. 61
6.3. De conatieve lichaamsfunctie	blz. 62
6.4. De fatische lichaamsfunctie	blz. 63
6.5. De metatalige lichaamsfunctie	blz. 66
6.6. De poëtische lichaamsfunctie	blz. 67
6.7. Deelconclusie	blz. 68
Conclusie	blz. 70
Literatuurlijst	blz. 74
Bijlagen:	
1. Interview met Ingrid Kuijpers (artistiek leider Golden Palace)	blz. 76
2. Interview met Marijn van der Jagt (dramaturg Bambie)	blz. 79

INLEIDING

“Mimers bezitten het vermogen tekst aan te vullen met beelden en beweging op zo’n manier dat psychologische causaliteit uitblijft. De toeschouwer krijgt niet uitgelegd waarom personages zus of zo handelen, maar voelt dat ‘waarom’ wel aan. Als de mime haar kenmerkende intuïtieve theatertaal inzet in voorstellingen waarin vanuit een tekst wordt gewerkt, geven beelden, klank en beweging een nieuwe, intuïtieve laag aan het verstandelijke aspect van de taal. Wat maakt dat de betekenis van de tekst niet via het hoofd binnenkomt, zoals taal in eerste instantie zou doen, maar via de buik, het hart. En daar zit toch de kracht van de mime.”²

In het artikel “Een frisse blik op tekst” constateert Erica Smits een toename in het gebruik van tekst in mimevoorstellingen. Ze bespreekt een aantal voorbeelden uit voorstellingen, waarin mimers met de tekst aan de haal gaan. Erica Smits vertelt in het bovenstaande citaat dat de ‘intuïtieve theatertaal’ een nieuwe lading kan geven aan het verstandelijke aspect van taal. Dit zorgt ervoor dat we de taal via andere kanalen binnenkrijgen dan het hoofd. Deze formulering brengt echter heel wat verwarring met zich mee. Wat kunnen we verstaan onder de ‘intuïtieve laag’ en ‘het verstandelijke aspect van de taal’? Wordt in dit citaat met taal enkel en alleen tekst bedoeld?

Een theatervoorstelling omvat verschillende elementen. Tekst, beeld, mimiek, gebaren en muziek zijn enkele voorbeelden die behoren tot de verzameling van theatrale talen. Elke taal heeft andere eigenschappen, zo wordt tekst opgevangen door ons gehoor. Doordat tekst gezien kan worden als een systeem, zijn we in staat om letters en woorden te koppelen en om te zetten in betekenissen (semiotiek). Beelden ontvangen we met onze ogen. Betekenissen van beelden staan echter minder vaak vast. Het is afhankelijk van hoe en door wie het waargenomen wordt. Mijn inziens is dit wat Erica Smits bedoelt met het bovenstaande citaat. Ze beweert dat door de inzet van lichaamstaal en het creëren van beelden de gesproken taal op een andere manier geïnterpreteerd kan worden. Het is mogelijk dat de gesproken taal door de interactie van verschillende theatrale talen zijn referentialiteit in moet leveren. Door tekstuele stileringen kan tekst betekenis verliezen, waardoor een andere theatrale taal de belangrijkste betekenisdrager kan worden.

Smits spreekt in dit citaat over een aanvulling van beelden, klank en beweging aan tekst. Maar kunnen we van een aanvulling spreken? Is de lichamelijke in eerste instantie niet het belangrijkste element in een mimevoorstelling? En is tekst niet de aanvulling op de beweging? Volgens Ingrid Kuijpers (artistiek leider Golden Palace) heeft tekst de eigenschap om een absurde

² Erica Smits, *Een frisse blik op tekst* (eerder verschenen in de TM, september 2009) <http://www.ericasmits.nl/?p=73>.

situatie, ontstaan uit beelden en beweging, normaal te maken. Zij gebruikt tekst in haar voorstellingen om realiteit in te brengen en om andere personages iets uit te leggen.³ Ook Marijn van der Jagt (dramaturg Bombie) beaamt dit. Tekst kan gebruikt worden om iets te concretiseren of een andere werkelijkheid over de situatie heen te leggen.⁴ Dit is mogelijk de aanvulling van tekst aan mimetheater. De vraag is echter of we de functies zo expliciet kunnen verdelen tussen gesproken taal en lichaamstaal. Lichaamstaal kan net zo sterk als expressiemiddel fungeren als gesproken taal, maar expressie en communicatie zijn brede begrippen.⁵ We kunnen diverse functies van communicatie onderscheiden in gesproken taal, maar geldt dit ook voor lichaamstaal? En wanneer gebruik gemaakt wordt van beide talen kunnen we dan aan de toegeschreven functies de belangrijkste betekenisdrager aanwijzen? Kortom welke communicatieve functie overheerst in gesproken taal en lichaamstaal? Hiermee wordt een spanningsveld aangesneden wat mijn interesse getrokken heeft. Een spanningsveld tussen twee talen, de taal van het lichaam (lichaamstaal) en de taal van het gesproken woord (gesproken taal).

Om dit spanningsveld concreet te maken zal een kort voorbeeld uit de voorstelling *Bombie Treize, op z'n Frans voor beginners* van mimegroep Bombie, besproken worden. Dit legt de essentie bloot, waar het in dit onderzoek mij om te doen is. Gedurende de voorstelling *Bombie Treize, op z'n Frans voor beginners* wordt enkel Frans gesproken. Doordat de makers de tekst verstaanbaar willen houden voor heel het publiek, hebben de makers gekozen voor het gebruik van korte simpele zinnen. Door deze constructie hebben de spelers een klein vocabulaire tot hun beschikking, waardoor een ongemakkelijkheid in de taal wordt getoond. De tekst an sich geeft nauwelijks relevante informatie, zoals: „Ca c'est le telephone, le telephone est noir, le telephone”. Het publiek heeft al gezien dat er een zwarte telefoon in het decor te zien is. Ook al wordt op deze manier nadruk gelegd op de telefoon, het object heeft nauwelijks iets te maken met het verhaal van de voorstelling. Het benoemen van de voorwerpen op het toneel met een beperkt Frans vocabulaire is eerder het streven naar het neerzetten van een bepaalde sfeer. In het geval van *Bombie Treize* is de gewenste sfeer een Franse les, waarin elk 'nieuw' woord wordt verbeeld door de spelers.

De gesproken taal verwoordt nauwelijks wat op het toneel gebeurt. Het vertelt ons niet het liefdesverhaal tussen drie mensen, die zich proberen te verhouden tot elkaar. Dit verhaal komt tot uiting in de beweging, de lichaamstaal en de lichamelijke relaties die aangegaan worden gedurende de voorstelling. De gesproken taal wordt niet ingezet om het verhaal van de voorstelling te vertellen. De tekst verhult enigszins het verhaal, doordat op een kunstmatige manier een vreemde taal wordt

³ Mandy Roebbers, *Interview met Ingrid Kuijpers*, op 30 mei 2011 (Bijlage 1, p.76).

⁴ Mandy Roebbers, *interview met Marijn van der Jagt*, op 1 juni 2011 (bijlage 2, p.83).

⁵ Smits, “Een frisse blik op taal”.

ingezet. De bewegingen ondersteunen de tekst, door de woorden te illustreren, maar het verhaal wordt niet verteld door de gesproken taal. Deze observatie wakkerde mijn interesse aan met betrekking tot de mogelijke relaties tussen lichaamstaal en gesproken taal. Al deze vragen leiden tot de volgende onderzoeksvraag, die centraal zal staan binnen dit onderzoek:

Welke functies kan de lichaamstaal in mimevoorstellingen als "Bambie Treize, op z'n Frans voor beginners" en "Het leven is een feest!" hebben, ten opzichte van de gesproken taal?

Men zegt wel eens dat een beeld meer zegt dan duizend woorden en het lijkt erop dat beweging tot andere manieren in staat is om het publiek aan te spreken dan gesproken taal, maar wat zorgt hiervoor? Wat is dat 'intuïtief gevoel', dat ook door Erica Smits aangehaald wordt in het citaat? In dit onderzoek wil ik grip krijgen op dit 'onderbuikgevoel', door de communicatieve functies van lichaamstaal te onderzoeken. Ik ben bewust dat 'onderbuikgevoel' een negatieve connotatie kan bevatten. Het wordt vaak gekoppeld aan impulsief gedrag. Dit sluit het idee van reflecteren op de situatie uit en dat is niet mijn bedoeling. Ik zal de termen 'intuïtief gevoel' en 'onderbuikgevoel' door elkaar gebruiken om de negatieve connotatie uit te weg te gaan en de reflectie niet uit te sluiten. Ook heb ik bewust gekozen voor de benaming 'lichaamstaal', dat al suggereert dat we de bewegingen van het lichaam als taal kunnen opvatten. Hieronder vallen bewegingen, gebaren, houding en postuur.

In de aanloop naar de kern van dit onderzoek zal ik eerst een kort historisch overzicht geven van de ontwikkelingen in mimetheater met betrekking tot de relatie tussen gesproken taal en lichaamstaal. Overzichtswerken van onder ander Anette Lust (*From the Greek Mimes to Marcel Marceau and beyond*, 2000) en Thomas Leabhart (*Modern and Postmodern Mime*, 1989) zullen de leidraad vormen in dit historisch overzicht. Ook het werk *Postdramatic Theatre* van Hans-Thies Lehmann zal in dit hoofdstuk besproken worden. In de eerste paragraaf zal de klassieke mime besproken worden. In paragraaf 1.2. is de moderne mime aan de orde. De postdramatische mime zal in paragraaf 1.3. besproken worden. Hierna zal de Nederlandse mime als unieke discipline besproken worden. Waarna de door mij gekozen casestudies voor dit onderzoek worden voorgelegd.

Om de relatie tussen lichaamstaal en gesproken taal te verwoorden zal ik spreken over een ondergeschikte organisatieprincipe (hypotactische mimesis), een nevenschikte organisatieprincipe (paratactische mimesis) en auto-referentiële organisatieprincipe (naar zichzelf verwijzende mimesis). Deze drie mimetische organisatieprincipes worden voorgelegd door Peter Boenisch in het werk *KörPERformance 1.0, Theorie und Analyse von Körper- und Bewegungsdarstellungen im zeitgenössischen Theater* uit 2002. Dit werk is gewijd aan het analyseren van lichaamstekens. Aan de

hand van mediawetenschap, semiotiek, dans,- en performancetheorie legt Boenisch een tabel voor als instrumentarium om lichaamstekens te analyseren. Deze tabel bestaat uit vijf stappen en geeft ruimte aan hedendaagse theaterinnovaties en ontwikkelingen door de elektronische cultuur en de mogelijke veranderingen die deze innovatie met zich mee brengen met betrekking tot de lichaamstekens.⁶

In het tweede hoofdstuk zullen de mimetische organisatieprincipes centraal staan en daarmee de mogelijke relaties tussen lichaamstaal en gesproken taal. Peter Boenisch is niet de enige die een onderscheid maakt in de relaties tussen lichaamstaal en gesproken taal, ook Brian Rotman spreekt in zijn werk over drie denkbare relaties. Rotman combineert in zijn werk wiskunde met filosofie. In 2002 verschijnen diverse werken van zijn hand, "The Alphabetic Body" (*Parallax*, volume 8, nummer 1) en "Corporeal or Gesturo-haptic Writing" (*Configurations*, volume 10, nummer 3, project Muse). In "The Alphabetic Body" stelt hij dat beweging synchroon kan worden gebruikt met spraak (gesticulatie), het kan tegenstrijdig werken of de gesproken tekst vervangen of problematiseren (embleemgebaren) of beweging kan de oorzaak zijn van geluiden of zorgen voor een extra effect, zoals emotie (prosodie).⁷ Ook de categorisering van Paul Ekman en Wallace Friesen heeft betrekking op de relatie tussen lichaamstaal en gesproken taal. In het artikel "The Repertoire of Nonverbal Behavior: Categories, Origin, Usage and Coding" uit 1969 erkennen zij vijf categorieën, emblemen, illustratoren (illustreren van tekst), regulatoren (gebaren die een gesprek reguleren), adaptoren (aangeleerde bewegingen) en affect displays (emoties van het gezicht).⁸ Door deze theorieën samen te voegen wil ik een instrumentarium ontwikkelen waar gebruik gemaakt van gaat worden in de analyses van de casestudies. Dit tweede hoofdstuk heeft betrekking op het tweede deel van mijn onderzoeksvraag, waarin de relatie tussen lichaamstaal en gesproken taal centraal staat.

In het derde hoofdstuk zal aandacht besteed worden aan de mogelijke communicatieve functies van gesproken taal. Om diverse communicatieve functies te onderscheiden maak ik gebruik van de theorie van Roman Jakobson. Deze theorie is door Peter Boenisch opgenomen in de analysetabel. Jakobson onderscheidt zes functies van taal, deze hebben te maken met het traditionele communicatiemodel (zender-ontvangermodel). Jakobson stelt zes functies voor hoe taal kan communiceren; referentiële functie (overdragen van informatie over de wereld), emotieve

⁶ Peter Boenisch, *KörPERformance 1.0, Theorie und Analyse von Körper- und Bewegungsdarstellungen im zeitgenössischen Theater* (München: ePodium, 2002) p. 110-115.

⁷ Brian Rotman, "The Alphabetic Body" *Parallax, Volume 8, nummer 1* (2002) p. 94-96.

⁸ Paul Ekman en Wallace Friesen, "The Repertoire of Nonverbal Behaviour". *Semiotica. Journal of the International Association for Semiotic Studies*. (1969) p. 49-98.

functie (uitdrukken van gevoelens), conatieve functie (het veroorzaken van handelingen bij de luisteraars), fatische functie (het controleren van het spraakkanaal), metatalige functie (het spreken over de taal zelf) en de poëtische functie (uitdrukken van de schoonheid van de taal zelf). Hoewel deze indeling lijkt te suggereren dat een boodschap slechts één van deze functies omvat, is het moeilijk om een boodschap te vinden die enkel bestaat uit één functie, maar in elke boodschap is één van deze functies het meest nadrukkelijk aanwezig. We spreken dan van de dominante functie.⁹ In het derde hoofdstuk worden deze functies nader toegelicht. Ook zal er een vertaalslag gemaakt worden van functies van (gesproken) taal naar functies van lichaamstaal.

Deze twee theoretische hoofdstukken zullen een voorbereiding zijn op de analyses van de voorstelling *Het leven is een feest!* van Golden Palace en *Bambie Treize, op z'n Frans voor beginners* van mimegroep Bambie. Deze voorstellingen hebben niet alleen mijn fascinatie voor mime aangewakkerd, maar ook het desbetreffende spanningsveld blootgelegd. Na het zien van deze voorstellingen ben ik gaan nadenken over de interactie tussen lichaamstaal en gesproken taal en de eigenschappen van beide talen. Daarnaast zijn Bambie en Golden Palace gevestigde namen in het mimeveld. Ze hebben de afgelopen jaren hun credits verdiend in de kleine zaal en een vast publiek verworven. Beide gezelschappen hebben meerdere malen de VSCD Mimeprijs gewonnen, Bambie in 1999 en 2003, Golden Palace in 1986 (Ingrid Kuijpers en Karina Holla) en in 2001.¹⁰ Mijn keuze is gevallen op deze twee voorstellingen, omdat ze naar mijn idee kenmerkend zijn voor een stroming binnen de Nederlandse mime, die ik 'verhalende mime' zal noemen. Associatieve beelden leiden tot een verhalende structuur die gebaseerd is op beweging, met karakters die niet vanuit een psychologische causaliteit handelen.

In hoofdstuk vier en vijf worden vijf fragmenten besproken uit de door mij voorgestelde voorstellingen. In de bespreking van de fragmenten zal ik aan de hand van het instrumentarium, ontstaan uit hoofdstuk twee en drie de relatie tussen gesproken taal en lichaamstaal blootleggen en de functies van lichaamstaal aanwijzen.

Op basis van de analyses zullen er conclusies vastgesteld worden met betrekking tot de functies van lichaamstaal. In hoofdstuk 6 zullen de observaties vanuit de casestudies centraal staan. Aan de hand van een vergelijking tussen de casestudies zal een invulling gegeven worden aan de expressieve

⁹ Roman Jakobson, Krystyna Pomorska en Stephen Rudy (redactie), "Linguistics and Poetics", *Language in Literature* (Harvard University Press, 1987) p. 62-71.

¹⁰ Vereniging van Schouwburg,- en Concertgebouwdirecties, *Historisch overzicht VSCD Mimeprijs*, <http://www.vscd.nl/informatie/De%20VSCD%20Mimeprijs> (geraadpleegd op 28 oktober 2011)

functies van lichaamstaal, die gebaseerd zijn op functies van taal van Roman Jakobson. Ook in dit hoofdstuk zal de analysetabel van Peter Boenisch ter sprake komen. Daarnaast zal het werk *Het lichaam als dichter, lessen in scheppend theater* van Jacques Lecoq (2000) een aanvulling geven op de conatieve functie en de poëtische functie van lichaamstaal.

Dit onderzoek zal ik afsluiten met een conclusie, waarin gereflecteerd zal worden op de toepassing van de functies van taal van Roman Jakobson op lichaamstaal. Kunnen we dezelfde dominante functies aanwijzen in lichaamstaal als in gesproken taal? Zijn deze zes functies als omvattend? Wat hebben deze functies te maken de ondergeschiktheid van gesproken taal aan lichaamstaal of andersom? Ik zal reflecteren op mijn zoektocht om grip te krijgen op het ontstaan van het 'onderbuikgevoel' waar mime bekend om is. Ook zal ik suggesties aandragen voor een vervolgonderzoek.

HOOFDSTUK 1

De ontwikkeling van mime

In de komende paragrafen zal de ontwikkeling van mime geschetst worden, met het oog op de veranderlijke relatie tussen lichaamstaal en gesproken taal. Met name de interactie tussen tekst en beweging zal ter sprake komen. Aan de hand van werken van onder andere Annette Lust en Thomas Leabhart zullen de klassieke mime en de moderne mime besproken worden. Maar net als andere vormen van (theater)kunst, is ook de mime in de jaren '70 van de vorige eeuw geëvolueerd in postmoderne mime. Veel van de ontwikkelingen zijn algemene kenmerken voor postmodern theater, of postdramatisch theater, dit concept is door Hans-Thies Lehmann geïntroduceerd. In de vierde paragraaf zal de Nederlandse mime als unieke stroming neergezet worden, waarna de door mij geselecteerde voorstellingen, *Bambie Treize* en *Het leven is een feest!*, worden gepositioneerd binnen het onderzoeksveld van de mime. Met dit historisch perspectief zullen verschillende relaties tussen de taal van het lichaam en de taal van het woord getoond worden. Ook zullen de theorieën van Brian Rotman (embleemgebaren, gesticulatie en prosodie) en Peter Boenisch (ondergeschikte mimesis, nevensgeschikte mimesis, auto-referentiële mimesis) gebruikt worden om de relatie tussen lichaamstaal en gesproken taal te verwoorden. Deze termen zullen in hoofdstuk twee uitgebreider besproken worden. Voor nu hanteer ik de beknopte definities van de termen, zoals ze in de loop van dit hoofdstuk beschreven worden.

Al in de Griekse en Romeinse Oudheid was mime een voorkomende vorm van theater. Het was een korte komedie bestaande uit proza en verzen, die het leven verbeeldde en verschillende lichamelijke uitingen combineerde. Tegenwoordig verwart men mime vaak met pantomime, met de stille 'piero', die zogenaamd vast zit in een doos. Hoewel beide vormen afstammen van het woord *mimos* (Grieks; *mimos*), kunnen we verschillende vormen van mime aanwijzen. Mimos is een literair genre, waarin het dagelijkse leven verbeeld werd in platvloerse schetsen.¹¹ De verschillen in mime zijn gedurende de eeuwen echter wel verschoven, zo ook de intentie waar vanuit mimetheater gemaakt werd. Van oorsprong werd mime gezien als de kunst van het imiteren van het alledaagse leven, maar al snel werd deze oorsprong genegeerd. Mime is zich verder gaan ontwikkelen als zelfstandige discipline, waarbij van origine woorden werden gecombineerd met beweging.

¹¹ Oscar G. Brockett en Franklin J. Hildy, *History of theatre* (ninth edition), (Boston etc.: Allyn and Bacon, 2003), 42-43.

Brian Rotman zou dit 'gesticulatie' noemen, wat inhoudt dat tekst ondersteund wordt door beweging. Hij onderscheidt diverse vormen van gesticulatie, iconische gebaren (verwijzende gebaren), kinografische gebaren (mime van handelingen), ritmische gesticulatie (handgebaren op het spreekritme) en deiktische gebaren (aanwijzende gebaren).¹² Mime werd gezien als een serieuzere vorm dan pantomime. Het zou een bredere kijk op het leven moeten geven met meer diepgang en subtiliteit dan pantomime.¹³

1.1. Van klassieke mime tot moderne mime

Hoewel er geen tastbaar bewijs is dat de mime in Griekenland is ontstaan, erkent Aristoteles mime als onderdeel van oude religieuze ceremonies, waarin gebeurtenissen werden gemimed en gedanst om de goden te bedanken. Het groeide uit tot feestelijkheden, waaraan muziek werd toegevoegd. Vervolgens was het een kleine stap naar het theater en werd mime zowel in komedie als in tragedie geïntegreerd. Omdat de acteurs gekleed waren in zware grote kostuums maakten ze gebruik van expressieve grote bewegingen om het verhaal uit te beelden. Hierdoor kreeg mime een plaats binnen het Griekse theater, maar ook buiten het theater won mime aan populariteit. Het verscheen in openbare ruimten. Mime vloeide samen met dans, muziek, poëzie en dramatische kunst, maar onderscheidde zich van andere theatervormen door gesproken tekst vergezeld met gebaren. Hoewel de meeste mimestukken komisch en niet didactisch waren, waren er ook stukken die een moraal in zich hadden. De actie was simpel en er was harmonie tussen beweging en het gesproken woord.¹⁴ De beweging was duidelijk gekoppeld aan de tekst, we kunnen spreken van gesticulatie in de puurste vorm, waarbij de zichtbare connectie tussen lichaamstaal en gesproken taal overheerste.¹⁵ De beweging was daarmee ondergeschikt aan het woord en we kunnen spreken van hypotactische mimesis.

De Romeinen beoefenden naast de Griekse komedie, ook de Grieks-Romeinse mime. Deze vorm van mime neigde meer naar pantomime, met uitbundige karakters en burleske scènes. De mimes werden opgevoerd tijdens interludes en na voorstellingen op kleine podia, uiteindelijk veroverden mime een plek op het grote podium. Door de populariteit van het theater groeiden de theaters uit tot enorme amfiteaters, die niet gevuld konden worden door menselijke stemmen. Hierdoor waren de acteurs enkel afhankelijk van beweging en gebaren. De aantrekkelijkheid van het

¹² Brian Rotman, "The Alphabetic body". *Parallax*, volume 8, nummer 1 (2002) p.95.

¹³ Annette Lust, *From the Greek Mimes to Marcel Marceau and Beyond* (Lanham [etc.]: The Scarecrow Press, Inc. 2000) p. 4.

¹⁴ Lust, (2000) p.20-24.

¹⁵ Rotman, "The Alphabetic Body" (2002) p. 95.

theater zat dan ook in het visuele aspect en het vermaak en niet in het literaire aspect. De mime werd gescheiden van tekst en muziek, waardoor mime vaak alleen in stille vorm voort kwam. De bewegingen werden ingezet om het gesproken woord te vervangen. Deze vormde dan ook een linguïstiek systeem op zich, waarbij we kunnen spreken van emblematische gebaren. Het toneel van mime veranderde echter voortdurend met de komst van een nieuwe keizer. Onder de leiding van Marcus Antonius verdween de mime van het grote toneel, terug naar banketten en openbare ruimten. Ondanks dat het repertoire van mimespelen verdween met de val van Rome, groeide de erfenis van de Romeinse mimespelers eeuwen later uit tot de in 16^{de} eeuwse welbekende *Commedia dell'arte*.¹⁶

Met name in de vroege Middeleeuwen werden bewegingen en gebaren gebruikt door entertainers, zoals jongleurs en de verhalen vertellende reizende koopmannen. De verhalen werden ondersteund met gebaren, dit is een combinatie geweest van ondersteunende gebaren (gesticulatie) en emblematische gebaren. Hun belangrijkste taak was het imiteren van mensen, door bewegingen, gebaren en woorden na te bootsen. Deze vorm, die de jongleurs uitvoerden, zou dichtbij de oorspronkelijke definitie van mimesis liggen, aangezien het accent lag op het nabootsen van het dagelijkse leven.¹⁷ Ook *Commedia dell'arte* zag het belang van verhalen vertellen door middel van bewegingen. Aangezien de vanuit Italië afkomstige 'professionals' bekend werden in een groot deel van West-Europa en met name in Frankrijk, zorgden ze ervoor dat ze niet langer afhankelijk waren van de tekst. Ze maakten steeds meer gebruik van het universele karakter van lichaamstaal. De acteurs gebruikten hun talent om te improviseren en de communicatie via beweging en gebaren over te brengen. Daarnaast tilden de acteurs het toneel naar een hoger niveau door lichaam en stem te trainen om woorden en bewegingen spontaan te kunnen samenvoegen tijdens improvisaties. Hierdoor ontstond de situatie dat tekst en beweging nevenschikt werden en dat soms de beweging het dominante tekensysteem vormde. Peter Boenisch noemt dit paratactische mimesis. Het gesproken woord is hier niet langer dominant. Maar het satirische karakter van de *Commedia dell'arte* zorgde voor een verbod door het Franse hof om tekst te gebruiken op straatpodia. Dit was de aanleiding voor het optimaliseren van een improviserende stroming in het verbeelden van geschreven teksten.¹⁸ Hierdoor werd lichaamstaal het voornaamste tekensysteem, door middel van emblematisch gebaren.

In de negentiende eeuw ontstond in Engeland een variatie op de satirische figuren van *Commedia dell'arte* in de vorm van de pantomimische clown, die met name zorgde voor het

¹⁶ Lust, (2000) p. 24-29.

¹⁷ Lust, (2000) p. 31-34

¹⁸ Lust, (2000) p. 38- 40.

vermaken van het publiek door overdreven handelingen te “pantomimen”. In Nederland kregen de mensen vooral te maken met deze vorm van mime, die later uit zou groeien tot slapstick en de stomme films. Hierin werd de mime wederom verheven tot een stille kunst, zonder gesproken taal. We moeten echter niet vergeten dat de benaming van stille kunst misleidend kan zijn, aangezien de bewegingen toch gepaard gingen met geluiden, afkomstig van primaire of een secundaire geluidsbronnen, zoals een verteller of een muzikant.¹⁹

In de ontwikkeling van mime tot een zelfstandige discipline hebben de gebaren verschillende relaties tot gesproken taal gehad. In de beginperiode van de mime werd met name gesticulatie uitgevoerd, waarbij tekst ondersteund werd door beweging. Door de voorkeur van de Romeinen voor visueel vermaak boven het literaire aspect ontstonden emblematische gebaren, die zelden ondersteunt werden door gesproken taal. In de vroege Middeleeuwen werd door entertainers teruggerepen naar de oorspronkelijke bedoeling van mime, namelijk tekst ondersteunen met beweging. De taalbarrière zorgde ervoor dat Commedia dell’arte in de zestiende eeuw koos voor een universele taal, de taal van het lichaam, aangezien zij genoten van een Europese bekendheid. Zij gebruikten emblematische gebaren die ondersteund werden met tekst. Om in de termen van Peter Boenisch te spreken, hebben we hier te maken met paratactische mimesis, terwijl de originele vorm van mime gezien kan worden als hypotactische mimesis, waarin de lichaamstaal ondergeschikt is aan het gesproken woord.²⁰ Het verbod op gesproken taal, dat opgelegd werd door het Franse regime, zorgde voor een zuivere vorm van embleemgebaren. De gebaren vervingen de geschreven tekst. De pantomimische clown kan gezien worden als een nasleep van Commedia dell’arte. Het ‘pantomimen’ van bewegingen is een vorm van embleemgebaren.

1.2. De moderne mime

In de twintigste eeuw werd de ontwikkeling van mime een zoektocht van individuen. Gedurende de eeuw werden diverse initiatieven gestart van workshops tot volledige leerscholen. Jacques Copeau was één van de eersten in het rijtje van hervormers binnen de mime. Copeau verbaasde zich over het statische karakter dat het theater gekregen had, waarbij de acteurs zich alleen konden uiten door hun stem en hun mimiek te gebruiken. Deze observatie leidde tot de ontwikkeling van het vak ‘corporeal mime’, waarin de gezichten van de acteurs werden verborgen door een masker of een doek. Ze moesten allerlei simpele handelingen uitvoeren en aangezien ze hun mimiek niet konden inzetten, moesten ze alles uit hun lichaam halen. Geluid werd niet uitgesloten, maar werd vaak

¹⁹ Lust, (2000) p. 49-52.

²⁰ Boenisch, (2002) p.110-115.

geproduceerd door een secundaire bron, als achtergrondgeluid. Copeau pleitte voor improvisatie als basis voor een voorstelling en een vereenvoudigd toneelbeeld, zodat de intensiteit bij de spelers kwam te liggen.²¹ Maar zijn theater won niet veel aan populariteit, het was aan Etienne Decroux (zijn leerling) om zijn werk voort te zetten.²²

Etienne Decroux ging in 1923 in de leer bij Copeau. Decroux beseftte dat de stijl van Copeau een zelfstandige kunstvorm kon zijn, maar dit werd onderdrukt door het conventionele theater. Het theater van Copeau gaf de mogelijkheid om meerdere uren in een paar minuten te tonen, verschillende locaties te suggereren en karakterwisselingen te maken, door het eenvoudige toneelbeeld en het ontbreken van tekst, kostuums, licht en make-up. Hij was op zoek naar een emblematiek van beweging, beweging als zelfstandige taal.²³ Deze gedachten waren de beginselen van een rauwe vorm van mime van Etienne Decroux, die hij later 'Mime Corporel' zou noemen. Decroux bedacht oefeningen om de beweging volledig van de tekst te kunnen scheiden. Het was echter nooit zijn bedoeling dat de stille mime een onafhankelijke kunstvorm zou worden, maar zijn aanpak suggereerde dit wel. De eerste 25 jaar van zijn carrière waren geheel zonder tekst en geluid (embleemgebaren). Hierna mocht de acteur tekst gebruiken als het spontaan opkwam en bepaald werd door het lichaam (prosodie). Vervolgens bedacht Decroux een maakproces, waar een dramaturg aan te pas kwam om tekst te vertalen naar andere vormen van taal. Daaraan vooraf ging een ruwe schets van de handelingen en een improvisatie van de acteur. Het doel van Etienne Decroux was om beweging onafhankelijk te maken van andere vormen van communicatie, als tekst en muziek.²⁴

Jean-Louis Barrault onderzocht samen met Decroux de mogelijke verdeling van mime in 'objectieve mime' en 'subjectieve mime'. De eerste vorm omsloot het creëren van illusies. Het idee dat een imaginaire object echt wordt wanneer het lichaam op een reële wijze de illusie neerzet, zoals in de negentiende eeuwse stille pantomime. Subjectieve mime laat het binnenste van de ziel zien door middel van lichamelijke bewegingen. Barrault was met name geïnteresseerd in subjectieve mime. Hij wilde het intuïtieve, dierlijke aspect van het lichaam onderzoeken en dan wel in de stille momenten van het 'spreektheater'. In zijn werk maakte Barrault vaak gebruik van 'vocale mime', waarbij vocale geluiden de bewegingen en gebaren ondersteunden. Dit zou gezien kunnen worden

²¹ Wanda Zoet, *Ruimte voor Beweging. Over de rol van de overheid bij de emancipatie van de mimesector* (Student Thesis Universiteit Utrecht, 2007) p. 22.

²² Thomas Leabhart, *Modern and Post-modern Mime* (Houndmills [etc.]: MacMillan Press LTD, 1989) p.17-34.

²³ Amos de Haas en Frits Vogels, *Mime handboek* (Amsterdam: Theater Instituut Nederland, 1994) p. 8-12.

²⁴ Leabhart, (1989) p.35-52

als een vorm van prosodie, waarbij de bewegingen leiden tot vocale geluiden.²⁵ Wanneer wel sprake was van tekst, was deze door de acteurs geschreven of gearrangeerd. In veel gevallen waren dan de bewegingen ondergeschikt aan de tekst of problematiseerde de bewegingen de tekst. Na verloop van tijd veranderde zijn geloof en werden de bewegingen eerder gebruikt ter ondersteuning of ter illustratie van de dramatische tekst.²⁶ Zo heeft Barrault in zijn carrière een grove verschuiving gemaakt van prosodie, waarbij geluiden werden gecreëerd door lichamelijke inspanningen, naar gesticulation, waarbij het gesproken woord ondersteund wordt door bewegingen (vaak handgebaren).²⁷

Jacques Lecoq (1929-1999) maakte theater dat ook wel gezien kan worden als grensoverschrijdend theater, tussen moderne mime en postmoderne mime. In zijn carrière heeft hij zich met name gericht op zijn theaterschool te Parijs. Zijn lessen gingen verder dan theater alleen. Het werd een zoektocht naar tijdloze en universele wetten van het lichaam. De krachtvelden van ruimte, ritme, tijd en vorm werden onderzocht aan de hand van het bewegende lichaam. Hierdoor hadden niet alleen theatermakers profijt van zijn lessen, maar ook schrijvers, regisseurs, dansers en zelfs schilders, architecten en pedagogen. In zijn lessen werd veel aandacht besteed aan het verlichamen van woorden. De klanken van woorden kunnen bepaalde bewegingen suggereren.²⁸ Deze aanpak neigde naar hypotactische mimesis, doordat het lichaam de klank van de woorden illustreerde en hierdoor ondergeschikt is aan het woord. De verlichaming van de woorden kan gezien worden als een poëtische vorm van gesticulatie, waarin ritme en klank in een woord een rol spelen.

De moderne mime heeft vorm gekregen door een strijd van individuen. Hoewel we te maken hadden met een leraar-leerling structuur, heeft elk individu zijn eigen invulling aan mime gegeven. Jacques Copeau wilde de nadruk op het kale lichaam leggen en hij streefde daarom naar een simplistisch toneelbeeld, waarin de acteur zich zonder tekst en mimiek moest handhaven. Etienne Decroux volgde de gedachten van zijn meester (Copeau), maar was daarnaast op zoek naar beweging als zelfstandige taal (embleemgebaren). Jean-Louis Barrault richtte zijn werk op de subjectieve mime. Hij wilde het intuïtieve en dierlijke aspect van het lichaam onderzoeken. Barrault maakte gebruik van vocale mime, waarbij bewegingen en gebaren ondersteunt werden door geluiden. Deze vorm van prosodie had echter geen lang leven. Barrault veranderde zijn werkmethode naar gesticulatie,

²⁵ Rotman, "The Alphabetic Body" (2002), 96.

²⁶ Leabhart, (1989) p.61-70.

²⁷ Rotman, "Alphabetic Body" (2002) p.95-97.

²⁸ Jacques Lecoq, vertaald door Rina Sikkema, *Het lichaam als dichter, lessen in scheppend theater* (Amsterdam: International Theatre & Film Books, 2000) p. 7.

waarbij de gebaren een illustrerende functie kregen van de dramatische tekst. Jacques Lecoq was geïnteresseerd in de poëtische lading van een woord. Zijn onderzoek was gericht op het verlichamen van woorden, waarbij klanken en ritme een bepaalde beweging suggereerden.

1.3. Mime als Postdramatisch theater

Waar de moderne mime andere vormen van mime ontwikkelde dan de klassieke mime, ligt de postmoderne mime in het verlengde van de moderne mime. Hoewel mime al gezien kon worden als een veelzijdige theatervorm, kan mime vanaf de jaren '80 gezien worden als een eclectische theatervorm. De 'nieuwe' mimekunstenaars lieten zich niet beperken tot enkel de stille expressie of de emblematische techniek. Ze geloofden niet in één manier van theatermaken. Er was niet één iemand die de voorstelling maakte, het werd een proces van een collectief. De schrijvers werden niet langer gescheiden van het proces, de schrijvers werden de acteurs. Er werd gezocht naar andere tekstuele bronnen, zoals krantenberichten en regeringsformulieren, die vervolgens gedeconstrueerd werden om een diepere laag te vinden door mime in te zetten. Actuele onderwerpen werden aangesneden om het engagement te verhogen. Theater is tenslotte over iedereen en al het andere (p. 120, post-modern theatre is about everyone and everything else).²⁹

De term *postmodernisme* is echter verwarrend. Het impliceert een tijdperk, waardoor het modernistisch tijdperk wordt afgesloten. De lijst van karakterisering van postmodern theater geeft echter niet een afzetting tegen het moderne theater weer, maar het staat vol met tegenstrijdigheden. Tekst is niet de belangrijkste bron of tekst is de enige bron. Hans-Thies Lehmann pleit dan ook voor de term van *postdramatisch theater*, dat verwijst naar een tendens in het theater sinds de jaren zestig van de vorige eeuw. De kenmerken die in de komende paragrafen aan bod komen zijn van toepassing op de structurele opbouw van het theater an sich en verwijzen niet naar de betekenis van 'postmodern'. Daarom zal vanaf nu de term *postdramatisch theater* gebruikt worden.

Eén van de belangrijkste speerpunten van het postdramatische theater is het doorbreken van hiërarchische structuur van theatrale tekens. Dit geldt met name voor de theatertekst, die aan belang moet inleveren. De *logos* en de tekst staan niet langer voorop in een voorstelling. Tekst wordt een vorm, bestaande uit geluidspatronen. Lehmann spreekt dan ook niet langer van *tekst*, maar van een *Tekstueel Landschap*. Deze benaming impliceert dat de betekenis van de tekst niet langer vooraan staat. Het gaat niet om de productie van betekenis, maar om de mogelijkheid tot betekenis. We krijgen te maken met een *crisis van het teken* (crisis of the sign). De betekenis van een teken

²⁹ Leabhart, (1989) p.108-116.

wordt ontleend aan hoe het teken op dat moment ontvangen wordt in de context en niet aan de vaststaande betekenis. Dit kan leiden tot een auto-referentie van een teken, het teken heeft betekenis doordat het naar zichzelf verwijst. De perceptie wordt veroorzaakt door de inzet van het lichaam op een linguïstieke manier, het lichaam als belangrijkste betekenisdrager. Hans-Thies Lehmann noemt dit het *Principe van expositie*. De lichaamstaal en andere theatrale talen nemen de functies van tekst over:

“The principle of exposition applied to body, gesture and voice also seizes the language material and attacks language’s function of representation. Instead of a linguistic re-presentation of facts, there is a ‘position’ of tones, words, sentences, sounds that are hardly controlled by a ‘meaning’ but instead by the scenic composition, by a visual, not text oriented dramaturgy.”³⁰

Lichaam, gebaren en stem kunnen ook functioneren als taal, waardoor de functie van de representatie van feiten niet langer door tekst gedragen hoeft te worden. Door de degradatie van tekst en dictie op de theatrale ladder is er noodzaak voor een andere dramaturgie. De tekst is niet langer datgene wat een voorstelling bij elkaar houdt, een visuele dramaturgie wordt nodig. Een dramaturgie voor het koppelen van beelden, het theater van scenografie. Doordat de dramaturgie niet langer afhankelijk is van de logocentrische hiërarchie kan het zijn eigen logica vrij ontwikkelen.

Deze verschuiving van auditief theater naar visueel theater heeft ook tot gevolg dat we anders tegen het lichaam van de acteurs aankijken. Het ‘dramatische’ lichaam voldoet niet meer. Dat wil zeggen dat de representatie van personages passé is. Het draait om de presentatie van het lichaam. Het lichaam wordt het middelpunt van aandacht. Het wordt niet zozeer gebruikt om een betekenis uit te dragen, maar om het fysieke van het lichaam te tonen.³¹ Toch blijft het auditieve een belangrijk element, niet om de productie van de betekenis, maar om de muzikaliteit van een taal. In de vorm van *textscapes* of *soundscape*s worden geluiden conceptueel gecomponeerd. Het compositiëren is een trend vanuit de popmuziek en wordt uitvoerig toegepast op tekst en andere muzikale bronnen. Muzikalisatie kan zorgen voor een auditieve semiotiek. Dit in combinatie met de visuele dramaturgie zorgt voor een andere invulling van toneel, wat een overschrijding mogelijk maakt.

³⁰ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, eerste Engelse versie, vertaald door Karen Jürs-Munby (Londen en New York: Routledge 2006) p. 146.

³¹ Lehmann, (2006) p. 162-163.

Het lichaam als taal was al een voorwaarde voor het werk van Jacques Copeau, Etienne Decroux en de beginperiode van Jean-Louis Barrault. De tekst was al nevensgeschikt of zelfs ondergeschikt aan beweging, door middel van embleemgebaren of prosodie. Alleen stond in deze stromingen het lichaam als betekenispotentieel voorop. Het tonen van het fysieke van het lichaam, zoals auto-referentiële bewegingen en het tonen van de vergankelijkheid van het lichaam werden pas in het postdramatisch theater onderzocht. De non-hiërarchie, zoals beschreven door Lehmann, had ook nog een ander gevolg voor mime theater. De non-hiërarchische structuur van theater lijkt een vrijbrief te zijn om meer tekst toe te laten in het mimetheater of om mime toe te laten in het teksttheater, dit blijkt ook uit de ontwikkeling van mimetheater in Nederland.

1.4. De unieke Nederlandse mime

Ook in Nederland maakte de mime een doorstart. Al hadden de postdramatische kenmerken invloed op de Nederlandse mime, toch wist de Nederlandse mime zich net iets anders te ontwikkelen en groeide het uit tot een unieke discipline binnen het Nederlandse theaterlandschap.

In de jaren '60 was de Nederlandse mime nog gebaseerd op de filosofie van Etienne Decroux 'de naakte acteur op de kale planken'. Volgens de mimekunstenaars was dat de essentie van mime en moest mime in wezen dat blijven. De mime moest volledig non-verbaal zijn en zich niet laten beperken tot een kunst waarbij men zonder de mond open te doen een verhaal vertelde. Maar mime zou geen kunstvorm zijn als er geen constante vernieuwingen gaande waren. De nieuwe lichte mimers had aan de beperkingen geen boodschap en zorgde voor het verdwijnen van de zuivere mime. Hierdoor ontstond een discussie over de bedreiging van de mime door de grensoverschrijding met andere theaterdisciplines.³²

De ontwikkeling van de mime in Nederland heeft in het buitenland grote belangstelling gewekt. Met name de organisatie en de faciliteiten die de overheid te bieden had, zoals subsidies, het Nederlandse Mime Centrum en een werkplaats, het Veem Theater, gooide in het buitenland hoge ogen. Net als de Nederlandse Mimeopleiding te Amsterdam, die in 1968 werd gestart en bekend kwam te staan als één van de beste mimeopleidingen ter wereld. De opleiding is gebaseerd op de analyse van Etienne Decroux en de gehanteerde definitie van mime is als volgt: "*Mimetheater is theater met een sterk fysieke inslag, met grote nadruk op bewegingsvermogen en ruimtegebruik waarbij de speler tegelijk de maker, de vormgever en de uitvoerder is.*"³³ In deze definitie wordt de nadruk gelegd op het lichaam van de maker. Gesproken taal wordt in deze definitie uitgesloten, maar

³² Nederlandse Mime Centrum, *Mime in Holland* (Amsterdam; Nederlands Mime Centrum, 1992) p.2-17.

³³ Rob de Graaf (e.a.) *Cursushandleiding Mime opleiding Amsterdam* (Amsterdamse hogeschool voor de kunsten).

het ruimtegebruik en de veelzijdige rol van de acteur/maker is wel van belang. Het doe-het-zelf karakter overheerst dan ook in de Nederlandse mime. Veel voorstellingen komen voort vanuit improvisaties van een kleine groep mensen, die gebruik maken van een 'gesloten' maakproces. Dat wil zeggen dat niet veel mensen betrokken zijn bij het proces en dat de voorstelling pas gemeten kan worden wanneer het publiek deelgenoot wordt gemaakt. De voorstellingen kunnen gezien worden als onderdeel van het maakproces, waarbij gedurende de looptijd van de voorstellingen aanpassingen gemaakt kunnen worden.³⁴

De tekst wordt uitgesloten als basisbron. De voorstelling wordt niet geboren vanuit een bestaande theatertekst, maar vanuit een thema of een beeld. Het gevolg hiervan is dat de scènes niet samenhangen door een tekst. Hierdoor kunnen we in veel gevallen niet spreken van een causaal handelingsverloop of een verhaal dat de scènes met elkaar verbindt. De beelden zijn eerder associatief. Dit heeft gevolgen voor de invulling van de personages, namelijk dat deze geen rationele ingestelde of handelende karakters hoeven te zijn en zich apathisch kunnen voortbewegen in de ruimte en onverwachte handelingen uitvoeren.³⁵

De structuur van de voorstelling bestaat uit bricolage. Het vereist hierdoor een montage van scènes of beelden, die vaak aan elkaar gekoppeld worden door een thema. Dit laat ruimte over voor improvisatie. Dit zorgt er onder andere voor dat de nadruk komt te liggen op het 'hier- en- nu', op dit lichaam in deze ruimte. Geen enkele voorstelling is hetzelfde, doordat de voorstelling een dialoog wordt tussen makers en toeschouwers. De lichamen van zowel de toeschouwer als de speler reflecteren elkaar. Om dit te versterken wordt gezocht naar botsingen met het publiek, dat rechtstreeks aangesproken kan worden.³⁶

Ondanks dat tekst wordt uitgesloten als basisbron voor een voorstelling, wordt er in het Nederlandse mimeveld zeker geflirt met bestaande teksten. Al vanaf de jaren tachtig van de vorige eeuw is er een verlangen ontstaan bij Nederlandse mimemakers naar het bewerken van teksten. Ook in de 21^{ste} eeuw zette deze trend zich voort, zoals *Spartacus* van 'Nieuw West' uit 2004. En 'Boogaert en Van Der Schoot' met *Ponyclub, geen Trojaanse Vrouwen* (2010/2011), waarin de tekst van Euripides als uitgangspunt is genomen voor de voorstelling. In de voorstelling wordt gesticulatie en prosodie afgewisseld. Embleemgebaren worden vooral gebruikt om tekst te problematiseren. Dit zorgt ervoor

³⁴ Thijs Hazeleger, "Het zeropunt van mimer en dramaturg. Verslag seminar Marijn van der Jagt"

Dramaturgiebank (Utrecht: <http://ltd.library.uu.nl/doc/710/zeropunt.pdf>, 2005, geraadpleegd op 24 mei 2011) p. 7-9.

³⁵ Hazeleger, (2005) p. 7-9.

³⁶ Hazeleger, (2005) p. 5-7.

dat we momenten kunnen aanwijzen waarbij de gesproken taal en lichaamstaal niet eensgezind zijn en volledig los van elkaar komen te staan. Deze vrijere omgang wordt door Peter Boenisch aangeduid met paratactische mimesis (nevengeschikte mimesis). In sommige gevallen kunnen we spreken van auto-referentiële mimesis, waarbij abstracte bewegingen enkele naar de beweging zelf verwijst en de verschillende theatrale talen los van elkaar opereren.³⁷

Het zal opvallen dat in deze paragraaf de relatie tussen gesproken taal en lichaamstaal onderbelicht is gebleven. Dit heeft te maken met het gebrek aan bronnen over dit onderwerp. Hoewel het lichaam centraal staat in de Nederlandse theaterwereld, worden maar weinig onderzoeken verricht naar de relatie tussen lichaamstaal en gesproken taal. Hier ligt voor mij de uitdaging van dit onderzoek, dat ik zal richten op de twee voorstellingen, die in paragraaf 1.5. en 1.6. worden voorgesteld.

1.5. Introductie *Bambie Treize, op z'n Frans voor beginners* van Bambie

Eén van de geselecteerde voorstellingen binnen dit onderzoek is de voorstelling *Bambie Treize, op z'n Frans voor beginners* van het gezelschap Bambie, gespeeld in het seizoen 2008/2009. Het gezelschap Bambie is ontstaan vanuit een samenwerking van Paul van der Laan en Jochem Stavenuiter in 1995 op de Amsterdamse mime-opleiding. De voorstellingen worden zowel bedacht als gespeeld door Van Der Laan en Stavenuiter in samenwerking met wisselende gastspelers, zoals Ibelisse Guardia, Klaus Jürgens en Marien Jongewaard. De voorstellingen komen tot stand door middel van improvisaties in een gesloten maakproces, die in tussentijdse presentaties getoond worden aan een eindregisseur. In veel gevallen is deze rol weggelegd voor Marijn van der Jagt, maar in het geval van *Bambie Treize* heeft Paul van der Laan ook deze functie op zich genomen. De inspiratiebron van de voorstellingen lopen uiteen van foto's, artikelen of, zoals in het geval van *Bambie Treize*, films. Deze voorstelling is gebaseerd op de Franse film *Tirez sur le pianiste* uit de jaren zestig en het idee van een Franse les. *Bambie Treize* wordt gespeeld door Jochem Stavenuiter, Ibelisse Guardia en Klaus Jürgens, en is de eerste voorstelling waarbij Paul van der Laan geen deel uitmaakt van de spelersgroep. Het kan daarom gezien worden als een sleutelvoorstelling in het repertoire van Bambie. Hierna hebben ze het besluit genomen om vaker gebruik te maken van een regisseur, die buiten de spelersgroep staat. Een film als beginpunt voor een voorstelling is niet nieuw voor Bambie. Paul van der Laan zegt hierover:

³⁷ Boenisch, (2002) p.111.

“Het fijne aan het werken vanuit een film is dat je je eigen spel tegen een afgerond geheel kunt afzetten. Je begint bij iets dat al is uitgewerkt. Je kunt vertrekken vanuit de personages, zoals in Bambie 8, en dan juist niet doen wat in de film gebeurt.”³⁸

Met dit citaat wil Van Der Laan kennis geven van de opbouw van een voorstelling, waarin de personages juist niet doen wat verwacht wordt, maar kiezen voor het onvoorspelbare. Hierdoor ontstaan niet logische handelende karakters, die voort gedreven worden door lichamelijke impulsen en driften van binnen uit.

In de voorstellingen van Bambie wordt vaak tekst gebruikt, maar hiervoor is een bijzondere rol weggelegd. In veel gevallen moeten de spelers zich verhouden tot de tekst, zodat de tekst een belemmering vormt voor de spelers om zich te uiten. Tekst wordt dan ook niet vanzelfsprekend gebruikt voor uitingen. Vaak wordt tekst gebruikt om er een andere werkelijkheid over heen te leggen. Marijn van der Jagt noemt dit een ‘innerlijke werkelijkheid’. Een monoloog is hier een voorbeeld van. Innerlijke gedachten kunnen moeilijk geuit worden in beweging, dat gaat toch via tekst.³⁹

1.6. Introductie *Het leven is een feest!* van Golden Palace

Ook in de voorstellingen van Golden Palace wordt gebruik gemaakt van tekst. Woorden worden gebruikt om een absurde situatie ‘normaal’ te maken. Maar de tekst is nooit de belangrijkste tekendragers. In de voorstellingen staan lichamelijke impulsen en driften van binnen uit centraal. De personages worden gedreven vanuit een noodzaak of een drang, ongenoegens en hunkeringen en niet door tekst. Zo ook in de voorstelling *Het leven is een feest!*, waar de spelers bevlogen worden door lust en wanhoop. Deze driften kunnen gezien worden als het thema van de voorstelling en vormen de verhalende structuur. Net als bij Bambie vertellen de voorstellingen van Golden Palace geen duidelijk verhaal van A naar B, maar na afloop van de voorstelling zijn de toeschouwers toch in staat om hun eigen verhaal te creëren over wat ze gezien hebben.⁴⁰

Het leven is een feest! is in het seizoen 2010/2011 opgevoerd door Golden Palace. De artistieke leiding van Golden Palace is vanaf 1997 in handen van Ingrid Kuijpers. Zij fungeert als maker en regisseuse van de voorstellingen en ze maakt geen deel uit van de spelersgroep. Golden

³⁸ Erica Smits, *Bambie wil de wereld veroveren* (eerder verschenen in de TM, oktober 2008) (<http://www.ericasmits.nl/?p=49>, geraadpleegd op 8 augustus 2011).

³⁹ Roebers, *Interview met Marijn van der Jagt*, op 1 juni 2011 (bijlage 2, p. 83)

⁴⁰ Ingrid Kuijpers, (2011) *Toneelgroep Golden Palace* (<http://www.goldenpalace.nl/?pageAlias=info&subAlias=over>, geraadpleegd op 16 september 2011).

Palace maakt gebruik van een open maakproces, waarin ook de geluids,- decor,- en lichtontwerpers hun stem laten gelden. De spelers, die mede verantwoordelijk zijn voor het maakproces, zijn niet vast in dienst, maar worden afhankelijk van het project gevraagd. Een voorstelling begint met een idee, een rek kostuums en een groep acteurs, die al improviserend allerlei invalshoeken onderzoeken met betrekking tot een thema. Door het spelen van de realiteit van de situatie, de chemie tussen de personages, muziek en conflicten met objecten wordt een voorstelling gecreëerd. Hierdoor ontstaat een tragikomisch voorstelling met een fysieke speelstijl en een muzikale motor, die soms dicht bij slapstick ligt. Het uitgangspunt van de voorstelling is in eerste instantie realistisch, maar kan omslaan in het absurdisme. Dit is ook terug te zien in de voorstelling *Het leven is een feest!* waarin Suzanne Bakker en Lisa Groothof werkzaam zijn in een feestwinkel en bezoek krijgen van Titus Boonstra, die de dames allerlei nieuwe artikelen wil aanprijzen.⁴¹

1.7. Deelconclusie

Door de eeuwen heen heeft de mime verschillende vormen gekend. De relatie tussen gesproken taal en lichaamstaal heeft hierop invloed gehad. In eerste instantie werd de mime in de Griekse Oudheid georganiseerd door hypotactische mimesis, doordat de tekst ondersteund werd door verschillende soorten gebaren, die vallen onder gesticulatie. Deze vorm is in latere perioden vaker hernomen, bijvoorbeeld in de Middeleeuwen, maar ook in het latere werk van Jean-Louis Barrault. Ook paratactische mimesis is meerdere keren een toegepast organisatieprincipe geweest. Zowel in de Romeinse tijd als in de late Middeleeuwen en in het werk van onder andere Jacques Copeau waren de voornaamste tekensystemen gebaren en lichaamshoudingen.

Zowel Commedia dell'arte als Etienne Decroux (beginperiode) hebben geëxperimenteerd met prosodie. Hoewel tekst werd uitgesloten, waren klanken, die voortkwamen vanuit het lichaam wel toegestaan. Deze klanken hadden een versterkend effect op de uitgevoerde beweging. De beweging was de aanleiding tot de klank en daarmee het voornaamste tekensysteem. De auto-referentiële mimesis lijkt pas zijn intrede te doen in de postdramatisch mime. Door het wegvallen van de logocentrisch hiërarchie werd de perceptie van een teken belangrijker dan de betekenis van het teken. Deze crisis van het teken kon leiden tot auto-referentiële tekens, die enkel en alleen naar zichzelf verwijzen. Terwijl in de klassieke en moderne mime bewegingen naar iets moesten verwijzen.

⁴¹ Ingrid Kuijpers, *Toneelgroep Golden Palace* (website, geraadpleegd op 8 augustus 2011).

Na dit historisch overzicht van de veranderende relatie tussen lichaamstaal en gesproken taal zullen in het volgende hoofdstuk deze relaties nader verklaard worden. Door de samenvoeging van theorieën van onder andere Peter Boenisch en Brian Rotman zal een instrumentarium gecreëerd worden, dat zal worden toegepast op de casestudies in dit onderzoek om de relatie tussen de taal van het woord en de taal van het lichaam in beide mimeproducties te analyseren.

HOOFDSTUK 2

Van Boenisch tot Rotman

De relatie tussen lichaamstaal en gesproken taal

“Relationship to verbal behaviour refers to the temporal sequence or coincidence of the nonverbal behaviours, and to interrelationships between the meanings conveyed by each channel. The nonverbal act can repeat, augment, illustrate, accent, or contradict the words; it can anticipate, coincide with, substitute for or follow the verbal behaviour; and it can be unrelated to the verbal behaviour.”⁴²

In dit hoofdstuk zal de relatie tussen de taal van het lichaam en de taal van het woord vanuit een theoretisch perspectief belicht worden. In dit onderzoek richt ik me op ‘verhalende mime’, dit impliceert dat we te maken hebben representatieve gebeurtenissen, waarin het lichaam en de tekst in dienst staan van het afgeven van een potentiële betekenis. De term ‘mimesis’ kan hieraan gekoppeld worden, het veronderstelt het representeren van alledaagse gebeurtenissen, waaraan betekenissen verleend kunnen worden. In het eerste hoofdstuk zijn al kort de diverse vormen van mimesis, zoals beschreven door Peter Boenisch, aan bod gekomen. Het mimetische organisatieprincipe is gebaseerd op de onderscheiding van Susan Leigh Foster. Zij maakt een onderscheiding in *mimesis*, *pathos* en *parataxis*. Boenisch stelt een driedeling in *mimesis* voor; *hypotactische mimesis* (ondergeschikte mimesis), *paratactische mimesis* (nevengeschikte mimesis) en *auto-referentiële mimesis* (naar zichzelf verwijzende mimesis). Deze vormen geven het verband tussen verbale en visuele tekens aan.⁴³ Deze verdeling zal de rode draad van dit hoofdstuk zijn. Ik zal andere indelingen met deze indeling koppelen. Door de samenvoeging van drie indelingen wil ik een instrumentarium ontwikkelen. Op deze manier wil ik inzicht verschaffen hoe de talen zich tot elkaar verhouden.

In aanvulling op de indeling van Boenisch, stel ik de indeling van Brian Rotman voor. Hij deelt de relatie tussen gesproken taal en lichaamstaal in, in *embleemgebaren*, *gesticulatie* en *prosodie*. Het gebruik van deze indeling (zowel als die van Boenisch) in het vorige hoofdstuk heeft laten zien dat de indelingen naast elkaar gebruikt kunnen worden. De ene indeling sluit de andere niet uit. Maar kan de indeling van Rotman gezien worden als een aanvulling op de mimetische verbanden van Boenisch? Rotman spreekt van het ‘*alfabetische lichaam*’ (Alphabetic Body). Dit impliceert een

⁴² Ekman en Friesen, (1969) p.53.

⁴³ Boenisch, (2002) p. 110-115

geletterd lichaam dat vaardigheden verworven heeft om te lezen en te schrijven. Het lichaam kan zich verhouden tot geschreven en gesproken taal. Het verlichaamt als het ware de taal. Het is een verstrengeling van lichamelijke praktijken van waarneming en cognitie en de technologieën van schrijven en printen. Dit heeft niet alleen invloed op het waarnemen van geschreven taal, maar ook hoe we andere dingen ontvangen en begrijpen en op de manier hoe wij onszelf duidelijk willen maken.⁴⁴ In de komende paragrafen zal ik proberen om deze indeling van Rotman in een te schuiven met de mimestische organisatieprincipes van Boenisch.

Peter Boenisch stelt in zijn werk een soortgelijke indeling voor als die van Rotman, namelijk een categorisering van Paul Ekman & Wallace Friesen; *emblem*, *illustratoren*, *regulatoren*, *affect displays* en *adaptoren*. In het artikel "The Repertoire of Nonverbal Behaviour: Categories, Origin, Usage and Coding" uit 1969 onderzoeken Paul Ekman en Wallace Friesen hoe non-verbaal gedrag onderdeel wordt van het repertoire van een persoon. In het artikel zijn ze op zoek naar de herkomst (orgin), het gebruik (usage) en het informatiegehalte (coding) van lichaamstaal.

De benaming van de categorie *emblem* doet al vermoeden dat deze overeenkomsten vertoont met de *embleemgebaren* van Rotman. *Illustratoren* zijn bewegingen die verbale tekst illustreren, wat Rotman waarschijnlijk *gesticulatie* noemt. *Regulatoren* staan in dienst van de conversatie en reguleren het gesprek tussen twee of meerdere personen. Hiervoor kan gebruik gemaakt worden van *illustratoren*. Vanwege deze overlap zal ik deze twee categorieën samen bespreken in paragraaf 2.1.2. *Adaptoren* zijn niet bedoeld om te refereren aan iets, het bedraagt vaak een handeling. Hierdoor zouden we deze categorie kunnen koppelen aan *auto-referentiële mimesis*. Het zijn kleine bewegingen, die in dienst kunnen staan van een grotere handeling. Ekman & Friesen stellen echter nog een vijfde categorie voor in hun werk; *affect displays* (emoties van het gezicht), die door Boenisch niet benoemd wordt. Deze categorie kan gesproken tekst ondersteunen of problematiseren. Vandaar dat deze categorie behandeld zal worden in met emblem.

In de komende paragrafen zal een poging gedaan worden om de bovenstaande theorieën in elkaar te schuiven, om op deze manier tot een verdieping te komen. Daarnaast zal de bruikbaarheid van deze theorieën binnen dit onderzoek ter discussie worden gesteld. Dit zal leiden tot een theoretisch raamwerk, dat een samenvoeging zal zijn van de drie verschillende indelingen. Dit zal toegepast worden in de analyses van de voorstellingen in hoofdstuk 4 en 5. De centrale vraag is dan ook: welke indeling of een combinatie hiervan is het meest bruikbaar om de relatie tussen lichaamstaal en gesproken taal te verwoorden?

⁴⁴ Maaïke Bleeker, "Corporeal Literacy: New Modes of Embodied Interaction in Digital Culture" in *Mapping Intermediality in Performance* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010) p 40.

Als eerste zal *hypotactische mimesis* besproken worden, waaraan *gesticulatie* en de categorieën *illustratoren* en *regulatoren* worden verbonden. Hierna volgt *paratactische mimesis*, waaraan *embleemgebaren* en de categorie *emblemen* en *affect displays* besproken worden. Ten slotte wordt *auto-referentiële mimesis* besproken, waarin verbanden worden gelegd tussen *prosodie* en *adaptors*. Dit zal afgesloten worden met een deelconclusie, waarin het theoretische raamwerk vastgelegd zal worden in de vorm van een schematisch overzicht.

2.1. Hypotactische mimesis

Hypotactische mimesis is de vorm die we terug zien in traditionele dramatisch teksttheater. De lichaamstekens ondersteunen het gesproken woord en zijn daarom ondergeschikt aan de gesproken taal. Dit is dan ook het primair of dominante tekensysteem. Hypotactische mimesis is een organisatieprincipe, wat de aaneenschakeling van lichaamstekens aanduidt in een voorstelling. dit begrip is daarom toepasbaar op voorstellingsniveau. De term is niet bedoeld om de relatie tussen een enkele beweging en een enkel woord benoemen. Dit is echter wel het geval bij gesticulatie en illustratoren. Deze termen kunnen gebruikt worden om de relatie tussen lichaamstaal en gesproken taal van één enkele beweging te benoemen. We kunnen stellen dat hypotactische mimesis op een macroniveau functioneert, terwijl gesticulatie en illustratoren ook op microniveau opereren. Maar daarvoor eerst een verdere toelichting van de begrippen.

2.1.1. Gesticulatie- Rotman

Wanneer een verhaal verteld wordt maken mensen vaak gebaren met de handen, vingers, armen, schouders en het gezicht. De gebaren zijn gerelateerd aan de gesproken woorden, maar op welke manier is onduidelijk. Deze bewegingen gebeuren vaak onbewust en spontaan en zullen vaak onopgemerkt voorbij gaan aan zowel de spreker als de ontvanger. De bewegingen voegen op het eerste gezicht vaak niets toe, omdat ze geen directe relatie hebben met dat wat verteld wordt. Maar onderzoek wijst uit dat gesticulatie wel degelijk invloed heeft op de semantische, pragmatische en discursieve aspect van tekst. Doordat de gebaren vaak synchroon lopen met de woorden, verlopen de gebaren net als de woorden via de gedachten. Zo zijn er diverse vormen van gesticulatie te onderscheiden.⁴⁵

Iconische gebaren zijn gebaren die verwijzen naar een object door de vorm te illustreren, bijvoorbeeld een cirkel maken, wanneer men het heeft over een bal. *Kinografische gebaren* omvatten het 'mimen' van handelingen, het sluiten van een overeenkomst door de handen naar

⁴⁵ Rotman, *Chapter 1 The Alphabetic Body*, (2002) p. 6-7.

elkaar toe te bewegen. Daarnaast bestaat er ook *ritmische gesticulatie*. Deze gebaren markeren belangrijke woorden. De laatste vorm van gebaren van gesticulatie zijn de *deiktische gebaren* (aanwijzende gebaren). Deze gebaren dragen de markering van een plaats of tijd (nu, daar, jij, hier) uit. Al deze vormen van gesticulatie dienen als ondersteuning van de gesproken taal. Dit veronderstelt dat de gesproken taal het dominante tekensysteem is. Gesticulatie valt daarom in de meeste gevallen onder hypotactische mimesis.

2.1.2. Illustratoren en regulatoren – Ekman & Friesen

Deze categorieën, beschreven door Ekman & Friesen, zijn direct aan de spraak gekoppeld. Aangezien ze woorden illustreren, staan deze gebaren in directe relatie met de gesproken taal. Net als de gesticulatie van Rotman kunnen illustratoren onderverdeeld worden in diverse vormen; *Ritme gebaren* (batons), gebaren die pauze aangeven of een bepaald woord accentueren. *Ideografen*, gebaren die de richting of het pad van de gedachte schetsen. *Deiktische gebaren*, het wijzen naar een aanwezig object. *Ruimtelijke gebaren* (spacial movements), het aantonen van een ruimtelijke relatie. *Kinografen*, gebaren die een lichamelijke beweging afbeelden. En *pictogrammen* tekenen als het ware een foto van hun referent.⁴⁶

Ekman & Friesen maken een tweedeling in het gebruik van deze illustratoren, iconische gebaren en persoonsgebonden gebaren. Ritme gebaren en ideografen hebben geen zelfstandige betekenis of connotatie wanneer deze los van woorden worden uitgevoerd. Ze kunnen gezien worden als ritmische-iconische gebaren. Deiktische gebaren zijn persoonsgebonden gebaren, waarvan de uitvoerder in veel gevallen zelf het referent bepaald door erna te wijzen. Pictogrammen kunnen gezien worden als iconische gebaren, omdat het 'getekende' moet lijken op het object waar het naar verwijst. Kinografen zijn iconisch wanneer een beweging een natuurlijke of machinale kracht representeert of als het lijkt op een menselijke handeling. Bij nabootsing van een menselijke handeling is het vaak persoonsgebonden.⁴⁷

Regulatoren zijn gericht op de conversatie en de voortgang van het gesprek. Ze zorgen voor het vervolgen van een gesprek, herhalen, uitbreiden, versnellen etc. Dit kan met woorden uitgesproken worden, maar ook gebaren kunnen hier voor zorgen. In veel gevallen zijn dit ritmische gebaren of ideografen. Door de overlapping van deze twee categorieën zal in het vervolg van dit onderzoek enkel gesproken worden over *illustratoren* om verwarring te voorkomen.

⁴⁶ Ekman en Friesen, (1969) p. 68.

⁴⁷ Ekman en Friesen, (1969) p. 69-70.

2.1.3. Gesticulatie of illustratoren?

De onderverdeling van illustratoren van Ekman & Friesen toont overeenkomsten met de onderverdeling van gesticulatie van Rotman. Beide onderscheiden ze ritmisch gebaren, kinografen en deiktische gebaren, waarbij dezelfde definitie gehanteerd wordt. Ekman & Friesen maken het rijtje van illustratoren compleet met drie andere soorten gebaren, waar Rotman het aantal verschillende gesticulerende gebaren openhoudt. Hierdoor wordt gesticulatie niet volledig afgebakend, waar Ekman & Friesen met illustratoren wel een duidelijke grens stellen. Net als gesticulatie kunnen illustratoren functioneren in hypotactische mimesis, doordat de gebaren de tekst ondersteunen. Hoewel men zich kan voorstellen dat pictogrammen en kinografen tekst overbodig kan maken.

2.2. Paratactische mimesis

Bij paratactische mimesis geldt niet langer dat de gesproken taal als primair tekensysteem dient. Er vindt een vrijere omgang plaats tussen de lichaamstekens en de gesproken taal. Deze vorm van mimesis kan in de termen van Hans-Thies Lehmann gezien worden als *Postdramatisch theater*, waarin tekst minder belangrijk wordt en los van de andere tekensystemen komt te staan. Hierdoor kan een gelijkmatige verdeling van tekensystemen ontstaan.⁴⁸ Deze tweede vorm van mimesis sluit hypotactische mimesis uit. Dat wil zeggen dat de twee vormen lijnrecht tegenover elkaar staan. Van gesticulatie of illustratie kan er dan ook nauwelijks sprake. Er is een vrijere omgang tussen de verschillende tekensystemen mogelijk. Zowel embleemgebaren als emblemen kunnen gepaard gaan met tekst, maar deze gebaren kunnen gezien worden als het dominante tekensysteem. Hierdoor wordt het mogelijk om tekst te problematiseren. Ook pictogrammen en kinografen kunnen hiertoe in staat zijn.

2.2.1. Embleemgebaren en Affect displays – Rotman

Tussen 'American Sign Language' en gesproken taal bevindt zich de emblematiek. Onder embleemgebaren worden alledaagse gebaren verstaan, waaraan specifieke betekenissen kunnen worden verleend; een knipoog, een duim omhoog, tikken tegen het voorhoofd, een high five, klopje op de rug, enzovoorts. Deze gebaren zeggen al genoeg en hoeven niet ondersteund te worden met tekst. De toepassing van een embleemgebaar is echter wel beperkt. Vaak vormt een embleemgebaar commentaar op het gedrag van anderen, onthult de emotionele situatie, maakt belofte, beledigt of het uit genoegten of angst. Embleemgebaren kunnen dan ook niet gebruikt worden om een verklaring te maken, een situatie te analyseren of zaken samen te vatten. Anders dan gesproken taal worden

⁴⁸ Boenisch, (2002) p.111.

embleemgebaren niet aangeleerd, maar opgepikt en opgenomen door het lichaam.⁴⁹ Hierdoor staan de betekenissen niet vast en kunnen deze in de loop van tijd veranderen. De beperking van embleemgebaren kan suggereren dat deze een andere dynamiek en logica bevatten dan gesproken taal en dat andere doeleinde kunnen worden bereikt met het gebruiken van een embleemgebaar. Maar embleemgebaren worden ook wel 'speech acts' of 'taalhandelingen' genoemd, wat impliceert dat embleemgebaren wel degelijk op dezelfde manier functioneren als gesproken taal. Dat houdt in dat embleemgebaren, net als gesproken taal, het verstand aan spreken.⁵⁰

In combinatie met woorden kan een embleemgebaar echter een groter effect teweegbrengen. Een embleemgebaar functioneert, volgens Rotman, optimaal wanneer deze contrasterend gebruikt wordt ten opzichte van de gesproken taal. Hierdoor kan een discrepantie ontstaan in de auditieve en visuele communicatie. Het gebaar zal dan overheersen, omdat deze meer kracht bevat dan gesproken taal. Op deze manier kan een embleemgebaar ook de gesproken taal problematiseren. Kort samengevat zegt een embleemgebaar niks buiten de gebruikte situatie en heeft een embleemgebaar een bijzondere relatie tot gesproken taal, namelijk dat het niet of moeilijk in gesproken taal gevat kan worden.⁵¹

Ook affect displays kunnen worden ingezet om gesproken taal te problematiseren. Onder affect displays verstaan Ekman & Friesen de bewegingen van het gezicht. Een deel van deze bewegingen, zoals praten, kunnen we toe schrijven aan de categorie *adaptoren*.⁵² Deze categorie zal later besproken worden in dit hoofdstuk. Het is mogelijk dat van het gezicht van een persoon een andere boodschap is af te lezen dan dat verteld wordt. Aan de andere kant kan de mimiek ook ingezet worden om de verbale boodschap kracht bij te zetten.

De veronderstelling dat de betekenis van embleemgebaren krachtiger zijn dan het gesproken woord, doet al vermoeden dat tekst niet overheerst. Hierdoor kunnen we, zowel emblemen en affect displays, niet inschalen onder hypotactische mimesis. Een embleemgebaar valt onder paratactische mimesis, doordat de tekst niet als primair tekensysteem dient en er een vrijere omgang tussen tekst en beweging mogelijk is. Met name wanneer het gebaar het tegenovergestelde verbeeldt dan de gesproken taal, is deze vrijere omgang een feit. Op deze manier valt een affect display ook onder paratactische mimesis. Maar wanneer de mimiek de tekst ondersteunt, moeten we spreken van hypotactische mimesis.

⁴⁹ Brian Rotman, (2002) *Chapter 1 The Alphanumeric Body*, Geraadpleegd op 20 augustus 2011 op http://users.wowway.com/~brian_rotman/The%20Alphanumeric%20Body.htm (2002) p. 4-5.

⁵⁰ Rotman, *Chapter 1 The Alphanumeric Body*, (2002) p.5.

⁵¹ Rotman, "The Alphanumeric Body" (2002) p.95.

⁵² Ekman en Friesen, (1969), p.70-71.

2.2.2. Emblemen – Ekman & Friesen

Emblemen verschillen, volgens Ekman & Friesen van andere non-verbale uitingen door hun directe relatie met gesproken taal. Emblemen hebben een definitie in het woordenboek en kunnen vaak gevat worden in één of twee woorden. De definitie van een embleem is bekend bij een bepaalde cultuur of het kan algemeen bekend zijn of het kan een geheime betekenis dragen voor een bepaalde groep. Emblemen worden dan ook gezien als communicatief gedrag en zijn eerder iconisch gebaren dan persoonsgebonden gebaren. In samenspel met woorden kan een embleem de verbale taal herhalen, vervangen of tegenspreken. Het kan herkend worden als het gebaar door één of twee woorden vervangen kan worden. De uitvoering van een embleem wordt vaak bewust gedaan, men kan het gebaar herhalen wanneer dit gevraagd wordt.⁵³

2.2.3. Embleemgebaren of emblemen?

De definitie van Ekman & Friesen verschilt enigszins met die van Rotman. Terwijl Rotman stelt dat embleemgebaren moeilijk in woorden te vatten zijn, stellen Ekman & Friesen dat een embleem een woordenboekdefinitie heeft en dat het vaak te vatten is in een beperkt aantal woorden. Dat een embleem afhankelijk is van een cultureel gecodeerde betekenis wordt in allebei de bronnen beaamd. Net als de bewustwording van het uitvoeren van een embleem. De definitie van Ekman & Friesen veronderstelt echter dat wanneer een embleem gecombineerd wordt met tekst dat deze ondergeschikt kan zijn aan de tekst, door eventuele herhaling. Rotman is overtuigd van de kracht van een embleemgebaar en de dominantie van deze gebaren. Over een beperkt gebruik van embleemgebaren wordt door Ekman & Friesen niet gesproken, Rotman haalt dit duidelijk aan. Dit heeft te maken met de ruimere opvatting van *emblemen* door Ekman & Friesen dan dat Rotman gebruikt.

2.3. Auto-referentiële mimesis

De laatste vorm van mimesis is de variant waarbij bewegingen enkel verwijzen naar eerder uitgevoerde bewegingen en niet naar andere tekensystemen. De gesproken taal staat los van de lichaamstaal, waardoor het dominante tekensysteem kan verschuiven. De bewegingen en de woorden verwijzen naar zichzelf en generen geen vaststaande betekenis. Het kan tot betekenissen leiden door de herhalingen van de beweging. Auto-referentiële mimesis verschilt hierdoor van de andere twee vormen van mimesis. En hoewel de categorieën van Rotman en van Ekman & Friesen

⁵³ Ekman en Friesen, (1969) p. 63-64.

tot nu toe te koppelen waren aan de vormen van mimesis, zijn de overeenkomsten tussen auto-referentiële mimesis en de overgebleven categorieën ver te zoeken.

2.3.1. Prosodie – Rotman

De emblematiek opereert buiten de gesproken taal en de gesticulatie opereert tegelijkertijd met de gesproken taal. Dan rest ons nog één relatie tussen gebaren en gesproken taal, namelijk gebaren die binnen de gesproken taal opereren. Gebaren die gesproken taal teweegbrengen. Prosodie kan gezien worden als de lichamelijke dimensie van de stem. Het zorgt voor de pauzes in de zinnen, de intensiteit en de melodie van de stem, die tot stand komen door de bewegingen van het lichaam.⁵⁴

Hoewel spreken gezien wordt als een auditief en zelfs visueel gebeuren, moet menig lichaamsdeel in actie gezet worden om geluid te generen van de glottis tot de stembanden en uiteindelijk de tong en de lippen. Fysieke acties kunnen de stem beïnvloeden of leiden tot primitieve geluiden, zoals een kreun, een schreeuw, een zucht.⁵⁵

Hoewel de categorieën embleemgebaren en gesticulatie onder te brengen zijn in één van de mimetische organisatieprincipes, lijkt dit bij prosodie niet mogelijk te zijn. De geluiden komen voort vanuit een lichamelijke inspanning. De beweging kan daardoor aangewezen worden als de veroorzaker van het geluid. De beweging is daarom het voornaamste tekensysteem (geen hypotactische mimesis). De geproduceerde klanken zijn wel degelijk een product van het lichaam en ontstaan door een beweging, waardoor deze niet losgekoppeld kunnen worden (geen paratactische beweging). De bewegingen staan in veel gevallen niet op zichzelf en het is mogelijk dat de uitgevoerde beweging verwijst naar een eerder uitgevoerde beweging, waaruit geluid voortkomt. De geluiden verwijzen wel naar de actie in het lichaam en het kan hierdoor niet los van elkaar gezien worden. De tekens worden niet verknipt weergegeven. Er zit echter niet altijd een vaststaande betekenis aan vast. Om in de termen van Ekman & Friesen te spreken is prosodie in veel gevallen persoonsgebonden.

2.3.2. Adaptoren – Ekman & Friesen

Ekman & Friesen geven aan dat deze categorie het lastigste te beschrijven is. Er wordt dan ook veel gespeculeerd. Adaptoren zijn gebaren, die we ooit geleerd hebben als een onderdeel van adaptieve inspanningen om verschillende behoeften te vervullen, om lichamelijke acties op te voeren, om emoties te beheren of om instrumentele activiteiten te leren. Een bepaalde tik, zoals het klikken van de tong tegen het gehemelte of tikken van nagels op tafel, zijn voorbeelden van adaptoren. In veel

⁵⁴ Rotman, *Chapter 1 The Alphanumeric Body*, (2002) p. 7-8.

⁵⁵ Rotman, *Chapter 1 The Alphanumeric Body*, (2002). P. 7.

gevallen gebeurt er iets waardoor een persoon deze tik gaat vertonen. De bewegingen worden niet gebruikt om een boodschap af te geven en ze worden onbewust uitgevoerd. Deze categorie is onder te verdelen in drie vormen; zelf-adaptoren, alter-adaptoren en object-adaptoren.⁵⁶

Zelf-adaptoren zijn aangeleerd rondom het beheren van een variëteit aan problemen of behoeften. Hieronder valt het faciliteren of het blokkeren van zintuiglijke waarnemingen. Een voorbeeld hiervan is het nat maken van de lippen tijdens een gesprek. Dit is ooit aangeleerd om de lippen te bevochten wanneer deze droog waren, maar kan uitgroeien tot een gewoonte, waardoor het los komt te staan van het oorspronkelijke doel. Alter-adaptoren hebben te maken met relaties die aangegaan worden met andere personen, bijvoorbeeld het aanpakken of afgeven van iets. Hieronder vallen ook bewegingen om onszelf te beschermen of te verdedigen wanneer men aangevallen wordt of bewegingen voor het tonen van affectie en intimiteit. De object-adaptoren zijn gebaren die aangeleerd zijn om een instrumentele taak te volbrengen, als het besturen van een auto, fietsen, roken of schrijven. Deze vorm wordt in tegenstelling tot de andere twee vormen later in het leven aangeleerd.⁵⁷

Aangezien adaptoren in veel gevallen niet ingezet worden om een directe communicatieve boodschap uit te dragen, wordt het mogelijk dat deze bewegingen naar eerder uitgevoerde bewegingen verwijzen. Het is mogelijk dat een beweging in een aaneenschakeling van lichaamstekens die zijn georganiseerd door auto-referentiële mimesis een adaptor kan zijn. Dit sluit niet uit dat een adaptor in een scène, die hypotactisch of paratactisch georganiseerd is, kan voorkomen.

2.3.3. Prosodie of adaptoren?

Deze twee termen zijn niet met elkaar te vergelijken, hoewel voor het gebruik van beide termen iets te zeggen is. Prosodie lijkt in veel gevallen buiten de auto-referentiële mimesis te vallen, ondanks de mogelijkheid voor het verknippen van tekensystemen. Het past eerder bij paratactische mimesis. Prosodie kan echter duidelijk de relatie tussen gesproken taal en lichaamstaal aanduiden, het verwoordt geluiden die worden voortgebracht door fysieke acties. Adaptoren kunnen vallen onder auto-referentiële mimesis, maar door de overlapping met andere categorieën kunnen bewegingen die behoren tot de categorie adaptoren net zo goed onder paratactische mimesis of zelfs hypotactische mimesis vallen. Daarbij moeten we niet vergeten dat adaptoren vaak in dienst staan van een grotere handeling of een aaneenschakeling van lichaamstekens, zoals een gevecht tussen twee mensen.

⁵⁶ Ekman & Friesen (1969) p. 84-85.

⁵⁷ Ekman & Friesen (1969) p. 85-90.

2.4. Deelconclusie

De verschillende soorten mimesis, beschreven door Peter Boenisch, zijn organisatieprincipes, die toepasbaar zijn op een onderdeel van de voorstelling of op de gehele voorstelling. Hypotactische, paratactische of auto-referentiële mimesis verwoorden op een macroniveau de relatie tussen gesproken taal en lichaamstaal. De indelingen van Rotman en Ekman & Friesen functioneren daarentegen op microniveau. Het kan toegepast worden op één enkel gebaar en zo kan de relatie continue verschuiven van embleemgebaren, naar gesticulatie, naar prosodie (Rotman). Of zoals Ekman & Friesen zullen beamen kan de relatie tussen tekst en gebaar verschuiven tussen emblemen, illustratoren, regulatoren, affect displays of adaptoren. Hierbij moet wel een kanttekening geplaatst worden, want Ekman & Friesen sluiten niet uit dat een beweging behoort tot slecht één van de categorieën. Een gebaar kan een illustrator zijn, maar ook reguleren of adapteren. Terwijl de indeling van Rotman veronderstelt dat een gebaar slechts in één categorie geplaatst kan worden, waardoor de andere relaties worden uitgesloten.

Zowel Rotman als Ekman & Friesen maken gebruik van de term 'emblemen'. De onderlinge interpretatie verschilt enigszins. Ekman & Friesen beschrijven dat een embleem gevat kan worden in woorden, Rotman beweert dat embleemgebaren niet of moeilijk gevat kunnen worden in woorden. Ekman & Friesen gebruiken een bredere interpretatie dan Rotman, die de categorie van embleemgebaren duidelijker afzet. De brede interpretatie van Ekman & Friesen maakt de grens tussen emblemen en pictogrammen (illustrator) erg dun. Het zijn beide iconische gebaren, die refereren naar een object of een betekenis. In het verloop van dit onderzoek zal de definitie van Rotman aangehouden worden. Een embleem is een alledaags gebaar, dat specifieke betekenissen toekomt. In veel gevallen wordt door middel van het uiten van een embleem commentaar gegeven op het gedrag van anderen.

Doordat Brian Rotman veronderstelt dat er oneindig veel vormen van gesticulatie bestaan, wordt deze term onoverzichtelijk. Met welke vorm van gesticulatie hebben we te maken als het gebaar niet het ritme verbeeldt of naar een handeling verwijst of iets aanwijst? Ekman & Friesen hebben de categorie van illustratoren onderverdeeld in zes vormen. Deze onderverdeling vertoont overeenkomsten met die van Rotman, maar zij houden het overzichtelijk door deze zes vormen te noemen. Daarom is de categorie van illustratoren van Ekman & Friesen fijner te hanteren in de komende analyses.

De categorie van Adaptoren (Ekman & Friesen) is een bruikbare categorie om bewegingen te verwoorden die onderdeel zijn van een handeling. Veel van deze bewegingen hebben niet een directe communicatie voor ogen. Het betreft alledaagse acties die in dienst staan van de context van een verhaal. We zullen zien dat met name in de voorstelling *Het leven is een feest!* veel gebruik gemaakt wordt van adaptoren, zoals het verplaatsen of demonstreren van producten. Prosodie

wordt gekenmerkt door een specifieke relatie tussen de taal van de lichaam en het gesproken woord. Deze bewegingen zullen dan ook opvallen in een analyse, mochten ze voorkomen. Als ik dit in een schema moet verwerken, kom ik tot het volgende:

	Rotman	Ekman & Friesen
<i>Hypotactische mimesis</i>	<u>Gesticulatie</u> <ul style="list-style-type: none"> - iconische gebaren - kinografische gebaren - ritmische gesticulatie - deiktische gebaren 	<u>Illustratoren</u> <ul style="list-style-type: none"> - pictogrammen - kinografen - ritmische gebaren - deiktische gebaren - ruimtelijke gebaren - ideografen <u>Regulatoren</u> <u>Affect displays</u> (ondersteuning tekst)
<i>Paratactische mimesis</i>	<u>Gesticulatie</u> <ul style="list-style-type: none"> - iconische gebaren - kinografische gebaren <u>Embleemgebaren</u> <u>Prosodie</u>	<u>Illustratoren</u> <ul style="list-style-type: none"> - pictogrammen - kinografen <u>Emblemen</u> <u>Affect displays</u> (problematiseren tekst) <u>Adaptoren</u>
<i>Auto-referentiële mimesis</i>	<u>Embleemgebaren</u> (wanneer tekst wordt geproblematiseerd)	<u>Adaptoren</u> <ul style="list-style-type: none"> - alter-adaptoren - object-adaptoren - zelf-adaptoren (mits de beweging en het naar zichzelf verwijst)

Dit zal het theoretische raamwerk vormen met betrekking tot het aanduiden van relaties tussen lichaamstaal en gesproken taal in de analyses van *Het leven is een Feest!* van Golden Palace en *Bambie Treize, op z'n Frans voor beginners* van Bambie in hoofdstuk vier en vijf. Ik wil hierbij aantekenen dat in de tabel rekening is gehouden met de overeenkomsten tussen de indeling van Rotman en van Ekman & Friesen. De gelijkwaardige termen staan naast elkaar genoemd.

Maar hiermee wordt slechts één deel van de hoofdvraag beantwoord. De vraag naar de verschillende communicatieve functies van lichaamstaal rest nog. In het volgende hoofdstuk zal hier aandacht aan besteed worden. Hierin probeer ik ook te verwijzen naar dit hoofdstuk door te speculeren of we bepaalde bewegingen kunnen koppelen aan één van de zes communicatieve functie van taal van Roman Jakobson.

HOOFDSTUK 3

Van Jakobson tot Boenisch

De communicatieve functie van gesproken taal

In het vorige hoofdstuk stond de relatie tussen lichaamstaal en gesproken taal centraal. Door een samenvoeging van theorieën, is er een instrumentarium ontwikkeld. Met dit instrumentarium zal de relatie tussen de taal van het lichaam en de taal van het gesproken woord in de komende analyses aangeduid worden. Dit omvat slecht één deel van de onderzoeksvraag, die centraal staat in dit werk. Om de gehele vraag te kunnen beantwoorden, moeten we op zoek gaan naar de mogelijke communicatieve functies van lichaamstaal. In de inleiding zijn zes mogelijke communicatieve functie kort aangehaald. Deze functies zijn toe te schrijven aan Roman Jakobson. Deze Russische taalkundige kan gezien worden als de grondlegger van de moderne taalwetenschap. Zijn zes functies van taal zijn toepasbaar op gesproken taal. Peter Boenisch heeft in zijn analysetabel een kleine aanzet gegeven tot het gebruik van deze functies op lichaamstaal. Dit is echter zo beknopt dat hier nog veel meer uit te halen is. Dit zal aan de hand van concepten van onder andere Hans-Thies Lehmann en Jacques Lecoq gebeuren. Ook zal er gepoogd worden om de verschillende soorten gebaren uit het vorige hoofdstuk te plaatsen onder één van de functies. De komende paragrafen zullen elk gekoppeld zijn aan een communicatieve functie. Als eerste zal de definitie van de functie van (gesproken) taal nader toegelicht worden. Hierna zal ik een aanzet geven tot de vertaalslag van de functie van gesproken taal naar de functie van lichaamstaal. Deze aanzet zal verduidelijkt worden in de analyses van de casestudies *Het leven is een feest!* (hoofdstuk 4) en *Bambie Treize, op z'n Frans voor beginners* (hoofdstuk 5). Aan de hand van observaties zullen de communicatieve functies van lichaamstaal nader onder de loep worden genomen in hoofdstuk 6.

De belangrijkste functie van taal is dat het communicatie mogelijk maakt. De taal staat dan ook ten eerste 'op zichzelf', ten tweede heeft het de mogelijkheid om menselijke inspanningen en kenmerken te verwoorden. We moeten daarbij niet vergeten dat taal geen tastbaar geheel is, maar in dienst staat van het overbrengen van een betekenis, 'communication of meaning'. De fundamentele vragen die we ons zelf moeten stellen over taal zijn: waarom bestaat het? Tot welk doel dient het? Wat is de functie?⁵⁸ Wanneer we deze vragen beantwoorden, komen we tot de conclusie dat de communicatie één gezamenlijk doel heeft, namelijk het overbrengen van een boodschap. Om een boodschap over te dragen hebben we zes factoren waar we rekening mee

⁵⁸ Linda R. Waugh, *Roman Jakobson's Science of Language* (Lisse: The Peter de Ridder Press, 1976) p. 13-19.

kunnen houden. Voor elk optreden in verbale communicatie moeten zes constitutieve factoren aanwezig zijn; de zender zendt een bericht naar de ontvanger, de boodschap heeft een context nodig om aan te refereren, de boodschap is een code, die enkel begrepen kan worden wanneer contact wordt gemaakt tussen de zender en de ontvanger. Elk van deze factoren kan gekoppeld worden aan één van de communicatieve functies. Wanneer in de communicatie een bepaalde functie domineert heeft de desbetreffende factor het meest aanwezig. Zo komt Roman Jakobson tot het volgende communicatiemodel⁵⁹:



De communicatieve functies die in dit model worden onderscheiden zullen in de komende paragrafen het onderwerp van discussie zijn.

Dit model is ook door Peter Boenisch opgenomen in zijn analysetabel. De verwijzing naar deze theorie van Jakobson door Boenisch is opvallend, omdat de indeling in functies een linguïstische systeem veronderstelt. Waarom zouden we beweging willen ontlichamen door het om te vormen tot linguïstische begrippen? Boenisch vormt het traditionele communicatiesysteem van Jakobson om tot theateraal communicatiemodel. Hierbij maakt hij een tweedeling in de gegeven functie van communicatie, de lexicale expressieve semantische kwaliteit en de symbolische expressieve semantische kwaliteit. Met deze benaming veronderstelt Boenisch dat het model van Jakobson geschikt is om de expressieve kwaliteit van lichaamstekens te analyseren. De betekenis van lichaamstekens (de lexicale expressieve semantische kwaliteit) kan tot op zekere hoogte worden vastgelegd, de betekenissen kunnen voortkomen vanuit de symbolische expressieve semantische kwaliteit. De laatstgenoemde categorie wordt gevormd door de fatische functie, de poëtische functie (door expressieve reflectieve significantie; heeft betrekking het moment van uiten) en de metalinge functie (systeemreflectieve significantie; het thematiseren van de theatrale code).⁶⁰

Lichaamstekens die de symbolische expressieve semantische kwaliteit bevatten kunnen leiden tot een betekenis, maar hebben geen vaststaande betekenis. Deze lichaamstekens hebben te maken met het hier-en-nu, met de dialoog tussen makers en publiek, het reflecteren van lichamen. Dit zou een mogelijke aanwijzing kunnen zijn voor het tot stand brengen van het 'onderbuikgevoel'. Mogelijke aanwijzingen voor het tot stand brengen voor dit gevoel kunnen we wellicht vinden in de definitie van de functies van gesproken taal en de vertaalslag naar de functies van lichaamstaal.

⁵⁹ Waugh, (1976) p.25.

⁶⁰ Boenisch, (2002) p. 138-139.

3.1. De referentiële functie

Taal geeft ons de mogelijkheid om te communiceren met een ander. Deze communicatie omvat een boodschap die overgedragen wordt. Wanneer deze boodschap verwijst naar iets, hebben we te maken met de referentiële functie van taal, zoals: „De lucht is blauw en het gras is groen”. De mensen die bekend zijn met de Nederlandse taal begrijpen deze zin en kunnen waarnemen dat dit het geval is. De referentiële functie domineert in een ‘normaal’ gesprek. We zijn continue bezig met het aanwijzen van objecten om er een betekenis aan te verlenen. Onze taal is gebaseerd op een tekensysteem, dat bestaat uit letter. Deze letters kunnen een morfeem vormen, dit is een woorddeel met eigen betekenis. De opbouw van deze morfemen wordt aangeduid met syntactische groepen. Mochten we een object niet kunnen verwoorden zullen we aan de hand van morfemen en syntactische groepen toch een woord kunnen vormen. Deze cognitieve ontwikkeling heeft betrekking op de semiotiek en het systematisch corresponderen tussen morfologische en syntactische vormen van taal.⁶¹

Net als tekst kan ook beweging refereren aan iets om ons heen, een voor de hand liggend voorbeeld hiervan is het ‘pantomimen’ van objecten, een beweging impliceert de aanwezigheid van een bepaald object dat ons doet denken aan een voorwerp uit ons dagelijks leven. Deze bewegingen moeten herkenbaar zijn, doordat we ze zelf ook uitvoeren. We kunnen de bewegingen lezen, doordat ze in een context geplaatst worden.

In feite refereert alles in het theater aan de wereld om ons heen, een stoel op het toneel verwijst naar een stoel in de ‘echte’ wereld, een man die een andere man begroet verwijst naar een situatie uit ons dagelijks leven. Bewegingen behoren, net als woorden, tot een systeem van tekens, waaraan we betekenissen kunnen toekennen, we kunnen het lichaam zien als een semantisch gegeven, dat betekenissen kan dragen en betekenissen kan creëren. In het vorige hoofdstuk zijn diverse bewegingen besproken, die de kwaliteit bevatten om te verwijzen. Voor de hand liggende gebaren zijn embleemgebaren. Deze gebaren dragen een duidelijke betekenis. Een pictogram wordt gebruikt om een voorwerp of iets dergelijks te ‘tekenen’. een deiktisch gebaar verwijst naar iets door het aan te wijzen en is in die zin indexicaal. Wanneer iemand een CD aanwijst, verwijst dit hoogstwaarschijnlijk naar muziek. In een deiktisch gebaar hoeft niet altijd referentiële functie te overheersen. Het gebaar kan ook zorgen voor het verleggen van de aandacht, het verleggen van het communicatie kanaal (dit zal in paragraaf 3.4. nader toegelicht worden). In het geval van embleemgebaren en pictogrammen domineert in veel gevallen de referentiële functie.

⁶¹ Elmar Holenstein, *Roman Jakobson's approach to language*, (Indiana University Press, 1976) p.156-159.

3.2. De emotieve functie van taal

De emotieve functie, ook wel de expressieve functie van taal, heeft betrekking op de spreker en zijn betrokkenheid ten opzichte van de boodschap. De toon van de boodschap is afhankelijk van de houding van de spreker tegenover datgene waar hij over spreekt. Een emotieve boodschap is afhankelijk van het patroon van geluid en syntactische ordening van de zin. Zowel het auditieve, als het grammaticale en het lexicale niveau, zijn belangrijk bij het geven van een emotieve boodschap. Met de keuze van de woorden laat de spreker ook zijn eisen en zijn bekwaamheid horen ten opzichte van de boodschap. We kunnen een emotieve boodschap niet analyseren op het informatieve of het cognitieve aspect, doordat we de boodschap zonder de toon van de boodschap niet weten. Een emotieve boodschap kan gezien worden als een fonologische boodschap. In veel gevallen kan dit gepaard gaan met lichamelijk gedrag en eventuele accentuerende geluiden, als zuchten of steunen en kreunen.⁶²

De toelichting van de emotieve functie veronderstelt al dat het lichaam mogelijk ingezet kan worden binnen deze functie. Een emotie kan gevat worden in een lichaam door de houding of de gestalte aan te passen aan de emotie. Dit kan in combinatie van tekst, maar dit hoeft niet. Wanneer men met de handen het gezicht afdekt is er schaamte in het spel. Als iemand verdrietig is zien we dat niet alleen aan de tranen in de ogen, maar ook aan de schouders, die naar voren buigen en het hoofd dat hangt. Het verlichamen van een emotie veronderstelt dat men de emotie af kan lezen van het lichaam. In dat geval is de emotieve functie ook een functie waarin het lichaam als betekenispotentieel aanwezig is. Voor de bepaling van de emotieve functie van een uiting is de taal van het lichaam vaak een belangrijke bron van informatie. Onze emotionele betrokkenheid blijkt vaak uit onze lichamelijke expressie. We kunnen dan ook de oprechtheid van iemands emoties vaak inschatten door na te gaan of de lichaamstaal overeenstemt met de gesproken taal. Om de expressieve boodschap kracht bij te zetten of geloofwaardig over te laten komen is de inzet van het lichaam van groot belang. In de categorie van *Affect display* (Ekman & Friesen) domineert vaak de emotieve functie.

3.3. De conatieve functie van taal

In gesproken taal is de conatieve functie, ook wel appellatieve functie, duidelijk te herkennen. De boodschap die gecommuniceerd wordt is een grammaticale uiting, het is een formulering van de zin. Het heeft betrekking op de geadresseerde. De conatieve functie wordt gecommuniceerd door de uiting van de vocatieve naamval (bijvoorbeeld een aanspreking: "Beste luisteraars") of van de

⁶² Elmar Holenstein, (1976) p. 153-154.

imperatieve zin (de gebiedende wijs: “Doe even de deur dicht.”). Dit kan de geadresseerde in actie zetten of uitdagen tot het verrichten van een handeling.⁶³

De handelingen in voorstellingen worden vaak op deze manier in scène gezet, A. stelt iets voor, B. voert het uit. In veel gevallen worden deze handelingen voortgedreven door gesproken taal. De tekst kan in dit geval gezien worden als de motor van de voorstelling. De gesproken taal zorgt voor het handelingsverloop van de personages en daarmee voor het verloop van het verhaal. De dramaturgie van de voorstelling zit in de tekst. Wat als we te maken hebben met visuele dramaturgie? Als de tekst niet datgene is dat de handeling voortstuwt?

Een actie van een personage kan een reactie uitlokken bij een ander personage. Wanneer iemand op de grond geduwd wordt, moet deze persoon opstaan. Diegene wordt dan door een fysieke kracht in beweging gezet. Ook gebaren kunnen iemand in beweging zetten. Wanneer iemand iets laten vallen, en diegene wijst het object aan, zodat een ander deze oppakt. Dit aanwijzende gebaar, ook wel deiktisch gebaar genoemd, kan de conatieve functie bevatten. Het kan een handeling uitlokken bij een ander. Als dit het geval is kunnen we niet meer zeggen dat de tekst de voortstuwende motor van de voorstelling is, maar dat de beweging als motor van de voorstelling dient. We zouden dan kunnen spreken van het *Lichaam-als-motor*. Hoe het lichaam-als-motor in een voorstelling kan functioneren zal besproken worden in de analyses van de casestudies, in de volgende twee hoofdstukken.

3.4. De fatische functie van taal

Eén van de zes functies staat enkel en alleen in het teken van het controleren, het verlengen of het vervolgen van het spraakkanaal. Het gaat om het trekken van de aandacht van de luisteraar of om zijn aandacht te controleren om zo de communicatie in stand te houden („Luister je wel?”). De fatische functie is de eerste verbale functie van een baby. De schreeuw van een pasgeboren baby trekt de aandacht. In het algemeen trekt het doorbreken van stilte door geluid de aandacht, doordat er een nieuw communicatiekanaal wordt geopend of er één wordt hersteld. Ook in het theater zal geluid de aandacht van het publiek trekken. We zijn namelijk eerder auditief ingesteld dan visueel. Het geluid hoeft dan ook niks te betekenen, één klank is voldoende om de aandacht te verschuiven van het één naar het ander.⁶⁴

Door de relatieve zelfstandigheid van de tekensystemen in het postdramatische theater heeft de tekst aan belangrijkheid ingeboet. Er zijn nieuwe varianten van het gebruik van tekst ontstaan. Tekst wordt gebruikt als fonisch materiaal door het verlies aan betekenis. Tekst,

⁶³ Jakobson, “Linguistics and Poetics” (1987) p.66.

⁶⁴ Holenstein, (1976) p.157-159.

stemgebruik en geluid (lawaai) behoren tot het idee van *soundscape*s, een auditief landschap. De geluiden hoeven niet te refereren aan de realiteit, maar creëren een plek voor associatie in de geest van de toeschouwer. Het vocale geluid vormt in veel gevallen een aura rondom het lichaam. De stem is verbonden met het lichaam, maar door de mogelijkheden van de nieuwe media, kan het lichaam gescheiden worden van de stem. We kunnen een stem 'ontlichamen', waardoor de aanwezigheid van de acteur ter discussie gesteld wordt.⁶⁵

De eerdergenoemde kenmerken van de fatische functie zijn onder te brengen in prosodie, beschreven door Brian Rotman. Onder prosodie kunnen we klanken verstaan die voortkomen vanuit de beweging van het lichaam. Een zucht of een kreun zijn optimale voorbeelden van prosodie, maar ook van de fatische functie van taal. Deze twee termen zijn echter niet gelijkwaardig aan elkaar. Prosodie geeft de relatie tussen gesproken taal en lichaamstaal aan, terwijl de fatische functie betrekking heeft op de controle van het communicatiekanaal. Ook regulatoren zijn gericht op de voortgang van een gesprek. Ekman & Friesen erkennen dat gebaren een rol kunnen spelen bij het verloop van een gesprek. In de meeste gevallen worden hier ritmische gebaren of ideogrammen voor gebruikt. Dit is echter altijd in combinatie van gesproken taal. Wat als er geen gesproken taal aan te pas komt?

Het doorbreken van een stilte kan gezien worden als het fatische aspect. In beweging kan ook een doorbreking van een 'stilte' plaatsvinden of een verandering in de kwaliteit van de beweging kan leiden tot een verschuiving van de aandacht van het publiek. Dit zou kunnen door een eentonige beweging te doorbreken door een nieuwe beweging of een kleine beweging te vervangen door een grote beweging. Op deze manier zijn de makers van een voorstelling in staat om de blik van de toeschouwer te sturen. Ook dit zullen we terugzien in de analyses in hoofdstuk vier en vijf.

3.5. De metatalige functie van taal

Bij het zien van een vreemd object vragen we ons vaak genoeg af wat voor een object het is en wat de functie ervan is. In taal komt het ook voor dat woorden worden gebruikt, die bij de luisteraar onbekend zijn. Gesproken taal valt dan ook op te splitsen in twee niveaus; "object language" het spreken over objecten en "metalanguage" het spreken over taal.⁶⁶ De metatalige functie wordt vaak onbewust gebruikt om te controleren of de geadresseerde wel op dezelfde golflengte zit als de zender, of de betekenis van een gegeven woord overeenstemt tussen dat wat de zender bedoelt en dat wat de geadresseerde denkt te begrijpen. Bij het aanleren van een andere taal maakt men veelal gebruik van de metatalige functie, de betekenis van de taal wordt namelijk voortdurend bevraagd.

⁶⁵ Lehmann, (2006) p. 148-149.

⁶⁶ Roman Jakobson, "Linguistics and poetics" (1976) p. 69.

Daarnaast kunnen we te maken hebben met het verliezen van de referentie aan het oorspronkelijke teken. Wanneer iets verlichaamd wordt op een manier waarin het oorspronkelijke teken niet meer is te herkennen, hebben we te maken met de reflectieve vorm van beweging. Susan Leigh Foster beschrijft in haar werk, *Reading Dance* uit 1986, verschillende vormen van representatie. Één van deze vormen is de reflectieve vorm. Door de brede interpretatie van het te representeerde object is de betekenis komen te vervallen en verwijst de beweging alleen nog naar zichzelf. Deze mogelijke interpretaties van de metatagische functie van lichaamstaal sluiten aan bij de auto-referentiële mimesis, beschreven door Peter Boenisch. In dit organisatieprincipe verwijst het tekensysteem enkel naar zichzelf. De beweging gaat over de beweging.

3.6. De poëtische functie van gesproken taal

De laatste functie van Roman Jakobson heeft betrekking op de formulering van de boodschap, de poëtische functie. Het ligt voor de hand om deze functie te koppelen aan poëzie, maar het is meer dan dat. Het draait om een bepaalde woordkeuze of een woordvolgorde in een zin, we zeggen 'Nick en Simon' (niet 'Simon en Nick'), omdat een korte naam vooraan beter klinkt. De reclameslogan 'heerlijk, helder Heineken' is zeer bekend, omdat de alliteratie zorgt dat de slogan goed in de mond ligt. De woorden en de woordvolgorde zijn specifiek gekozen, waardoor de boodschap een grotere lading krijgt.⁶⁷

Ook Jacques Lecoq heeft nagedacht over de poëzie van woorden. In het lesprogramma van Lecoq, ook wel lessen in scheppend theater genoemd, is het onderzoek naar lichamelijke dynamiek van woorden een onderdeel. Woorden kunnen een lichamelijke dynamiek bevatten. Het ligt voor de hand dat werkwoorden zich uitstekend lenen om te verlichamen, maar deze verlichaming kan veranderen wanneer een woord wordt vertaald in een andere taal:

“Neem het werkwoord ‘prendre’. De Fransen gaan lijfelijk mee met wat ze pakken, brengen beide armen naar hun bovenlichaam. Het gaat er hierbij niet om dit of dat voorwerp te pakken, maar om het pakken in het algemeen, alles aanpakken, zichzelf aanpakken. De Duitsers met hetzelfde woord ‘ich nehme’ halen iets naar zich toe. En de Engelsen met ‘I take’ rukken iets los.”⁶⁸

Het bovenstaande citaat geeft aan dat woorden, die op het eerste gezicht hetzelfde lijken te betekenen, in een andere taal een andere dynamiek in zich hebben. Hierdoor dienen de woorden op een andere manier verlichaamd te worden. In zowel *Bambie Treize* als in *Het leven is een feest!*

⁶⁷ Roman Jakobson, “Linguistics and poetics” (1976) p. 66.

⁶⁸ Jacques Lecoq, (2000) p.57.

wordt gebruik gemaakt van een andere taal dan het Nederlands. Als deze observatie van Lecoq werkelijk het geval is, kan een herhaling van een woord in een andere taal mogelijk een andere beweging impliceren. Dit inzicht verwijst niet alleen naar de poëtische functie in gesproken taal, maar ook naar de poëtische functie van lichaamstaal. Namelijk, het verlichamen van woorden.

De vertaalslag van deze functie naar lichaamstaal is dan ook makkelijk gemaakt. Niet alleen een woord kan specifiek gekozen worden, ook de uitvoering van een beweging kan specifiek gekozen worden. Een mime-speler is als geen ander bewust van de presentatie van zijn/haar lichaam. De constructie van een beweging is niet alleen afhankelijk van de bewegingskwaliteiten, zoals kracht, tempo, tijdsduur en ritme, maar ook van de invulling van de acteur aan de beweging. We kunnen spreken van het 'poëtische lichaam', een concept dat door Jacques Lecoq is geïntroduceerd en nader zal worden toegelicht in hoofdstuk 6.

3.7. Deelconclusie

In de voorgaande paragrafen zijn de communicatieve functies van Roman Jakobson verder toegelicht. In deze paragrafen zijn vertaalslagen gemaakt van de communicatieve functies van gesproken taal naar de communicatieve functies van lichaamstaal. De referentiële functie van lichaamstaal overheerst met name in een embleemgebaar of in een pictogram. Embleemgebaren hebben vaak een vaststaande betekenis en pictogrammen verwijzen direct naar een referent. Ook deiktische gebaren kunnen deze eigenschap bevatten. De emotieve functie van gesproken taal verlangt al de inzet van het lichaam. Een emotie wordt kracht bijgezet door het te verlichamen. Doordat de tekst niet altijd aangewezen kan worden als de voortstuwende motor van de voorstelling, kunnen we spreken van de beweging als motor. Dit heeft te maken met de conatieve functie van lichaamstaal. De fatische functie kunnen we herkennen door de doorbreking van een patroon of een intensivering van een beweging, wat de aandacht van het publiek trekt. De metatalige functie overheerst wanneer de beweging wordt bevroegd, het bewegen om het bewegen. De poëtische functie kan gekoppeld worden aan het concept 'het poëtisch lichaam' van Jacques Lecoq. Dit heeft te maken met de invulling van een beweging door de acteur. De poëtische functie speelt in het theater altijd een rol. Alles wat zich afspeelt in het theater is van zijn toevalligheid ontdaan, alles is in scène gezet, alles is gekozen.

Voor nu kunnen deze invullingen abstract lijken, maar in de komende twee hoofdstukken zullen deze functies van lichaamstaal concreet gemaakt worden door middel van observaties in de analyses van de voorstellingen *Het leven is een feest!* en *Bambie Treize, op z'n Frans voor beginners*. Ook in hoofdstuk zes zullen de communicatieve functies van lichaamstaal uitgebreider besproken worden.

HOOFDSTUK 4

Analyse Het leven is een feest!

In de komende paragrafen zullen vijf fragmenten uit de voorstelling *Het leven is een feest!* onder de loep worden genomen. De fragmenten zullen dienen als een illustratie van de theorie uit de voorgaande hoofdstukken. De analyses van de fragmenten zullen inzicht geven in het gebruik van de functies van lichaamstaal en de relatie tussen lichaamstaal en gesproken taal. Een aantal gekozen fragmenten hebben betrekking op deze relatie. Bij het bespreken hiervan zal het instrumentarium gebruikt worden dat ontstaan is in hoofdstuk 2, vanuit een samenvoeging van de theorie van Peter Boenisch, Brian Rotman en Ekman & Friesen. Andere fragmenten zullen gericht zijn op de lichaamstaal en de mogelijke communicatieve functies die het lichaam kan bevatten.

In de voorstelling *Het leven is een feest!* groeit een realistische situatie uit tot een absurde toestand. Het realisme is vorm gegeven in het decor, dat verwijst naar een winkel waarin men feestartikelen verkoopt. In de schappen zijn enkele feestartikelen uitgestald en gedurende de voorstelling worden deze artikelen meegenomen in het spel van de acteurs. De winkel wordt gerund door twee vrouwen, die gespeeld worden door Suzanne en Lisa. Zij zijn bezig met de winkel op orde te brengen voor de opening. De voorstelling laat een dag uit het leven van de twee vrouwen zien, een dag als alle andere of toch niet?

De vrouwen beginnen hun dag met het indelen van de etalage. Suzanne geeft aan wat Lisa moet doen en hoe ze dit moet doen. Hieruit kunnen we opmaken dat Suzanne de bedrijfsleider is en Lisa een medewerker. De bewegingen van de vrouwen staan in het teken van de werkzaamheden en verwijzen naar alledaagse bewegingen als schoonmaken en opruimen. Om in termen van Ekman & Friesen te spreken, maken de dames vooral gebruik van *object-adaptoren*, zoals het opvouwen van kleding. Ze houden kort pauze, waarbij ze onder het genot van een libretto, gezongen door Suzanne, genieten van een kop koffie. Ze zoeken naar handelingen om de dag door te komen door etalages te veranderen, te dansen op muziek en een verkoopsscène is gang te zetten. Hierin vermommen de vrouwen zich als de twee bejaarde mannen uit de 'muppetshow'. Dan gaat de bel, hebben ze eindelijk een keer een klant?

Titus komt binnen. Hij speelt een vertegenwoordiger van feestartikelen en hij probeert de vrouwen nieuwe artikelen aan te prijzen door deze te demonstreren. Met de opkomst van de man wordt een seksueel geladen spanning opgebouwd. De vrouwen weten in eerste instantie niet hoe ze om moeten gaan met zijn aanwezigheid. Wanneer de man de aanzet geeft tot intimiteit spelen de vrouwen hierop in. De strijd breekt los om de aandacht van Titus, maar Lisa erkent al snel haar

meerdere in Suzanne. Zij lokt Titus naar het opberghok voor een onderonsje. Ook Lisa kan haar driften botvieren op Titus, nadat ze hem zo heeft laten schrikken dat hij buiten bewustzijn raakt. In eerste instantie denkt Lisa dat de man een hartstilstand heeft gehad en ze probeert alle sporen uit te wissen van zijn aanwezigheid. Als de man toch blijkt te leven daagt Lisa hem uit voor een dans wat leidt tot het onderonsje. Dit valt niet in goede aard bij Suzanne. Ook zij stopt het banale gedrag door Titus te laten schrikken. Suzanne ontdekt dat Titus leidt aan coulrofobie en plaagt hem, door zich te vermommen als een clown. Titus moet hier niks van hebben en vlucht de winkel uit.

De vrouwen blijven alleen over en ze hervatten hun verkoopsscène, waarin Suzanne nog altijd domineert. Lisa heeft hier genoeg van en na een conflict met inpakpapier besluit ze Suzanne in te pakken en hulpeloos achter te laten op de vloer van de winkel. Toch is er iets dat haar daar houdt, ze komt terug zet krachtig de krukjes neer. Ze sleurt Suzanne naar een kruk en duwt haar het gitaartje in haar handen. Ze eindigen met een libretto.

4.1. Fragment – pauze

In de koffiepauze pakt Suzanne een tijdschrift en leest een stuk voor over het monteren van een plankje. Tot dan toe hebben de vrouwen zich met hun beweging uitgedrukt. Suzanne heeft haar stem een aantal keer laten gelden door een libretto te zingen in het Italiaans. We hebben haar nog niet horen praten. Hierdoor wordt de aandacht gevestigd op de tekst, die uitgedragen wordt door haar stem. Op dat moment overheerst de fatische functie in de gesproken taal. Het kan gezien worden als een schreeuw om aandacht. Het publiek is binnen deze voorstelling nog niet bekend met deze vorm van communicatie, hierdoor wordt het communicatiekanaal niet alleen bevestigd, maar gecreëerd. Ook het gebruik van haar stem kan gezien worden als de fatische functie. Deze wordt namelijk onnatuurlijk hard ingezet en het spreektempo ligt vrij hoog. Dit kan zorgen voor een vervreemding bij het publiek. Waarom maakt ze op die manier gebruik van haar stem? Het lijkt of ze niet weet hoe ze haar stem moet gebruiken, omdat ze daarvoor lichaamstaal prefereerde boven gesproken taal.

Tijdens het voorlezen uit het tijdschrift staat haar lichaamstaal in het teken van de gesproken taal, een eigenschap van het dramatische theater. Peter Boenisch zal dit beschouwen als hypotactische mimesis. Om in de termen van Brian Rotman te spreken, maakt Suzanne gebruik van ritmische gesticulatie (of ritmische geaberen – Ekman & Friesen), waarbij ze het spreekritme lichtelijk aangeeft door met haar hoofd te knikken. Daarnaast volgt ze met haar wijsvinger de gelezen tekst, wat ook gezien kan worden als ritmische gesticulatie. De lichaamstekens zijn in dit fragment ondergeschikt aan de gesproken taal. Zodra de tekst kort onderbroken wordt, houdt haar lichaamstaal niet op. Ze schuift zenuwachtig naar voren en naar achteren op haar stoel. Dit is een fysieke reactie op de woorden uit de tekst, namelijk dat ze beseft een handige man nodig te hebben in haar leven. Dit veronderstelt dat de referentiële functie van de tekst een belangrijke rol speelt. De

dominantie van de fatische eigenschap neemt af naarmate de tekst vordert. Het publiek went aan haar stemgebruik. Het belang van de referentiële functie neemt toe en de inhoud van de tekst gaat een rol spelen. De woorden refereren naar een aanwijsbaar object op het toneel (het plankje), maar geven ook een inleiding op wat staat te gebeuren in de voorstelling, namelijk de komst van 'de handige man'. Het stukje tekst vertelt het verhaal dat komen gaat. Maar met name de aangenomen pauze in de tekst en de inzet van de lichaamstaal bouwen een spanning op, waardoor de verhalende structuur wordt blootgelegd.

4.2. Fragment – demonstratie 'explosieve vork'

Na de demonstraties van nieuwe artikelen door Titus, wilt Lisa ook een demonstratie geven van één van hun producten. Ze pakt de explosieve vork en toont deze aan Titus. Ondertussen probeert ze de toepassing van de vork verbaal toe te lichten. Dit is de eerste keer dat het publiek Lisa hoort spreken. Net als in het vorige fragment kan de inzet van de stem gezien worden als de fatische functie van taal, doordat er een nieuw communicatiekanaal wordt gecreëerd. In tegenstelling tot Suzanne spreekt Lisa op een normaal geluidsniveau en ook het spreektempo is normaal. Alleen in haar lichaamstaal ten opzichte van de gesproken taal zit een discrepantie.

Hoewel de tekst vloeiend loopt, worden de bewegingen stroef uitgevoerd. De muzikaliteit van de tekst komt niet overeen met de muzikaliteit van de beweging. Met beide handen houdt ze het object vast, dat ze aan Titus toont. Dit vormt een belemmering voor haar bewegingen, die in teken staan van het object. We zouden kunnen spreken van een *object-adaptor*, aangezien de bewegingen in dienst staan van het object. Zij het dat de bewegingen onnatuurlijk worden uitgevoerd, waardoor van een aangeleerde relatie tot het object geen sprake is. De bewegingen worden met name horizontaal uitgevoerd voor en naast het lichaam. Ze houdt haar armen gebogen, waardoor de bewegingen hoekig zijn. Daarnaast worden de bewegingen niet goed afgerond. Ze worden onderbroken, zodat er een schokkerig effect ontstaat. Dit terwijl de tekst geleidelijk verloopt en uitgesproken wordt net of het ingestudeerd is. De armbewegingen worden uitvergroet uitgevoerd en ze lopen niet gelijk met de tekst. Er vindt wel een vorm van gesticulatie plaats, aangezien de bewegingen grotendeels te koppelen zijn aan de woorden, maar van simultaneïteit is nauwelijks te spreken. Ze vertelt in veel gevallen eerst de handeling en toont deze vervolgens aan het publiek.

De vrijere omgang tussen lichaamstaal en gesproken taal kan impliceren dat we in dit geval te maken hebben met paratactische mimesis. De tekst staat echter niet los van de lichaamstaal, ondanks de discrepantie. Hierdoor hangt deze scène tussen de hypotactische en paratactische mimesis in als organisatieprincipe van lichaamstekens. Toch is de lichaamstaal in dit fragment minstens zo belangrijk als de gesproken taal. De combinatie van de twee systemen kan zorgen voor een vervreemding bij het publiek, doordat de beweging iets anders uitstraalt dan dat de uitspraak

van de tekst doet vermoeden. Dit heeft te maken met de overheersende functies in de verschillende tekensystemen. In de tekst domineert de referentiële functie, het beschrijft een aanwijsbaar object en de werking ervan. Ook in de lichaamstaal is deze functie te onderscheiden, maar de vormgeving van de bewegingen is sterker aanwezig dan de referentie. In de lichaamstaal domineert de poëtische functie. De uitvoering van de bewegingen leiden tot een mogelijke betekenis. De combinatie van de twee talen zegt iets over het personage van Lisa. Ze kan de twee talen niet goed in elkaar schuiven. Ze is niet gewend om de lichaamstaal ondergeschikt te maken aan de gesproken taal, omdat ze te veel steunt op haar lichamelijke communicatie.

4.3. Fragment – ‘mister soft’

De roze werkjas van Suzanne of Lisa brengt Titus op het idee om de werking van één van zijn producten (mister soft) uit te vergroten. Hij trekt de jas over zijn hoofd en daagt de vrouwen uit om hem naar beneden te duwen, zodat hij omhoog kan komen. Deze handeling wordt meerdere malen herhaald. Lisa gaat hier zo in op dat ze in een dans verwickeld raakt met ‘mister soft’. De handeling verwijst naar een object dat eerder in de voorstelling voorkomt, maar wordt nu als een lichamelijke dialoog gebruikt, doordat het object is veranderd in een persoon. Hierdoor vindt er een verschuiving plaats van *object-adaptor* naar *alter-adaptor*. Titus dient als vervanging van het voorwerp en daardoor wordt de handeling intiem. In eerste instantie is de overheersende functie van de lichaamstaal referentieel te noemen. De beweging bestaat uit het omlaag duwen van Titus door op zijn hoofd kracht uit te oefenen, waardoor hij naar beneden zakt. De uitdaging van Titus zet de vrouwen in beweging om deel te nemen aan het spel, waarin Titus vervolgens in beweging wordt gezet door de vrouwen. De handeling van de één leidt tot een handeling van de ander. Wanneer gesproken taal een actie veroorzaakt bij de ontvanger spreekt Roman Jakobson van een dominante aanwezigheid van de conatieve functie van taal. In dit geval kunnen we de beweging aanwijzen als oorzaak van een aaneenschakeling van lichaamstekens. De bewegingen bevatten in dit fragment daarom vooral de conatieve functie.

Tijdens het fragment vindt een verschuiving plaats in de dominante functie van de lichaamstaal. Hoewel het omlaag duwen van Titus de eerst paar keer refereert naar het product dat Titus eerder heeft gedemonstreerd, gaat de handeling door Lisa een eigen leven leiden. De oorspronkelijke beweging van het omlaag duwen groeit uit tot abstracte bewegingen. De duwende kracht is nog steeds belangrijk, maar de bewegingssequens van duwen en omhoog komen wordt verbroken. Lisa gebruikt het lichaam van Titus als een steunpilaar om diverse bewegingen uit te voeren die niks met de oorspronkelijke handeling te maken hebben, zoals rollen over zijn lichaam en met de benen over elkaar heen stappen terwijl ze met haar armen steunt op Titus. Het draait hier om de beweging an sich. Lisa test haar fysieke mogelijkheden uit in deze positie, waardoor de referentie

naar 'mister soft' ver te zoeken is. Ze bevraagt de beweging door deze beweging op te rekken. De metatalige functie is dan ook zeker van belang in deze handeling. Maar ook hier gaat het om de vormgeving van het personage. Lisa creëert voor het oog van het publiek haar eigen manier om 'mister soft' in werking te zetten. De poëtische functie van lichaamstaal heeft, via de metatalige functie, de dominante positie overgenomen van de referentiële functie.

4.4. Fragment – verkoopscène

Lisa en Suzanne zetten een masker op dat refereert aan de bejaarde mannen uit de 'muppetshow'. Gedurende de voorstelling wordt deze scène meerdere malen hervat. Wanneer Titus is weggestopt in de etalage na een paniecreactie, pakken de vrouwen terug naar de verkoopsoefening door de maskers op te zetten. Suzanne is geïnteresseerd in een artikel en Lisa probeert dit te verkopen, maar ze wilt het artikel eerst demonstreren. Terwijl de aandacht van de vrouwen volledig opgaat aan het artikel, ziet het publiek actie in de etalage. Doordat Suzanne en Lisa een eentonig actie uitvoeren, krijgt het publiek de mogelijkheid om afgeleid te worden door andere handelingen op of rond het speelvlak. De bewegingen in de etalage werken als een aandachtstrekker. De aandacht van het publiek wordt door een toename in beweging (op een plek waar eerst geen beweging te zien was) verlegd. Wanneer dit met gesproken taal wordt bewerkstelligd noemt Roman Jakobson dit de fatische functie, het creëren van een nieuw communicatiekanaal of het herstellen van één. In lichaamstaal kan door een verandering in de kwaliteit van de beweging hetzelfde effect gehaald worden.

Het publiek is gedurende de voorstelling gewend geraakt aan de speelstijl van de vrouwen op het moment dat ze de maskers op doen. De maskers zorgen ervoor dat de vrouwen geen breed zichtveld hebben. Door deze beperking houden ze hun hoofd naar voren gebogen, dicht bij hun handen, zodat ze kunnen zien wat ze doen. Dit heeft ook een uitwerking op de kwaliteit van de bewegingen. Deze worden lichtelijk vertraagd uitgevoerd en uitvergroot, omdat ze het anders niet goed kunnen waarnemen welke handelingen ze uitvoeren. Hun bewegingen staan in dienst van het object. We kunnen daarom spreken van *object-adaptoren*. Doordat ze beide iets anders willen ontstaan onderlinge conflicten. Dit kunnen we herkennen aan de toenemende intensiteit van de acties en de aanzwellende kracht waarmee de handelingen worden uitgevoerd.

De scènes met de maskers kunnen een verwijzing zijn naar de 'corporeal mime' van Jacques Copeau. Waarbij de gezichten van de acteurs werden afgedekt, zodat ze enkel gebruik konden maken van de inzet van hun lichaam. Vanwege de maskers komt het zwaartepunt in dit fragment te liggen op de armen van Suzanne en Lisa. Deze armen moeten niet alleen de handelingen uitvoeren, maar ook de emotie weerspiegelen van de personages. De emotieve functie overheerst op sommige

momenten dan ook, met name bij de onderlinge conflicten. Doordat ze de emotie niet aan kunnen geven met hun mimiek, laten ze dit terugkomen in de beweging. In de lichaamstaal domineert ook weer, op sommige momenten, de conatieve functie, aangezien een actie van Suzanne leidt tot een reactie van Lisa en andersom.

4.5. Fragment – inpakscene

Na het vertrek van Titus vallen de vrouwen weer terug in hun verkoopsscène. Ze gaan over tot de koop en Suzanne laat merken dat ze het artikel ingepakt wilt hebben door inpakpapier af te scheuren en het neer te leggen voor Lisa. Als dit te klein blijkt te zijn, scheurt Suzanne een groter stuk af, nog te klein. Suzanne lijkt het beter te weten dan Lisa en ze bemoeit zich met haar werkzaamheden. Lisa heeft genoeg van de onderbrekingen. Ze pakt het inpakpapier en rolt Suzanne hierin en laat haar levenloos achter.

Ook in dit fragment is de conatieve functie zeer aanwezig, zowel in de gesproken taal als in de lichaamstaal. Aan het begin van het fragment maakt Suzanne gebruik van tekst, ze zegt: „inpakken alsjeblieft.” Tegelijkertijd pakt ze een stuk inpakpapier en legt dit voor Lisa neer. Zowel de tekst als de handeling impliceren dezelfde opdracht, namelijk dat het artikel ingepakt moet worden. Op dit moment is er sprake van illustratie, echter was de tekst of de beweging genoeg geweest. De combinatie zorgt voor een verdubbeling, waardoor er nog meer dwang op Lisa wordt uitgeoefend, zodat ze de handeling uitvoert. Zowel in de tekst als in de beweging overheerst de conatieve functie. In de loop van de scène neemt het gebruik van tekst af.

Tijdens het inpakconflict maken beide vrouwen gebruik van tekst, alleen is deze tekst onverstaanbaar. De tekst bestaat niet uit zinnen, maar slechts uit losse woorden. Aan de hoogte van de klank van deze woorden en de toenemende intensiteit, waarmee ze uitgesproken worden, kunnen we opmaken dat ze een meningsverschil hebben. Deze omgang met tekst zal Hans-Thies Lehmann bestempelen als *textscapes*, waarbij het niet zo zeer gaat om de betekenis van de woorden, maar om tekst als vorm. Dit zorgt voor een muzikaliteit in tekst, maar ook in beweging. Waarin tevens een intensivering plaatsvindt. De bewegingen worden krachtiger. Van gesticulatie is echter geen sprake. De bewegingen worden niet uitgevoerd om de gesproken taal te ondersteunen. In plaats daarvan lijken de losse woorden de bewegingen te ondersteunen. De woorden komen voort vanuit de beweging. Om in de termen van Brian Rotman te spreken, wordt in dit fragment een aanzet gedaan tot prosodie. De fysieke acties leiden tot klanken en bepalen de intensiteit van de stem. Doordat de tekst enkel bestaat uit klanken en losse woorden, kan hier niet de referentiële functie overheersen. Het is eerder een manier om de aandacht te trekken en het communicatiekanaal met het publiek open te houden (fatische functie).

In het begin van dit fragment is Suzanne de aangever van de handelingen. Zij geeft opdrachten aan Lisa, waardoor zij in beweging wordt gezet. Maar gedurende de scène neemt Lisa de conatieve functie over. Door de verschuiving van de dominantie van de conatieve functie krijgt Lisa de macht in handen. Ze beperkt Suzanne fysiek door haar in te pakken, waardoor ze niet meer kan beschikken over haar ledematen. Vervolgens zet Lisa haar op een kruk en duwt haar een gitaartje in haar handen. Lisa heeft de regie overgenomen. Ze komt in opstand tegen het regime van Suzanne. Nu bepaalt zij een keer wat er gebeurt, of wel nu maakt zij gebruik van de conatieve functie.

4.6. Deelconclusie

Door de bespreking van deze vijf fragmenten hebben we gezien dat we niet om de referentiële functie heen kunnen. Doordat in de voorstelling *Het leven is een feest!* duidelijk een verhaal wordt verbeeld. Alles staat dan ook in het teken van het verhaal. Met name de object-adaptoren en de alter-adaptoren worden ingezet om het verhaal te vertellen. Onder de object-adaptoren vallen de werkzaamheden van de personages. De alter-adaptoren worden met name ingezet om de lusten van de personages te uiten. Toch is ook de conatieve functie van lichaamstaal meerdere malen aan te wijzen als dominante factor. De spelers zetten vaak een andere speler in beweging door een aanzet te geven in de vorm van een beweging of van tekst. Tekst is in deze voorstelling minimaal aanwezig. Wanneer er gebruik gemaakt wordt van tekst, vindt er in veel gevallen een discrepantie plaats tussen tekst en beweging. De vrouwelijke spelers lijken de beide talen niet te kunnen combineren. Ze zijn afhankelijk van communicatie via de beweging. Met name Titus zorgt voor de gesproken taal. Hij lijkt een betere gesticulatie te bevatten dan de vrouwen en kan beide talen synchroon toepassen. Ook de poëtische functie laat van zich spreken. Gedurende de voorstelling valt de kwaliteit van de bewegingen van Lisa op. Zij rondt haar bewegingen nooit goed af, ze strekt haar benen en armen nooit helemaal. Dit valt vooral op bij de dansjes. De lompe en ongecontroleerde manier waarop zij haar personage verlichaamt is de essentie van de poëtische functie van lichaamstaal, de keuze van de vormgeving van de taal.

In het volgende hoofdstuk zullen wederom vijf fragmenten uit een voorstelling besproken worden. De fragmenten zijn afkomstig uit de voorstelling *Bambie Treize, op z'n Frans voor beginners* van mimegroep Bambie. Ook in deze analyses zal het theoretisch raamwerk, dat ontstaan is vanuit theorieën van Boenisch, Rotman en Ekman & Friesen, gebruikt worden. Ook de functies van lichaamstaal zullen aanbod komen.

HOOFDSTUK 5

Analyse Bambie Treize, op z'n Frans voor beginners

Ook in dit hoofdstuk zal een mimevoorstelling nader onder de loep worden genomen. Wederom zullen vijf fragmenten worden aangehaald, dit keer uit de voorstelling *Bambie Treize, op z'n Frans voor beginners* van mimegroep Bambie. Ook in dit hoofdstuk zal gebruik gemaakt worden van het instrumentarium uit hoofdstuk twee en de functies van taal van Jakobson. Na een korte beschrijving van het fragment zullen de dominant aanwezige functies van lichaamstaal besproken worden en mocht er tekst aanwezig zijn in de scène, zal ook de relatie tussen lichaamstaal en gesproken taal besproken worden.

De opzet van een Franse les en de film 'sur le pianist' vormen het uitgangspunt of de inspiratiebron voor de 13^{de} Bambie voorstelling onder de eindregie van Paul van der Laan. In het decor zien we dit terug aan de Eiffeltoren, die we door het raamkozijn kunnen waarnemen. De rest van het toneel is gevuld met meubilair, dat doet vermoeden dat we ons bevinden in het appartement van een Fransman. Ook de spelers, Jochem Stavenuiter (Jean Paul), Ibelisse Guardia (Michelle) en Klaus Jürgens (George) versterken dit vermoeden door enkel en alleen Frans te spreken. Deze keuze zorgt er voor dat de gesproken taal onderwerp is van de voorstelling. We hebben hier te maken met "metalanguage".

De Franse les wordt vorm gegeven door de herhalingen in de tekst, het illustreren van de tekst, het overdreven articuleren en het langzame spreekritme van de drie acteurs. Ze stellen zich voor op de manier die aangeleerd wordt in een Franse les. Om woorden duidelijk te maken worden deze vaak gecombineerd met embleemgebaren. Michelle tikt tegen haar voorhoofd, terwijl ze zegt: „Tu es fou!”. Ook pictogrammen worden gebruikt om toelichting te geven op de gesproken taal, zo creëert Jean-Paul met zijn handen een bed. Gedurende de voorstelling worden nieuwe woorden op deze manier geïntroduceerd, niet alleen voor het publiek, maar ook voor de andere spelers. Dit gegeven problematiseert de onderlinge relatie. Aangezien ze niet beschikken over een ruim vocabulaire aan woorden kunnen ze zich niet altijd duidelijk maken ten opzichte van de ander.

Niet alleen verbaal kunnen de acteurs zich niet verhouden tot elkaar, maar ook fysiek kunnen ze zich niet 'normaal' gedragen. De spelers worden gedreven door seksuele gevoelens. De personages komen één voor één op en nemen de tijd om zich voor te stellen. Jean-Paul bijt het spits af en stelt niet alleen zichzelf voor, maar ook de inboedel van de kamer. Bij de opkomst van George ontstaat er een spanning tussen de mannen. Ze strijden om de aandacht van Michelle.

Jean-Paul weet haar aandacht door fysieke acties te vangen, terwijl George het moet hebben van zijn verbale kracht. Maar wanneer George de liefde aan Michelle verklaart lijkt ze dit niet te begrijpen. Jean-Paul pakt dit anders aan en drukt een zoen op haar mond, die enkele minuten duurt. De lusten van de personages brengen spanningen met zich mee, zelfs zo erg dat ze allerlei manieren zoeken om de situatie te ontvluchten, zoals uit het raam springen of een sterfscène in te zetten.

5.1. Fragment – opkomst van Jean-Paul

Jean-Paul verschijnt op het toneel en stelt zich voor aan het publiek. Hij spreekt langzaam en vertwijfelend. Hij herhaalt zijn woorden meerdere malen. Hierna benoemt hij zijn omgeving. Hij wijst iets aan, bijvoorbeeld een tafel en benoemt het object in het Frans. In sommige gevallen beschrijft hij ook de specifieke kenmerken van het object (de stoel is comfortabel) en toont dit aan het publiek, door onderuit gezakt te gaan zitten op de stoel. In veel gevallen wijst Jean-Paul eerst iets aan en dan pas benoemt hij het. De gesproken taal loopt achter op de lichaamstaal. Zo maakt hij een lenige beweging over de tafel en noemt dit 'un mouvement de acrobatique'. Doordat hij objecten aanwijst dwingt hij zich zelf om dit te benoemen. Wanneer hij de Franse benaming niet weet van een object, valt hij terug op een object dat hij eerder heeft benoemd.

De herhalingen in de tekst en de manier waarop het gepresenteerd wordt, hebben het karakter van een Franse les. Woorden worden geïllustreerd of worden in ieder geval ondersteunt door bewegingen. De gesproken tekst benoemt waarneembare objecten in de ruimte. Roman Jakobson kent deze eigenschap toe aan de referentiële functie van taal. Daarnaast speelt ook de metatalige functie een belangrijke rol. In een Franse les is namelijk de gesproken taal het onderwerp, de mogelijke betekenissen van de woorden. In de gesproken taal van Jean-Paul is daardoor de metatalige functie dominant aanwezig. Jean-Paul wordt een aantal maal verbeterd door een stem in de coulissen. Deze stem heeft een fatisch karakter, doordat het gezien kan worden als een *soundscape*. Het lichaam dat aan de stem vast zit zien we niet en op dat moment vragen we ons af of we dit lichaam gedurende de voorstelling te zien krijgen. De stem trekt de aandacht en opent een nieuw communicatiekanaal. Voor het eerst heeft Jean-Paul dan ook intern contact met een andere speler en niet alleen met het publiek.

De bewegingen hebben een directe connectie met de gesproken taal. Om in termen van Ekman & Friesen te praten, hebben we hier te maken met illustrerende bewegingen. De illustratoren bestaan vaak uit deiktische acties, doordat Jean-Paul bewust objecten aanwijst. Ook ruimtelijke gebaren past hij toe om ruimtelijke relaties te tonen. Bij het beschrijven van het appartement maakt hij gebaren die verwijzen naar objecten uit het appartement.

Brian Rotman beschrijft in zijn werk de mogelijkheid waarop gebaren het ritme kunnen aangeven. In geval van dit fragment is dit relevant, omdat de handen mee deinen op het ritme van de tekst, daarom kunnen we spreken van ritmische gesticulatie. Hans-Thies Lehmann zal dit herkennen als muzikalisatie van tekst en beweging. We kunnen ook iets zeggen over de manier waarop de impulsen van Jean-Paul tekst uitlokken. Dit is geen prosodie, maar het heeft wel enige overeenkomsten. De impulsbewegingen van Jean-Paul dwingen hem tot het produceren van geluid. Met name als Jean-Paul niet op de benaming van het object komt, slaat hij een geluid uit dat voortkomt vanuit de lichamelijke impuls. Dit zijn zuchten en kreunen, die voortkomen vanuit de inspanningen van zijn lichaam. In deze gevallen kunnen we spreken van prosodie.

Niet alleen gesticulatie en prosodie komen voor in dit fragment, maar tijdens de Franse les maakt Jean-Paul gebruik van embleemgebaren. Wanneer hij Michelle wilt introduceren vertelt hij over 'une fille'. Vervolgens geeft hij met zijn handen het figuur van een vrouw aan door de bijbehorende rondingen uit te beelden. Deze referentiële beweging is enigszins tegenstrijdig met de tekst, een meisje ten opzichte van vrouwelijke rondingen. In dit geval geeft het gebaar de werkelijkheid aan. De referentiële functie is dominant aanwezig in de beweging, terwijl in de gesproken taal de metatagische functie overheerst. Emblemen kunnen dan ook zorgen voor het problematiseren van tekst, aangezien ze vaak meer zeggen dan we in woorden kunnen uitdrukken.

5.2. Fragment – begroeting Michelle

Wanneer George opkomt, stelt hij zich op dezelfde manier voor als Jean-Paul en Michelle. Michelle begroet George door hem vier zoenen te geven, dit zorgt voor een ongemakkelijke situatie door het intieme contact. Jean-Paul doorbreekt deze ongemakkelijke situatie. Hij geeft George een hand en begroet hem. Ook geeft hij Michelle een hand en begroet haar nogmaals. Hierdoor wordt er een driehoek gevormd. De heren proberen daarna om de beurt Michelle te begroeten door zich in allerlei bochten te wringen om maar tegenover Michelle uit te komen. 'Iemand begroeten' is een alter-adaptor. Het is een aangegane relatie met een ander, die voortkomt vanuit aangeleerde waarden.

Tijdens de begroeting tussen Michelle en George, beweegt Michelle zich met looppassen zijwaarts en achterwaarts naar een andere plek op het speelveld (van voor het podium naar drie meter erachter). Ze neemt George mee aan zijn hand. De verplaatsing lijkt nodig voor het moment dat daarop volgt, anders is Jean-Paul niet in de mogelijkheid om de hand van George en Michelle te pakken. De verplaatsing van George door Michelle toont een situatie, waarbij het ene lichaam door middel van het uitvoeren van krachten het andere lichaam beweegt. Het is een beweging, waarin de conatieve functie overheerst, aangezien iemand gedwongen in beweging wordt gezet.

De fysieke worsteling, die daarop volgt, tussen George en Jean-Paul om de aandacht van Michelle toont deze lichamelijke krachten nog veel sterker. De personages zijn verbonden met hun handen en krioelen onder elkaars armen door om hun doel te bereiken, namelijk oog-in-oog staan met Michelle (moeder we zitten in de knoop). Jean-Paul en George oefenen de krachten uit, gedreven door hun lichamelijke verlangens. De krioelende bewegingen van de armen hebben geen betekenis an sich. Het zijn abstracte bewegingen, die gedeeltelijk door de ander aangezet worden. De duwende en trekkende krachten zorgen ervoor dat de lichamen in beweging worden gezet. Dat de personages van de ene plaats op het speelveld naar de andere kant worden verplaatst. Het lichaam en de lichamelijke krachten kunnen in dit fragment aangewezen worden als de oorzaak van de handelingen. Doordat het lichaam van een andere personage in actie wordt gezet, zou dit gezien kunnen worden als de conatieve functie van lichaamstaal. Daarnaast kunnen we ook spreken over het lichaam-als-motor in dit fragment, aangezien de lichamen zorgen voor het verplaatsen van A naar B en het verloop van de voorstelling.

Deze situatie zorgt meerdere keren voor een lach bij het publiek. Dit wordt veroorzaakt door de herhalingen van de tekst van de begroeting. Maar ook door de ongemakkelijke posities waarin de personages gedwongen worden door de ander. De uitvoering van de bewegingen zit in de poëtische kwaliteit van het lichaam. We moeten onthouden dat alles in een voorstelling van zijn toevalligheid is ontstaan. Elke beweging, elk woord is in scène gezet en specifiek gekozen om een reactie bij het publiek uit te lokken, zo ook deze worsteling. Het karakter van de bewegingen, die worden uitgevoerd, zijn auto-referentieel te noemen, aangezien ze nergens naar verwijzen. Het zijn abstracte bewegingen, die toevallig lijken te zijn.

5.3. Fragment – het schaakbord

George en Jean-Paul willen dat Michelle gaat zitten. Ze vragen dit op hun eigen manier, waardoor de verschillen in de personages duidelijk worden. Wanneer Michelle is gaan zitten pakt Jean-Paul een schaakbord van de piano en ook hij gaat rustig zitten. George pakt het schaakbord af en toont aan het publiek dat het een dambord is. Als Jean-Paul de stenen erop probeert te zetten, houdt George het bord schuin, zodat de stenen op de grond vallen. George draait het bord om en toont het schaakbord. Jean-Paul is beledigd en barst in woede uit. Hij zwaait wild met zijn armen om zich heen. Daarna gaat hij staan en schopt hij de schaakstukken van het speelveld af. Tijdens dit fragment klinkt lyrische muziek. Dit zorgt voor een andere sfeer in de bewegingen van de personages. Ze maken gebruik van grote bewegingen, die vertraagd worden uitgevoerd. De emotieve functie van de lichaamstaal neemt de overhand. De spelers laten zich meeslepen door de emoties in de muziek.

De muziek vertelt een verhaal, dat de personages uitspelen. Dat wil zeggen dat de veranderingen in de muziek een verandering in beweging voortbrengt. Zodra de muziek aanzwelt worden de bewegingen krachtiger en als er een spanning opgebouwd wordt in de muziek, verergert het conflict tussen Jean-Paul en George. De muziek is in dit fragment de motor voor de beweging. Het vertelt het verhaal waaraan de acteurs invulling geven. Deze dramatische eigenschap wordt verbeeld door de lyrische speelstijl. De persoonlijke invulling van het verhaal kan teruggebracht worden naar de poëtische functie van lichaamstaal. Het verlichamen van de klanken van de muziek zorgt ervoor dat het publiek het verhaal visueel kan waarnemen. We hebben hier dan ook te maken met dramatische muzikalisatie, terwijl later in dit hoofdstuk een voorbeeld van postdramatische muzikalisatie voorbij zal komen.

Aan de bewegingen in dit fragment kunnen we niet altijd betekenis verlenen. De uitbarsting van Jean-Paul komt op een vreemde manier tot stand. In eerste instantie maakt hij slangachtige bewegingen met zijn bovenlichaam. Dit gaat door in zijn armen, die hij ongecontroleerd om zich heen zwaait in golvende bewegingen. De anderen kijken hem vragen aan, ze herhalen nog net ziet zijn bewegingen om deze te bevragen. Zijn mimiek geeft te kennen dat hij teleurgesteld is, maar van woede is geen sprake. De zwaaiende bewegingen verwijzen nergens naar en zijn slechts een opstapeling van abstracte bewegingen. De auto-referentiële bewegingen verwijzen naar beweging an sich. De referentiële functie van lichaamstaal is op dit moment nauwelijks aanwezig, maar de metatalige functie en de poëtische functie des te meer. De manier waarom Jochem Stavenuiter vorm geeft aan zijn personage en daarmee ook aan de uitbarsting hebben te maken met zijn persoonlijke keuzes en weergave van zijn veronderstellingen van de Franse Jean-Paul. Dit impliceert de dominante aanwezigheid van de poëtische functie van lichaamstaal. De abstracte slangachtige bewegingen worden uitgevoerd om te bewegen, hier is de metatalige functie even dominant.

De persoonlijke invulling aan een personage kunnen we goed terug zien wanneer beide mannen Michelle vragen of ze gaat zitten. Jean-Paul maakt gebruik van bevelende gebaren. Hij wijst met krachtige gestrekte armen richting de stoel. Dit zijn met name deiktische gebaren. In zijn gebaren heeft de conatieve functie de overhand, doordat hij haar beveelt te gaan zitten. George probeert op een andere manier Michelle te laten zitten. Zijn bewegingen blijven dicht bij zichzelf en worden met name uitgevoerd door zijn onderarmen. Het zijn slappe en sierlijke gebaren, waarin hij heel zijn ziel en zaligheid legt. Bij George overheerst duidelijk de emotieve functie in zijn bewegingen. De twee personages hebben allebei hetzelfde doel voor ogen, maar proberen dit doel op een andere manier te bereiken, door andere functies van lichaamstaal te laten domineren. Hierdoor worden de verschillen tussen de personages duidelijk.

5.4. Fragment – uit het raam springen

Jean-Paul wilt in zijn woede de kamer ontluchten, hij zet het raam open, kust Michelle en hij springt uit het raam. George en Michelle vluchten naar het raam. Wanneer Michelle beseft wat Jean-Paul heeft gedaan barst ze in huilen uit en ze beweegt zich weg van het raam. Jean-Paul komt binnen, kust Michelle en springt wederom uit het raam. Michelle reageert weer hysterisch en stort zich op de piano. Jean-Paul komt weer binnen, hij neemt weer afscheid van Michelle en gaat in het raamkozijn staan. Maar dit keer barst George in huilen uit, waardoor Jean-Paul wakker wordt geschud en George omhelst. De reactie van George is een doorbreking van een patroon, dat door Jean-Paul gevormd wordt. In de herhaalde verschijning van een cluster aan handelingen vindt progressie plaats. Deze progressie of verandering leidt tot een doorbreking van het patroon. Het patroon refereert in eerste instantie aan het beroven van het leven, maar door de herhaling van de handelingen is deze referentie niet langer denkbaar. De actie 'uit het raam springen' krijgt in de context van de voorstelling een mildere betekenis, namelijk; het ontluchten van een situatie. De handeling verliest aan realiteit, door de herhaling van de actie. Door het verlies aan realiteit, vindt er ook een verlies van de referentiële functie plaats. De handeling krijgt binnen de context van de voorstelling een andere betekenis.

De reactie van Michelle is opvallend, want ook al verliest de actie 'uit het raam springen' aan realiteit, toch blijft haar reactie ongewijzigd. De eerste keer kan haar reactie normaal gevonden worden, ook al steekt deze dramatische reactie af tegen de onverschillige speelstijl van daarvoor. De verandering in speelstijl laat zien dat de reactie niet alleen op het gebied van gesproken taal, maar ook van lichaamstaal op een fatische niveau speelt. Het is een schreeuw om aandacht door het geluid, maar ook door de uitvergroete bewegingen. Hiermee herstelt zij een communicatiekanaal. Daarnaast impliceert de dramatische speelstijl de aanwezigheid van de emotieve functie, doordat alle emotie uitvergroet wordt. De verandering in speelstijl heeft ook weer te maken met de poëtische inzet van het lichaam. De dramatische speelstijl vergt andere lichamelijke dan de onverschillige speelstijl van daarvoor.

De actie 'uit het raam springen' krijgt nog een gevolg in een later stadium van de voorstelling. Het is een kat-en-muisspel geworden, waarbij de spelers achter elkaar aan rennen, elkaar naar buiten duwen en er achteraan springen. Ondertussen roepen ze elkaars naam. Op de achtergrond klinkt jazzmuziek en de chaotische sfeer van de muziek is terug te zien op het podium. De mannen gaan elkaar ter lijf met tapijten en andere objecten (alter-adaptor). Michelle speelt het spel even mee, maar gaat dan demonstratief zitten en blijft op een ongeïnteresseerde toon namen roepen, zodat het spel gevoed blijft. Pas later krijgt George door dat Michelle zich onttrokken heeft aan de situatie en Jean-Paul merkt dit ook op. De jazzmuziek brengt een muzikalisatie teweeg in de gesproken tekst. De namen worden door elkaar geroepen in een willekeurige volgorde en op een

willekeurig moment. In de handeling zit een bepaalde continuïteit, maar ook dit lijkt toevallig te ontstaan vanuit de situatie.

De muziek lijkt in dit fragment de chaotische sfeer te creëren en vormt de motor van de situatie. Maar de personages dagen elkaar ook uit, waardoor een actie een reactie uitlokt. De conatieve functie zit zowel in de muziek als in de lichaamstaal van de personages. Door de herhalingen van de actie neemt de realiteit af en hiermee ook de betekenis. De actie refereert niet meer naar de gecreëerde betekenis van 'de situatie ontvluchten', maar het is een onderdeel van een spelletje geworden. Dit kan gezien worden als een voorbeeld van auto-referentiële mimesis, zoals dit beschreven wordt door Peter Boenisch. Waarbij het teken verknijpt wordt door herhaling en andere theatrale middelen en enkel en alleen verwijst naar de handeling an sich. De handeling heeft niets meer van doen met de realiteit. De beweging staat centraal, het gaat over de beweging. De metatalige functie komt in dit fragment op een gegeven moment voorop te staan, terwijl in eerste instantie een andere functie domineerde.

5.5. Fragment – Franse woorden regen

Michelle is overstuur, omdat Jean-Paul beweert dat hij niet Jean-Paul is. George probeert haar te kalmeren door Franse woorden uit te spreken. De woorden lijken willekeurig gekozen, en hebben geen onderlinge relatie:

G: Michelle, du vin rouge, du vin rouge...

M: oui, du vin rouge

G: du vin rouge et du fromage

M: Le fromage, oui, le fromage, le fromage..... (Non tu est Jean-Paul et je suis Michelle)

G: L`architecture

M: L`architecture en Paris, le architecture en Paris, ca c'est belle

G: la ranture, Michelle la ranture

M: et la poésie, la poésie...

G: Oui, la poésie, Michelle..

M: La poëzie est fantastic, non, la poëzie est fatigué.

Door de herhalingen van de woorden en de opsomming gaat het niet om de betekenis van de woorden, maar om de klank van de Franse taal. Het gaat niet om de referentiële functie van de tekst, aangezien de betekenis niet van belang is. Hoewel de woorden doen vermoeden dat het hier gaat om 'objectlanguage', heeft het niks met de objecten te maken. De woorden worden uitgesproken omdat ze een Franse klank bezitten, het gaat alleen om de klank van de taal. De metatalige functie is belangrijk, maar meer dan dat domineert de poëtische functie in de gesproken taal in dit fragment. Door de stileringen in de tekst wordt de taal een vorm, een vorm voor het bewegen. Hans-Thies

Lehmann zal dit bestempelen als een *textscape* of een *soundscape*, waarbij tekst een landschap creëert en de sfeer van de beweging bepaalt.

Anders dan in de rest van de voorstelling worden deze woorden niet verbeeld door middel van emblemen of pictogrammen. Een enkele keer wordt er gewezen naar een object dat aanwezig is in de ruimte, zoals 'la poésie', daarbij wijst Michelle naar een stapel boeken. Deze deiktische bewegingen kan gezien worden als een indexicaal teken. Daarnaast worden de woorden ondersteund door ritmische gesticulatie, waarbij zowel het ritme van de woorden als de klank van de woorden terug te zien zijn in de lichaamstaal van Michelle en George. Ook hier lijkt poëtische functie van lichaamstaal dominant aanwezig te zijn. De beweging vraagt aandacht voor zichzelf.

5.6. Deelconclusie

In de voorgaande paragrafen zijn er vijf fragmenten besproken uit de voorstelling *Bambie Treize, op z'n Frans voor beginners*. Een aantal fragmenten hadden betrekking op de relatie tussen lichaamstaal en gesproken taal. Andere fragmenten waren gericht op de functies van lichaamstaal. De organisatiestructuur van het woord en de taal van het lichaam binnen *Bambie Treize* is in veel gevallen paratactisch te noemen, doordat de bewegingen van de personages eerder leiden tot betekenissen dan de gesproken woorden. In de gesproken taal overheerst over het algemeen de metatalige functie, omdat de taal gaat over taal. De bewegingen sluiten aan bij de taal, doordat deze de woorden illustreren. Echter lopen deze gesticulatie vaak niet synchroon. In veel gevallen volgt de tekst op de beweging of wordt er een stilte ingelast om de betekenis van de woorden optimaal te kunnen verbeelden. Deze bewegingen kunnen dan ook gezien worden als de belangrijkste betekenisdrager. Tekst wordt in veel gevallen gebruikt als een landschap van tekst, die de muzikalisatie van de beweging aangeeft.

In deze voorstelling wordt de poëtische functie van lichaamstaal ingezet om verschillen tussen personages te tonen. Zij laten andere functies domineren om hun karakter te uiten. Jean-Paul is meer van het doen en maakt daadkrachtigere gebaren dan George, die zich vooral laat leiden door zijn emoties. Hij laat dan ook vaak de emotieve functie domineren, terwijl Jean-Paul vaak de conatieve functie laat domineren in zijn bewegingen. In het volgende hoofdstuk zullen alle functies van lichaamstaal nogmaals voorbij komen. Hierin zal een voorlopige invulling van de functies van lichaamstaal gegeven worden en dit zal leiden tot een eindconclusie.

HOOFDSTUK 6

Functies van lichaamstaal

In dit laatste hoofdstuk zullen de functies van lichaamstaal centraal staan. In de komende paragrafen worden zes communicatieve functies besproken, die gebaseerd zijn op de functies van gesproken taal van Roman Jakobson. Ik heb het hier over de volgende functies; de referentiële functie, de emotieve functie, de conatieve functie, de fatische functie, de metatalige functie en de poëtische functie. Zijn invulling van de zes functies van gesproken taal is in hoofdstuk drie reeds besproken. Bij de bespreking van de diverse functies in het desbetreffende hoofdstuk is er ook een aanzet gemaakt tot de toepassing van de functies op lichaamstaal. Deze aanzet zal in dit deel verder uitgediept worden. Dit zal gebeuren aan de hand van observaties van de voorstellingen *Het leven is een feest!* en *Bambie Treize, op z'n Frans voor beginners*, die in de voorgaande hoofdstukken besproken zijn. Net als in hoofdstuk 3 staat elke paragraaf in teken van één van de functies. Van sommige functies zal de definitie opgerekt worden om een invulling te geven aan de functies van lichaamstaal. Dit zal gebeuren aan de hand van het al eerder besproken werk van Peter Boenisch, *KörPERformance 1.0.* en *Het lichaam als dichter: Lessen in scheppend theater* van Jacques Lecoq. Dit zal leiden tot voorlopige conclusies met betrekking tot de onderzoeksvraag, waarin de zoektocht naar de mogelijke functies van lichaamstaal als communicatiemiddel centraal staat.

De vorige twee hoofdstukken hebben een beeld geschetst van de voorstellingen *Bambie Treize, op z'n Frans voor beginners* en *Het leven is een feest!*. De analyses hebben gelijkenissen tussen de voorstellingen aan het licht gebracht, maar ook verschillen. Ondanks dat we hier te maken hebben met dezelfde stroming in mime, verhalende mime. Het grootste verschil zit in de dramaturgie van de voorstelling. Het verhaal in *Het leven is een feest!* is duidelijker aanwezig dan in *Bambie Treize*. De scènes hangen aan elkaar door het verhaal. In *Bambie Treize* is dit verhaal minder sterk aanwezig, hiermee wil ik zeggen dat de gebeurtenissen niet logisch op elkaar volgen. Dit heeft een uitwerking op de personages en hun handelingen. In *Het leven is een feest!* liggen de handelingen van de personages redelijk voor de hand, dit komt door de terugkerende handelingen en de acties staan vaak in dienst van het verhaal. Deze acties vallen vaak in de categorie van *adaptoren* (Ekman & Friesen). In *Bambie Treize* komen weliswaar terugkerende handelingen voor, zoals uit het raamspringen. Dat in de context van het verhaal een andere betekenis heeft gekregen. Deze handelingen zijn niet in de context van het verhaal te plaatsen. De handelingen zijn vaker abstract en ze staan op zichzelf. Het organisatieprincipe neigt dan ook naar auto-referentiële mimesis. Hierdoor kunnen we de personages uit *Bambie Treize* niet zien als logisch handelende karakters, maar

losgeslagen projectielen. We kunnen concluderen dat in *Het leven is een feest!* over het algemeen de verhaallijn de motor van de voorstelling is, maar ook de muziek een aantal maal de aanzet geeft tot bewegen. Bij *Bambie Treize* is dit ook het geval, maar ook de spelers zorgen voor de voortgang van de voorstelling door de conatieve functie van lichaamstaal te laten overheersen. In paragraaf drie volgt hier meer over. Nu zal eerst de referentiële functie van lichaamstaal aan bod komen.

6.1. De referentiële lichaamsfunctie

De referentiële functie in gesproken taal wordt gezien als de dominante functie, maar is dit ook het geval in lichaamstaal? Peter Boenisch laat aan de hand van zijn analysetabel zien dat we het lichaam als semantisch gegeven kunnen beschouwen. Door een aantal stappen te doorlopen kunnen we komen tot een betekenis van een aaneenschakeling van lichaamstekens. Het 'lezen' van deze lichaamstekens impliceert dat bewegingen vaststaande betekenissen hebben.⁶⁹ In beide voorstellingen overheerst de referentiële functie dan ook menig keer in de bewegingen.

Wanneer Jean-Paul Michelle vraagt of ze iets wilt drinken (*Bambie Treize*), brengt hij in eerste instantie zijn hand naar zijn mond en kiept deze een paar keer naar beneden. Het publiek zal deze beweging vast herkennen. Het is de handeling die gemaakt wordt wanneer we in een café zijn, of ergens waar we onverstaaanbaar zijn en willen vragen of iemand iets wilt drinken. In de voorstelling gaat deze beweging gepaard met tekst. Alleen lijkt de beweging een fractie voor te lopen op het woord 'boire'. De tekst loopt niet synchroon met de handeling. Daar komt bij dat een gedeelte van het publiek niet bekend is met de betekenis van het woord 'boire'. In dit geval is de beweging dominantanter dan de tekst. Doordat deze in sommige gevallen achter loopt op de beweging, wordt de beweging eerder en sneller waargenomen dan de tekst. Het drinkgebaar is in veel gevallen een vervanging van tekst. Het functioneert als een pictogram, doordat het verwijst naar een werkwoord (drinken). De beweging op zich was voldoende geweest, zij het niet dat de gesproken taal het onderwerp is van de voorstelling.

In embleemgebaren en pictogrammen domineert de referentiële functie in lichaamstaal. De verwijzing naar iets algemeen of iets bekends is duidelijk aanwezig. Met name in *Bambie Treize* wordt er van deze eigenschap gretig gebruik gemaakt om vele Franse woorden te illustreren met pictogrammen. Het betekenisgevend potentieel van het lichaam wordt hier maximaal toegepast. Het grote verschil tussen embleemgebaren en pictogrammen zit in het feit dat embleemgebaren meer zeggen dan dat de vervaging door tekst kan doen. Het beeld is sterker dan woorden. De betekenis van emblemen wordt bepaald door culturele gecodeerde bedoelingen. De betekenis van een

⁶⁹ Boenisch, (2002) p. 109.

pictogram ligt niet vast en daarmee ook niet de uitvoering. Men mag dit op eigen wijze uitvoeren, zolang het gerepresenteerde object niet uit het oog verloren wordt en een ander begrijpt wat er bedoeld wordt. De uitvoering of de lichamelijke van een pictogram is afhankelijk van de acteur. Vaak kunnen we aan iemands lichaamshouding zien hoe de 'spreker' staat ten opzichte van de boodschap. Dit brengt ons tot de tweede communicatieve functie van lichaamstaal.

6.2. De emotieve functie

In een zin is het makkelijk om emotie aan te geven, een gewenste boodschap over te brengen of om de houding van de spreker ten opzichte van de boodschap aan te geven. In lichaamstaal kunnen we deze eigenschappen ook onderscheiden. Vaak is dit af te lezen aan de mimiek van de personages (affect displays). Maar de mimiek kan kracht bijgezet worden door de lichaamshouding in te zetten. Aan de lichaamstaal kunnen we de oprechtheid van de verbaal geuite emotie toetsen.

Wanneer Michelle wordt opgedragen door Jean-Paul (*Bambie Treize*) dat ze 'triest' moet zijn, zien we in eerste instantie haar mimiek veranderen en vervolgens zakken haar schouders naar beneden. Ze houdt haar armen zwaar langs haar lichaam. Ook in *Het leven is een feest!* wordt het lichaam ingezet om de houding van de 'spreker' te tonen. Het verdriet van Lisa is niet alleen af te lezen aan haar tranen, maar ook aan haar lichaamshouding. De angst van Titus wordt door heel zijn lichaam gevangen. Hij zet grote ogen op, hij grijpt naar zijn hart, zijn ademhaling verloopt sneller en komt vanuit het middenrif en de verstijving van zijn spieren. In veel gevallen gaat dit gepaard met prosodie. De emotionele acties van het lichaam zorgen ervoor dat de registers opengaan. Een steun of een kreun, die voortkomt van uit lichamelijke inspanning, geeft ook aan wat de lichamelijke staat van de 'spreker' is. Is hij vermoeid of verveeld?

De schrikreactie van Titus wordt meerdere keren in de voorstelling uitvergroot. Het volledige lichaam wordt ingezet om de emotie over te brengen. Ook in *Bambie Treize* worden emotionele reacties gemaximaliseerd. De reactie van Michelle wanneer Jean-Paul uit het raam springt is vrij explosief. Net als de woede-uitbarsting van Jean-Paul (paragraaf 5.3. en 5.4.). Deze explosieve emoties komen voort vanuit het idee dat de personages zich niet kunnen verhouden tot elkaar. Daardoor weten ze niet wat gepast gedrag is. Ook in *Het leven is een feest!* staan de onderlinge relaties continue onder druk. Ook hier laten de personages zich leiden door gevoelens. De emotieve functie van lichaamstaal is dan ook meerdere malen aan te wijzen als dominerende functie. Maar ook de conatieve functie van lichaamstaal is een zeer aanwezige functie in mimetheater.

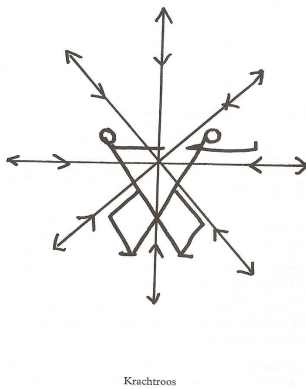
6.3. De conatieve lichaamsfunctie

Het gebruik van de vocatieve of de imperatieve naamval kan mensen aanzetten tot een handeling. In beweging kunnen we de vocatieve of imperatieve naamval niet inzetten. Wel is het mogelijk om dwingende gebaren te maken om iemand te wijzen op een handeling. Dwingende gebaren kunnen deiktische acties zijn, bijvoorbeeld het aanwijzen van een zitplaats om iemand te laten zitten (*Bambie Treize*). Ook kan iemand een plek aanwijzen waar iets moet liggen (*Het leven is een feest!*).

In de voorstelling *Het leven is een feest!* worden personages vaak in beweging gezet doordat objecten worden aangereikt. Wanneer Suzanne een gitaartje in haar handen geduwd krijgt, wordt ze gedwongen om te spelen. Haar handelen wordt in scène gezet door een ander personage. Dit is in feite vergelijkbaar met het in gang zetten van een handeling door de vocatieve of de imperatieve naamval te gebruiken.

Naast deiktische gebaren kan een lichaam ook in beweging worden gezet door het uitoefenen van krachten. In beide voorstellingen gaan de spelers een lichamelijke dialoog aan. In de meeste gevallen is dit een onenigheid die fysiek wordt uitgespeeld. De ruzie om de jas van Titus (*Het leven is een feest*), de onenigheid over het artikel in de verkoopscène (paragraaf 4.5.) en de begroeting van Michelle (*Bambie Treize*, paragraaf 5.2.). Dit zijn voorbeelden van *alter-adaptoren* (Ekman & Friesen), waarbij men een relatie aangaat met een ander. Jacques Lecoq spreekt in zijn werk 'Het lichaam als dichter, Lessen in scheppend theater' over twee essentiële handelingen die een dialoogvorm met het lichaam mogelijk maakt; trekken en duwen. De handelingsmime laat ons ontdekken dat vanuit deze krachten alle bewegingen voort komen, zowel in actieve als in passieve vorm. Men kan duwen of geduwd worden. De handelingen kunnen in diverse richtingen uitgevoerd worden; naar elkaar toe, zijwaarts, achterwaarts en schuin. Ook kunnen de handelingen verschillen in kracht of met diverse lichaamszones uitgevoerd worden, of het nu kleine of grote bewegingen zijn. Lecoq heeft dit ondergebracht in een 'Krachtroos'. In deze krachtroos zijn de krachten weergegeven. Ook de mogelijk uitvoerbare richtingen worden hierin aangegeven. Zo kunnen we de verticale, horizontale of de diagonale kracht herkennen.⁷⁰

⁷⁰ Lecoq, (2000) p. 89-91.



*“Ik duw iemand om vooruit te gaan... hij weigert
Ik ga hem voorbij en trek hem aan zijn hand... hij verzet zich
Ik trek harder... hij trekt me de andere richting uit
Ik trek nog harder... hij geeft mee
Hij gaat met me mee... hij gaat me voorbij
Hij trekt mij mee... ik verzet me
Ik laat hem los... hij ontsnapt”⁷¹*

De krachtroos illustreert dat een lichaam door een ander lichaam in beweging gezet kan worden, door één beweging uit te voeren wordt een andere beweging in scène gezet. De handeling van de personages worden voortgestuwd door een initiële beweging van één van de personages, die een frase van een aaneenschakeling van lichaamstekens start. In dit geval kunnen we spreken van het ‘lichaam-als-motor’. Het lichaam zorgt voor de aanzet van de handelingen, waardoor er handelingen uitgevoerd worden en een scène van A naar B gebracht kan worden. Ingrid Kuijpers zegt over de mogelijke aanwezigheid van het lichaam-als-motor in een voorstelling het volgende:

“Ja, dat denk ik wel (MDR: dat je kunt spreken van het lichaam-als-motor), dat zie je al in dat de personages heel lang niks zeggen. Je merkt aan het publiek dat de stilte onmiddellijk een soort onrust geeft. Zeker omdat mensen daar tegenwoordig niet aan gewend zijn. We zijn toch gewend dat iemand iets zegt. Tekst is heel dominant geworden. Daarnaast denk ik dat je dat ziet doordat de personages niet de tekst als direct middel hebben om de dingen verder te brengen, hierdoor krijg je een spanning, die in de beweging gaat zitten, waardoor het ene het andere veroorzaakt in handeling.”⁷²

(Ingrid Kuijpers, 2011)

6.4. De fatische lichaamsfunctie

Woorden of kreten kunnen we inzetten om een gesprek te reguleren of voort te zetten. De fatische functie van (gesproken) taal is gericht op het communicatiekanaal, op het vasthouden van de aandacht. Ook in het theater draait het om het vasthouden van de aandacht van het publiek. Maar hoe wordt deze aandacht vastgehouden of verdeeld wanneer meerdere handelingen tegelijk worden

⁷¹ Lecoq, (2000) p. 90-91.

⁷² Mandy Roebbers, *Interview met Ingrid Kuijpers* (2011) p.

uitgevoerd? Eén van de kenmerken van het postdramatisch theater is simultaneïteit, dat houdt in dat meerdere tekens tegelijkertijd worden aangeboden. Het dramatisch theater is zo georganiseerd dat de belangrijkste handeling in het centrum van het podium wordt uitgevoerd. Wanneer handelingen simultaan plaatsvinden kan de toeschouwer zijn/haar perspectief zelf bepalen, maar de makers kunnen hiermee spelen. Ook al lijkt de toeschouwer te bezitten over de vrijheid van zijn/haar blik, toch wordt deze vrijheid gemanipuleerd. Met behulp van dramaturgische ingrepen wordt het perspectief wel degelijk bijgestuurd, naar dat wat de makers op dat moment willen tonen. De fatische functie van taal lijkt hiervoor ingezet te kunnen worden. Jochem Stavenuiter (*Bambie*) heeft hierover het volgende te zeggen:

“De scènes zijn uiteindelijk tot op de blik toe gezet. En daar zit speling in. Wij spelen letterlijk met de aandacht van het publiek. Wij weten vrij goed waar het publiek naar kijkt, omdat we die aandacht onder elkaar uitwisselen als het ware. En dat vertelt het verhaal. In taal zijn wij dat gewend, wanneer ik iets zeg kijken jullie naar mij, wanneer jij iets zegt kijken we naar jou. En zo wordt heel snel ons blik bepaald. Maar in beweging zijn we dat niet gewend en het is leuk om daarmee te spelen.”
(Jochem Stavenuiter, 2010)

Het spelen met het perspectief van de toeschouwer, zoals Jochem Stavenuiter bedoelt, heeft te maken met het verleggen van de actie. Wanneer meerdere acteurs naar één acteur kijken, wordt de blik van het publiek gestuurd naar die ene acteur. Wanneer een acteur een nieuwe handeling introduceert, die afwijkt van datgene waar hij/zij mee bezig was, komt de aandacht van het publiek bij de nieuwe handeling te liggen. Wanneer George na vijf minuten Michelle nog steeds niet heeft weten te overtuigen van zijn liefde, wordt de blik van het publiek gestuurd naar de deur, waar Jean-Paul wilt binnenkomen. Niet alleen door de blik van Michelle worden wij als publiek gestuurd, maar ook door het verschijnen van iemand, waar eerst niks was (*Bambie Treize*).

Een verandering in een beweging kan leiden tot hetzelfde effect, dat kan zorgen voor het verleggen van het ‘communicatiekanaal’. Wanneer iemand een eentonig kleine beweging uitvoert zal dit niet gauw de aandacht van het publiek trekken. De aandacht zal komen te liggen bij iemand die een variatie in bewegingen toont. Het lichaam van de acteur heeft te maken met bewegingskwaliteit. Deze kwaliteiten zijn onder te verdelen in ruimte, tijd en kracht. Peter Boenisch verdeelt in zijn

analysetabel de bewegingskwaliteiten in twee categorieën; de ruimtelijke kwaliteit en de dynamische kwaliteit, waaronder kracht, tempo, tijdsduur en ritme vallen.⁷³

De ruimtelijke kwaliteit van het lichaam heeft te maken met de exploitatie van het lichaamsgestel, de plaatsing van het lichaam op het podium en de oriëntatie van het lichaam in de ruimte. Daarnaast heeft de ruimtelijke kwaliteit van lichaamstekens te maken met de assen van het lichaam, de ruimtelijke richting van de beweging en de hoogte van de bewegingen. Mocht het lichaam zich verplaatsen in de ruimte, een andere ruimtelijke richting kiezen of de bewegingen vergroten kan hier de nadruk op komen te liggen, waardoor de aandacht van de toeschouwer getrokken kan worden en een communicatiekanaal geopend kan worden of vernieuwd.⁷⁴

De dynamische kwaliteit heeft te maken met de bewegingsstuwung of wel de inspanning van een bepaald spectrum. Deze spectrums zijn stroming, ruimte, lichaamszwaarte en tijd. Wanneer een beweging verandert, vindt er een verandering plaats in één van deze spectrums. Dit kan een transformatie zijn van een fijne beweging in een krachtige beweging (lichaamszwaarte). We zien dit gebeuren op het moment dat George de liefde wilt verklaren aan Michelle (*Bambie Treize*). In eerste instantie zijn de bewegingen van George fijn en vrij, totdat Michelle hem niet lijkt te begrijpen. Zijn frustratie neemt toe en daarmee ook de inspanning van zijn beweging. De handgebaren zijn niet langer fijn en vrij, maar krachtig en gebonden. Zijn handen zijn een weerspiegeling van de toon in zijn stem, die ook in kracht toeneemt. De bewegingen zijn in dit geval ondergeschikt aan de gesproken taal, maar ze reguleren het gesprek. Bij het gebruik van regulatoren (Ekman & Friesen) domineert bij uitstek de fatische functie van lichaamstaal, doordat deze gebruikt worden om het gesprek te bepalen.

Ook in *Het leven is een feest!* wordt gespeeld met het verleggen van de intensiteit van de beweging. Wanneer de dames voor de tweede keer het masker opzetten en hun verkoopsoefening uitvoeren, zijn hun bewegingen eentonig. Op de achtergrond zien we iets bewegen in de etalage, dat de aandacht van het publiek trekt. Hier was eerst geen beweging te zien. We kunnen zeggen dat door deze beweging een nieuw 'communicatiekanaal' geopend wordt (of hersteld wordt) tussen Titus en het publiek. In dit geval kunnen we de fatische functie van lichaamstaal als overheersende functie aanwijzen.

⁷³ Boenisch, (2002) p. 103-106.

⁷⁴ Boenisch, (2002) p. 99-102.

6.5. De metatalige lichaamsfunctie

De metatalige functie van gesproken taal overheerst, wanneer de taal gaat over taal. Het gaat om de betekenis van de taal, de gedeelde code. Met name in *Bambie Treize* wordt de gesproken taal voortdurend bevestigd, doordat de personages gebruik maken van een vreemde taal. Door de toelichting van de vreemde taal met beweging wordt ook de uitvoering van een beweging een aantal maal bevestigd. Als Jean-Paul Michelle vraagt om haar bed te wijzen, probeert hij zijn woorden te verklaren met gebaren. Michelle begrijpt zowel de woorden als zijn gebaren niet. Ze herhaalt sommige delen van de gebaren, waardoor het referent uit het oog wordt verloren. De delen van de gebaren hebben niks te maken met de pictogrammen voor een bed, die Jean-Paul aanreikt. Het komt los te staan van de oorspronkelijke betekenis, waardoor de flarden van bewegingen enkel naar de beweging verwijzen en niet naar het referent. De beweging an sich staat centraal en de bewegingen refereren aan een eerder uitgevoerde beweging. De herhaling van delen van de eerder uitgevoerde beweging bevestigen deze beweging om de mogelijke betekenis te achterhalen, de code.

De metatalige lichaamsfunctie kunnen we ook zien als het bewegen om het bewegen. Lisa probeert in *Het leven is een feest!* de grenzen van haar lichaam op te zoeken. Ze probeert haar voet net iets verder te buigen of net iets hoger te klemmen achter haar andere been. Deze bewegingen hebben geen betekenis. Het wordt uitgevoerd om de verveling te uiten. De woede-uitbarsting van Jean-Paul (paragraaf 5.3.) wordt vormgegeven door abstracte bewegingen, die op het eerste gezicht nergens naar verwijzen. De bewegingen worden uitgevoerd om te bewegen. De bewegingen worden herhaald om de code te bevestigen.

Het auto-referentiële karakter van de bewegingen lijkt van binnenuit te komen, het zijn impulsen van het lichaam. Het zou kunnen dat de uitgevoerde bewegingen naar eerder uitgevoerde lichaamstekens verwijzen. Actie-elementen en lichaamsbewegingen kunnen behoren tot een figuur die herhaaldelijk kan worden uitgevoerd. Bij de desbetreffende actie kan in de herhaling aanpassingen gedaan worden (progressie/ degressie), de kwaliteit kan variëren of het figuur kan verknipt worden door de doorbreking van andere theatrale middelen.⁷⁵ Een voorbeeld hiervan is de actie 'uit het raam springen' (paragraaf 5.4). In eerste instantie verwijst deze handeling naar een situatie uit de realiteit. Maar al snel wordt deze realiteit losgelaten, doordat de actie meerdere malen achter elkaar herhaald wordt. Hierdoor komt de actie op zichzelf te staan en verwijst het niet langer naar de realiteit. De actie heeft een nieuwe betekenis gekregen in de context van de voorstelling. Deze betekenis is als het ware 'afgesproken' tussen de spelers en tussen de spelers en het publiek. Er is een code gecreëerd in de loop van de voorstelling.

⁷⁵ Peter Boenisch, p. 112-113

6.6. De poëtische lichaamsfunctie

De formulering van een zin is afhankelijk van de poëzie in de zin. Ook een beweging kan specifiek gekozen worden. In hoofdstuk 3 is er al een aanzet gegeven tot de poëtische lichaamsfunctie, aan de hand van een concept van Jacques Lecoq zal deze lichaamsfunctie verder ingevuld worden. Lecoq profileerde niet als onderzoeker, maar eerder als leraar. Hij bracht een concept voort die min of meer de pedagogiek vormt van het hedendaagse mimetheater. De hoofdgedachte van dit concept is; het theater als een poëtisch medium, en het lichaam als poëtisch lichaam. Aan de grondslag van dit concept ligt de betekenis van mime, dat als volgt omschreven kan worden:

“Mime means imitation of the reality of the world. A mime is first of all, someone who can take an impression of the world in his body and then represent it through gesture. This is the most ancient practise of representation of the humankind: the mime of life.”⁷⁶

Het lichaam neemt de realiteit van de wereld in zich op en deze bewegingen worden verwerkt in een voorstelling, waarin alledaagse bewegingen gerepresenteerd worden. In eerste instantie verwijst dit citaat naar de referentiële functie van lichaamstaal in mime. Maar in dit geval gaat het om de manier waarop vorm wordt gegeven aan de alledaagse bewegingen. Het lichaam wordt in scène gezet om iets te vertellen en elke beweging is onderhevig aan dynamiek en een bepaald ritme. Ieder individu, die lichamelijke vorm geeft aan een object of een situatie, heeft een andere invulling van dynamiek en ritme van het gerepresenteerde object. Deze eigenheid of gevoeligheid laat, volgens Lecoq, de poëzie in het lichaam stijgen. Wanneer tien mensen een boom uitbeelden, zullen er tien verschillende bomen ontstaan. De individuele invulling van het gerepresenteerde, kan gezien worden als de inzet van het lichaam op een poëtische wijze. Het persoonlijk verbeelden van alledaagse bewegingen die in scène worden gezet. De diversiteit in de vormgeving is de essentie van het lichaam als een poëtisch gegeven.⁷⁷

De stijl waarop een beweging wordt uitgevoerd heeft te maken met de achtergrond van de speler en met het beeld dat de speler heeft bij datgene wat hij/zij moet verbeelden. Het heeft te maken met culturele-ideologische conventies of de lichamelijke capaciteiten van een speler. De manier waarom Jochem Stavenuiter vorm geeft aan zijn personage Jean-Paul is in feite het concept van het poëtische lichaam. De speler geeft invulling aan zijn personage. Deze invulling is afhankelijk van de persoonlijke invulling en de context waarin het zich afspeelt. Deze invulling manifesteert zich

⁷⁶ Giovanni Fusetti en Suzy Wilson (2000) *The Pedagogy of the Poetic Body*, (<http://www.giovanfusetti.com/public/file/Poetic.body.pdf>, geraadpleegd op 9 mei 2011) p.1.

⁷⁷ Fusetti, (2000) p. 1

in het hier-en-nu, met dit publiek in deze ruimte. Het kan nooit op dezelfde manier herhaald worden in een volgende voorstelling.

Door zich te verhouden tot een alledaagse beweging kan een speler het publiek aanspreken. Dit aanspreken gaat niet door middel van woorden, maar doormiddel van de herkenbaarheid van de bewegingen. Het lichaam van het publiek reflecteert op de bewegingen die het lichaam van de spelers uitvoeren op het toneel. Deze reflectie gebeurt in veel gevallen in ons onderbewustzijn. We nemen de beelden op met ons gevoel en niet met het verstand. Hier zit het verschil tussen de lexicale expressieve semantische kwaliteit en de symbolische expressieve semantische kwaliteit. De eerste vorm veronderstelt het lichaam als betekenispotentieel. De uitgevoerde bewegingen en gebaren kunnen 'gelezen' worden met het verstand. De symbolische expressieve semantisch kwaliteit veronderstelt het lichaam als mogelijke betekenisgever, dit wordt gelezen met het gevoel.⁷⁸ Dit reflecteren kan zorgen voor het 'onderbuikgevoel' of de intuïtieve laag, waardoor een beweging of een beeld ons in het hart kan raken. Maar hoe effectief deze beweging is hangt af van de inzet van het poëtisch lichaam, van de vormgeving van de beweging en van de individuele invulling van de speler.

6.7. Deelconclusie

In de analysetabel geeft Peter Boenisch een duidelijke tweedeling aan in de functies van (lichaams)taal, de lexicale expressieve semantische kwaliteit en de symbolische expressieve semantische kwaliteit. In de categorie van de lexicale expressieve semantische kwaliteit domineert in veel gevallen de referentiële functie, niet alleen in gesproken taal, maar ook in lichaamstaal. Ook bewegingen refereren aan alledaagse gebeurtenissen. Met name in embleemgebaren en pictogrammen wordt het lichaam maximaal toegepast als betekenispotentieel. Bij het illustreren van het gesproken woord overheerst ook de referentiële functie in lichaamstaal. De emotieve functie van (gesproken) taal wordt vaak kracht bijgezet door de emotieve functie van lichaamstaal. Met name *affect displays* (mimiek) worden hiervoor gebruikt. Ook aan het postuur kunnen we een emotieve boodschap aflezen. Het kan zijn dat in de gesproken taal de referentiële functie overheerst, maar dat in de lichaamstaal de emotieve functie dominant is. Daarnaast moeten we niet het belang van de conatieve functie van lichaamstaal vergeten. Uit de voorbeelden is gebleken dat in mimetheater het lichaam als motor gebruikt wordt. Spelers zetten elkaar aan tot bewegen of een actie lokt een reactie uit. Met name in *adaptoren* is het lichaam-als-motor aanwezig. Ook deiktische gebaren kunnen een actie teweegbrengen.

⁷⁸ Boenisch (2002) p.136 -138.

In de categorie van de symbolische expressieve semantische kwaliteit ligt de nadruk op het lichaam als mogelijk betekenispotentieel. De fatische functie zorgt voor het reguleren van het 'communicatiekanaal'. Dit communicatiekanaal kan door een verandering in beweging herbevestigd worden. Dit heeft te maken met bewegingskwaliteiten en wordt voornamelijk gebruikt wanneer tekst ontbreekt. Bewegingen, waarbij de fatische functie overheerst, zijn *regulatoren*. De bewegingen kunnen het gesproken woord ondersteunen door middel van ritmische gebaren. De metatalige functie draait om het bewegen an sich. Dit kunnen abstracte bewegingen zijn, die door een ander herbevestigd kan worden om zo tot een mogelijke betekenis te komen. Maar de poëtische functie is in veel gevallen de functie die het meest aanwezig is. Alles wat zich in een voorstelling ontrekt is van zijn toevalligheid ontdaan. De uitgevoerde bewegingen krijgen hierdoor automatisch een andere zeggingskracht dan in het dagelijkse leven. Het gaat dan ook om de visualiteit en de materialiteit van het lichaam. De uitvoering van een beweging is afhankelijk van de invulling van de speler. Deze gekozen uitvoering heeft uitwerking op het publiek, doordat de lichamen op elkaar reflecteren. De kwaliteit van de uitvoering heeft dan ook te maken met het teweegbrengen van dat 'onderbuikgevoel' bij het publiek.

CONCLUSIE

“Mimers bezitten het vermogen tekst aan te vullen met beelden en beweging op zo’n manier dat psychologische causaliteit uitblijft. De toeschouwer krijgt niet uitgelegd waarom personages zus of zo handelen, maar voelt dat ‘waarom’ wel aan. Als de mime haar kenmerkende intuïtieve theatertaal inzet in voorstellingen waarin vanuit een tekst wordt gewerkt, geven beelden, klank en beweging een nieuwe, intuïtieve laag aan het verstandelijke aspect van de taal. Wat maakt dat de betekenis van de tekst niet via het hoofd binnenkomt, zoals taal in eerste instantie zou doen, maar via de buik, het hart. En daar zit toch de kracht van de mime.”⁷⁹

In het bovenstaande citaat beschrijft Erica Smits de kracht van mime. De gedachte dat beelden, klank en beweging via een andere manier worden opgenomen dan tekst overheerst in deze passage. Na dit onderzoek ben ik er achter gekomen dat deze gedachte enigszins achterhaald is. Het is gebaseerd op een filosofie uit de 19^{de} eeuw, dat inhoudt dat gebaren ‘slechts’ de verbeeldingskracht en de zintuigen aanspreken, terwijl de spraak het verstand aanspreekt.⁸⁰ Ook gebaren kunnen het verstand aanspreken. Embleemgebaren domineren het gesproken woord en impliceren een betekenis die niet altijd in woorden kan worden gevat. Maar het kan ook gesproken taal problematiseren, door iets anders te zeggen dan dat het embleemgebaar uitdraagt. Het zijn cultureel gecodeerde uitingen van feedback, waarvan de betekenis niet vast ligt. Toch kunnen we zeggen dat in embleemgebaren de referentiële functie overheerst. Ze kunnen gezien worden als ‘taalhandelingen’ en dit impliceert dat embleemgebaren wel degelijk het verstand aanspreken.⁸¹

In de casestudies van dit onderzoek worden embleemgebaren vaak ingezet, om onbekende woorden te duiden of om iets duidelijk te maken zonder woorden. Zelden worden embleemgebaren in *Bambie Treize* en *Het leven is een feest!* ingezet om de gesproken taal te problematiseren. Wel worden andere soorten gebaren ingezet waarin de referentiële functie overheerst, zoals een pictogram. Dit soort illustrator kan gezien worden als een embleemgebaar, maar de uitvoering van het gebaar staat niet vast, dat is afhankelijk van de invulling van de zender. Maar ook deiktische gebaren kunnen wijzen naar een aanwezig object dat een referentie heeft naar een ander object, zoals een LP naar Jazz kan verwijzen. In dat geval wordt er gebruik gemaakt van de indexicale kwaliteit van een teken.

⁷⁹ Erica Smits, *Een frisse blik op tekst*, (2009) p.73.

⁸⁰ Rotman, “The Alphabetic body” (2002) p. 94-95.

⁸¹ Rotman, *Chapter 1 The Alphabetic Body* (2000) p.4-5.

Niet alleen de referentiële functie spreekt het verstand aan, maar volgens Peter Boenisch behoren ook de emotieve functie en de conatieve functie van taal tot de lexicale expressieve semantische kwaliteit van lichaamstekens. Deze functies stellen het betekenispotentieel van het lichaam voorop.⁸² Door de emotie te vatten in het lichaam, wordt de emotie kracht bijgezet. Wanneer de emotie 'verlichaamd' wordt, draagt dit bij aan het betekenispotentieel van het lichaam dat de emotie draagt. De conatieve functie veronderstelt het teweegbrengen van handelingen. In de analyses van de casestudies hebben we kunnen zien dat een actie van een personage een reactie bij een ander kan veroorzaken. In veel gevallen gebeurt dit bij conflicten, waardoor fysieke krachten een ander lichaam in beweging kunnen zetten, zoals de 'krachtroos' van Jacques Lecoq illustreert. De conatieve functie kan ook voorkomen in een deiktisch gebaar. Het aanwijzen van een stoel, kan een opdracht zijn om te gaan zitten. In deze gevallen kunnen we spreken van het 'lichaam-als-motor' van een voorstelling. Dit houdt in dat een handeling zorgt voor het verloop, een ander personage wordt in beweging gezet of de fysieke krachten van het ene personage oefenen invloed uit op de ander.

Naast de lexicale expressieve functies stelt Boenisch de groep van de symbolische expressieve functies voor. Deze bestaat uit de fatische functie, de metatalige functie en de poëtische functie. Het verleggen van de aandacht door bijvoorbeeld de intensivering van een beweging te verhogen kan zorgen voor een verschuiving van de aandacht van het publiek. Hierdoor kan een communicatiekanaal gereguleerd worden. Dit is de essentie voor de fatische functie van lichaamstaal. De metatalige functie heeft betrekking op het bewegen om het bewegen, het bevragen van een beweging of uittesten van de grenzen van het menselijk lichaam. Het zijn veelal abstracte bewegingen, waaraan we geen of nauwelijks een betekenis kunnen ontleenen. De invulling van z'n beweging of de uitvoering hiervan is afhankelijk van de acteur. De acteur geeft vorm aan een personage en hierdoor aan de handeling. De manier waarop dat gedaan wordt kan gezien worden als het poëtisch lichaam. Dit concept van Jacques Lecoq is in dit werk de basis voor de invulling van de poëtische lichaamsfunctie. Zowel de poëtische functie van gesproken taal als van lichaamstaal heeft in het theater een belangrijke plek. Alles in het theater is ontzien van toevalligheden, doordat het in scène wordt gezet. Hierdoor krijgen de alledaagse bewegingen een andere zeggingskracht.

De groep van de symbolische expressieve semantische kwaliteit kan leiden tot het lichaam als betekenispotentieel, maar op de eerste plaats wordt deze groep niet gelezen met het verstand, maar met het gevoel. Het draait om de lichamelijke reflectie van het publiek. Deze reflectie speelt in op het gevoel, wat een aanwijzing is voor het teweegbrengen van het 'onderbuikgevoel' of het 'intuïtief gevoel'. Deze duidelijk tweedeling heeft tot gevolg dat er twee dominante functies in

⁸² Boenisch, (2002) p.135-136.

lichaamstaal aan te wijzen zijn. Net als bij gesproken taal overheerst in veel gevallen de referentiële functie het gesprek of in dit geval de beweging. Aan de andere kant hebben we de poëtische functie als dominerende functie. De manier waarop de boodschap gesteld wordt of de beweging uitgevoerd wordt oftewel de manier waarop de taal aandacht vraagt voor zichzelf, is de poëtische functie. We kunnen stellen dat deze functie in het theater altijd dominant aanwezig is. Linguïstiek tegenover poëtica. We kunnen onszelf twee vragen stellen; wat betekent het? En wat betekent het voor mij? De laatste vraag heeft te maken met het individuele gevoel dat een beweging tot stand kan brengen. Het is een subjectieve waarneming, die zich manifesteert in het hier-en-nu en wordt gevoed door de symbolische expressieve semantische kwaliteit van een beweging. De invulling van de vraag (wat betekent dit voor mij?) hangt samen met het 'onderbuikgevoel' dat mime tot stand kan brengen. De eerste vraag is een algemenere vraag. Door deze te stellen gaan we op zoek naar een universele betekenis van een voorstelling. Dit heeft te maken met de lexicale expressieve semantische kwaliteit van lichaamstekens, het lichaam als betekenispotentieel. Hiervoor doen we een beroep op ons verstand.

Door drie theorieën samen te voegen heb ik gepoogd om een instrumentarium te ontwikkelen, dat gebruikt kon worden in de analyses. Het is gebleken dat de indeling van Boenisch met name op voorstellingsniveau toepasbaar is. Doordat ik er voor gekozen heb om losse fragmenten te bespreken, heb ik weinig gebruik gemaakt van deze indeling. De categorieringen van Brian Rotman en Paul Ekman & Wallace Friesen waren makkelijker te hanteren in de gekozen opzet. Hoewel Rotman zijn categorieën duidelijker scheidde, omvatten de categorieën van Ekman & Friesen meer handvatten om bewegingen te verwoorden. Het samengestelde schema uit hoofdstuk twee was vooral bedoeld om een overzicht te geven van de vele termen en om de overeenkomsten tussen deze twee laatstgenoemde categorieringen te tonen. In dit onderzoek was dit overzicht praktisch, om verbanden te leggen tussen gebaren en de mogelijke overheersende functie van lichaamstaal. Ik ben van mening dat er meer uit dit instrumentarium te halen valt, of dit ook gekund had in dit onderzoek wil ik niet beweren.

Het gezegde 'een beeld zegt meer dan duizend woorden' is min of meer de inspiratie geweest voor dit onderzoek. Door dit onderzoek is mij duidelijk geworden dat lichaamstaal gelijkwaardig kan zijn aan gesproken taal, beide talen bevatten ten slotte dezelfde functies op het gebied van communicatie en we kunnen dezelfde dominerende functies aanwijzen.

De poëtische functie neemt in dit onderzoek echter een belangrijke plek in. Deze functie lijkt verantwoordelijk te zijn voor het 'onderbuikgevoel' dat zo kenmerkend is voor mimetheater. Het lichaam is het belangrijkste medium in de voorstellingen. Ondanks het gebruik van gesticulatie of

illustratoren zijn de gekozen voorstelling op te hangen aan het organisatieprincipe van paratactisch mimesis. Hoewel bewegingen en gebaren in een aantal gevallen de tekst ondersteunen, kan het lichaam gezien worden als de voortstuwende kracht van de voorstelling. We kunnen spreken van het lichaam-als-motor van de voorstelling. Hiermee veronderstel ik dat de conatieve functie een zeer belangrijke rol speelt binnen mimetheater. Deze veronderstelling zal duidelijker naar voren komen in andere vormen van mime. Met name in *Het leven is een feest!* zorgt toch de verhalende structuur voor de voortgang van de voorstelling. In *Bambie Treize* is dit minder het geval, doordat de handelingen niet logisch op elkaar volgen. Bewegingstheater van onder andere Boukje Schweigman of David Weber-Krebs tonen het lichaam-als-motor van een voorstelling in een optimale vorm. Het concept van het lichaam-als-motor is naar mijn idee een interessant onderwerp om verder te onderzoeken. Hoe manifesteert dit concept zich? Hoe zien we dit terug in andere vormen van mime of in andere theaterdisciplines? Ook de notie van het 'poëtisch lichaam' kan het onderwerp zijn van een vervolgonderzoek. Kunnen we alleen spreken van het poëtisch lichaam, wanneer het lichaam de voortdrijvende kracht in een voorstelling is?

Mijn zoektocht naar het antwoord op mijn onderzoeksvraag; *Welke functies kan de lichaamstaal in mimevoorstellingen als "Bambie Treize, op z'n Frans voor beginners" en "Het leven is een feest!" hebben, ten opzichte van de gesproken taal?* lijkt hiermee afgerond te zijn. Ik moet hier wel een kanttekening bij maken. Dit onderzoek is gebaseerd op het communicatieve vermogen van het lichaam. De andere aspecten van het lichaam heb ik onderbelicht gelaten en misschien ligt hierin wel het geheim van het 'onderbuikgevoel' of het 'intuïtief gevoel'. Toch begin ik er steeds meer in te geloven dat we nooit volledig woorden kunnen geven aan dit 'onderbuikgevoel'. En wellicht moeten we dit magische gevoel niet volledig bloot willen leggen!

LITERATUURLIJST

- Barba, Eugenio. *The Paper Canoe, a Guide to Theatre Anthropologie*. Vertaald door Richard Fowler. Londen, New York: Routledge, 1995.
- Bleeker, Maaïke. "Corporeal Literacy: New Modes of Embodied Interaction in Digital Culture" in *Mapping Intermediality in Performance*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.
- Boenisch, Peter M. *körPERformance 1.0 : Theorie und Analyse von Körper- und Bewegungsdarstellungen im zeitgenössischen Theater*. München: ePodium, 2002.
- Brockett, Oscar G. en Franklin J. Hildy. *History of theatre* (ninth edition). Boston, New York etc.: Allyn and Bacon, 2003), Caspers, Jannemieke en Nirav Christophe (red.). *De kern is overal, schrijven voor de theaterpraktijk van nu*. Amsterdam/ Utrecht: International Theatre & Film Books/ HKU, 2011.
- Ekman, Paul en Wallace Friesen. "The Repertoire of Nonverbal Behaviour". *Semiotica. Journal of the International Association for Semiotic Studies*. 1969, p. 49-98.
- Fuscetti, Giovanni en Suzy Wilson (2000) *The Pedagogy of the Poetic Body* (<http://www.giovanfusetti.com/public/file/Poetic.body.pdf>, geraadpleegd op 9 mei 2011).
- Foster, Susan Leigh. *Reading Dance*. Berkeley en Los Angeles: University of California Press, 1986.
- Haas, Amos de, en Frits Vogels. *Mime handboek*. Amsterdam: Theater Instituut Nederland, 1994.
- Hazeleger, Thijs. *Het zeropunt van mimer en dramaturg. Verslag seminar Marijn van der Jagt*. Theaterdramaturgy bank, 2005.
- Hellmann. "De babylonische spraakverwarring" in: *NRC Handelsblad* van 3 januari 1992.
- Holenstein, Elmar. *Roman Jakobson's approach to language, Phenomenological Structuralism*. Bloomington en Londen: Indiana University Press, 1974.
- Jakobson, Roman. Edited door Krystyna Pomorska en Stephen Rudy. *Verbal Art, Verbal Sign, Verbal Time*. Oxford: Basil Blackwell Publisher Ltd. 1985.
- Jakobson, Roman. Edited door Krystyna Pomorska en Stephen Rudy. "Linguistics and Poetics". *Language in Literature*. P. 62-94.
- Kuijpers, Ingrid (2011) *Toneelgroep Golden Palace* (<http://www.goldenpalace.nl/?pageAlias=info&subAlias=over>, geraadpleegd op 16 september 2011).
- Laban, Rudolf. *The mastery of Movement*. Fourth edition revised by Lisa Ullmann. Avon: The Bath Press, Northcote House, 1992.

- Langen, Marijn de. *Het is, It is, negen ontmoetingen tussen theatermakers*. Amsterdam: ARTI, Artistic Research, 2009.
- Leabhart, Thomas. *Modern and post-modern mime*. Hampshire: Macmillan Press LTD. 1989.
- Lecoq, Jacques. *Theatre of Movement and Gesture*. Londen: Routledge, 2006.
- Lecoq, Jacques. *Het lichaam als dichter: lessen in scheppend theater*. Amsterdam: international Theatre & Film Books, 2000.
- Lehmann, Hans-Thies. "From Logos to Landscape: Text in Contemporary Dramaturgy". *Performance Research* 2(1), pp.55-60. Routledge, 1997.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre* (Engelse editie, vertaalt door Karen Jürs- Munby) London/ New York: Routledge, 2006.
- Lust, Annette. *From the Greek Mimes to Marcel Marceau and Beyond: mimes, actors, pierrots, and clowns: a chronicle of the many visages of mime in the theatre*. Lanham: Scarecrow Press, INC., 2000.
- Murray, S, en John Keefe. *Physical Theatres, A Critical Introduction*. Abington: Routledge, 2007.
- Nederlands Mime Centrum, Ineke Austen e.a. *Mime in Holland*. Amsterdam: Nederlands Mime Centrum, 1992.
- Pavis, Patrice. *Analysing Performance, Theater, Dance and Film* (Engelse editie, vertaalt door David Williams). Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2004.
- Rotman, Brain. "The Alphabetic body". *Parallax*, vol. 8, nr. 1, pp. 92-104, 2002.
- Rotman, Brain. "Corporeal or Gesturo-haptic Writing". *Configurations*, volume 10, nummer 3, (project Muse) pp. 423-438, 2002.
- Smiths, Erica. "Een frisse blik op tekst". *Theater Maker*, september 2009. (geraadpleegd op <http://www.ericasmits.nl/?p=73> , op 27 maart 2011).
- Smits, Erica. "Bambie wil de wereld veroveren". *Theater Maker*, Oktober 2008. (geraadpleegd op <http://www.ericasmits.nl/?p=49>, op 29 september 2011).
- Waugh, Linda R. *Roman Jakobson's Science of Language*. Lisse: The Peter de Ridder Press, 1976.
- Zoet, Wanda. *Ruimte voor beweging: over de rol van de overheid bij de emancipatie van de mimesector*. Student thesis UU, Faculty of Humanities, 2007.

3. INTERVIEW MET INGRID KUIJPERS

(Artistiek leider Golden Palace)

Amsterdam, 30 mei 2011

Wat kan beweging wat tekst niet kan?

Dat kan tekst ook, maar ik denk dat het spelen vanuit de beweging met het onderbewustzijn kunnen werken. De dingen die je laat zien in het extreme zijn vaak niet echt met woorden te duiden. En dat vind ik interessant aan beweging.

En dan bedoel je op communicatief gebied?

Nee, eigenlijk wat mensen beweegt, wat er in de menselijke geest omgaat. Meer op psychologisch gebied. Waar het leven overgaat. Het is een beetje hetzelfde als in dans en muziek. Dat zegt iets over het leven, je kan dat niet in taal vatten. En dat is in beweging ook, dat je een soort complexiteit ziet en dat je dat niet precies kan benoemen.

Welke taken zijn er weggelegd voor gesproken taal, wanneer de lichaamstaal de oorspronkelijke functie overneemt van de gesproken taal? Wanneer het lichaam communiceert, waarom wordt er dan toch gesproken taal ingezet?

Ik denk niet dat je dat zo kan scheiden. Maar het scheidt per moment. Je kan het op honderden één manieren gebruiken. Ik kan alleen maar praten over hoe ik het gebruik. Maar als ik tekst gebruik is dat vaak om een situatie normaal te maken, om een realiteit in te brengen. En ook vaak dat de personages via tekst proberen iets te begrijpen. Dat je gaat praten om je ergens uit te praten. In taal probeer je in woorden te vatten wat er allemaal voor problemen zijn.

Bij *Het leven is het feest!* komt er een man binnen en het eerste waar hij het over heeft is een plankje dat de dames anders hadden moeten ophangen. Je ziet als toeschouwer dat er veel meer gaande is op dat moment, dan het plankje....

Ja, maar dat heeft te maken dat bij mij de taal nooit tekendrager is. Het gaat er mij om wat we allemaal zonder tekst kunnen doen. Dit is een voorbeeld van iets normaliseren. Die man probeert een plek in die winkel te veroveren en dat doet hij door te laten zien dat hij technische inzicht heeft. En dat is per definitie iets dat je met tekst moet doen. Hij zou dat ook in handelingen kunnen doen, maar als je wilt opscheppen moet je echt wel tekst gebruiken, vind ik.

Je zegt al: „de betekenisdrager is de beweging.” En de tekst is dan ondergeschikt aan die beweging?

Ja, ik heb sowieso dat er een rem op de taal zit, dat dingen niet door tekst worden duidelijk gemaakt, dat is een rare bijkomstigheid voor de personages in mijn stukken. Je hebt mensen die je de oren van het hoofd praten en dat soort personages zitten niet in mijn voorstellingen. ik zoek altijd naar mensen, die onbeholpen zijn in het gebruik van tekst. En doordat ze dat zijn komt het accent automatisch op iets anders te liggen en gaat de energie in de beweging zitten.

Welke keuzes spelen een rol bij het eventueel toevoegen van gesproken taal?

Ja, ik werk wel in de combinaties van tekst, niet dat ze moeten gaan praten, maar omdat ik wil dat de spelers een soort van denken in hun spel hebben zitten. Praten hoeft dan ook niet te gaan over datgene dat ze aan het doen zijn, maar als je in de war bent dat er een schakeling kan komen naar tekst, en hoe zou dat zijn als je de tekst uitschakelt? Alleen dan komt de tekst ook uit het onderbewustzijn. Maar dialogen waar mensen elkaar intelligent te woord staan, daar heb ik niks mee! In ieder geval niet in mijn voorstellingen, de tekst helpt eigenlijk nooit de voorstelling vooruit.

Als dan de tekst niet de motor is in de voorstelling, kunnen we dan spreken van het lichaam-als-motor? Op jullie site staat bijvoorbeeld dat muziek vaak de motor is. En in een repetitieproces ontstaat er iets door de impulsen die de speler krijgt, maar hoe zien we dit terug in een voorstelling?

Ja, dat denk ik wel, dat zie je al in dat de personages heel lang niks zeggen. En je merkt ook aan het publiek dat dat onmiddellijk een soort onrust geeft. Zeker omdat mensen daar tegenwoordig niet aan gewend zijn. We zijn toch gewend dat iemand iets zegt. Tekst is gewoon heel dominant geworden. Ik denk ook dat je dat ziet doordat de personages niet de tekst als onmiddellijk middel hebben om de dingen verder te brengen, dat je dan een spanning krijgt, hierdoor gaat het in beweging zitten en hoe het ene het andere veroorzaakt in handeling. Wanneer twee mensen in een winkel aan het werk zijn en het zijn allebei geen kletsmajors, dan krijg je iets ander te zien, zo simpel is het. En dat is de voorwaarde, waarbij de personages een sterk verlangen hebben of dat er iets mis is aan de situatie. En dat geeft dan de betekenis aan de scènes.

Hoe zien we dit terug in jouw werk?

Ik denk dat dat terug te zien is op alle fronten, omdat het daar vanuit gemaakt is. Wat bij mij doorslaggevend is, er zit dan wel tekst is, maar nooit dialogen. Als het echt niet anders kan komt er tekst. Bijvoorbeeld als iemand boos is, wordt er met behulp van tekst de uiterste grens bereikt.

Om de emotie te versterken wordt er tekst gebruikt?

Ja, en anders niet. In dialogen ga je informatie uitwisselen en dan is het actie-reactie via tekst, maar dat vind ik een totaal andere communicatie. Volgens mij zit er nergens een dialoog in.

De term 'poëtisch lichaam' van Lecoq, hoe kijk jij aan tegen het lichaam als poëtisch gegeven?

Ja, daar kan je zeker van spreken. Ik denk ook dat dat een voorkeur is. Wanneer mensen zich in stilte bewegen, kan ik daar heel lang naar kijken, omdat ik dat op één of andere manier een waarheid vind hebben, terwijl tekst dat voor mij niet heeft.

Er wordt ook wel gezegd dat beweging niet kan liegen, terwijl tekst kan manipuleren....

Ja, tekst gaat via de ratio en is vaak gecalculeerd en geconstrueerd, dat kan beweging ook wel, maar beweging kan je in een bepaalde fantasie brengen als je er naar kijkt. En tekst als je er naar kijkt, of eigenlijk luistert, dan kijk je met je verstand. Soms kan je daardoor niet meer bij je gevoel komen.

Is dat dan het verschil tussen mime en teksttheater?

Ja, bij mime kijk je meer vanuit je gevoel. Er wordt een andere aanspraak op je gedaan, aanspraak op je gevoel.

32. INTERVIEW MET MARIJN VAN DER JAGT

(Dramaturg Bambie)

Amsterdam, 1 juni 2011

In veel van onze voorstellingen wordt tekst gebruikt, maar bijna altijd als we tekst gebruiken, zoals in Bambie 13, moeten de spelers zich verhouden tot de tekst, de tekst is iets dat een belemmering vormt. Bij ingewikkelde tekstvoorstelling wordt de tekst ook een belemmering, maar in het geval van Bambie 13 proberen de spelers zich uit te drukken en de tekst is daar één van de manieren. Maar doordat de spelers Frans spreken, en dat niet kunnen, wordt de tekst als materiaal gebruikt. Dat is bij mime vaker het geval. Tekst is niet iets dat vanzelfsprekend helpt om je uit te drukken.

> een onbeholpenheid in de tekst?

Ja, ze zijn heel onbeholpen. In de dramaturgie van de voorstelling hebben we drie verschillende manieren waarop ze zich proberen uit te drukken, via het lichaam, de muziek en de tekst. Voorstellingen van Bambie worden gemaakt vanuit geïmproviseerd materiaal, hoe meer materiaal, hoe beter de voorstelling wordt. We gooien ongeveer 90% van dit materiaal weg. Daarom is het belangrijk dat Jochem (Stavenuiter) en Paul (van der Laan) ook dramaturgisch ernaar kijken. Ik sta altijd buiten het proces, de vraag is dan aan mij; hoe kunnen we hiermee gaan bouwen en welke krachten of elementen zetten we tegenover elkaar. In Bambie 13 hebben we twee extremen naast elkaar gezet. De eerste scene is de lesscene, waarin de spelers heel stijf zijn. Het zijn een soort figuurtjes uit een Frans lesboek. Wanneer ze voor het eerst in de ruimte komen, zijn de spelers volledig blanco.

> ze verhouden zich tot de ruimte....

Ja, en de fysieke kracht speelt hier al wel in mee. De spelers gaan zich verhouden tot de ruimte en proberen zich uit te drukken in de taal. Hierdoor verkrampen ze helemaal. Ze kennen de taal dan zogenaamd nog niet. We hebben binnen de productie een regel afgesproken dat elk nieuw woord moet worden geïntroduceerd en wordt uitgelegd. We zijn er vanuit gegaan dat de spelers net zo weinig Frans kennen als middelbare school Frans. We hebben rekening gehouden met het publiek, dat geen Frans zou kunnen. Elk woord moet worden uitgebeeld, la Maison est Petit. In sommige gevallen wordt hiermee gebroken, maar dat is om een komisch effect te krijgen. In een monoloog van George (Claus) wordt hiermee gebroken. De monoloog valt helemaal niet uit te leggen, dat is veel te ingewikkeld. In de eerste scene gaat het alleen over het uitdrukken. Ze proberen zich te verhouden tot elkaar en tot de ruimte, de tekst is daarbij een belemmering. Een mooi voorbeeld hiervan is wanneer Jean-Paul (Jochem) Michelle introduceert (Michelle est une belle Fille). Dat is het moment waar alle problemen aan het licht komen. Hij probeert uit te leggen wat een 'fille' is, hij

komt niet verder dan dat ene gebaar (het uitbeelden van een vrouwelijk figuur met borsten). Op dat moment wordt het voor het publiek, onbewust, al duidelijk dat ze zich niet kunnen verhouden tot de taal en ook niet tot elkaar. Om te zeggen wie Michelle is weet hij niks anders te zeggen dan de gebaren, daardoor komt er gelijk iets van seks bij kijken. Dat is voor ons het moment dat de probleemstelling op tafel wordt gelegd. Wanneer George binnenkomt, begint hij een ingewikkeld verhaal over jazz, hij probeert een swing in te brengen, maar dat zorgt ook weer voor problemen.

In de tweede scene maken we gebruik van het tegenovergestelde. Deze scene is heel dramatisch door de muziek. Ook deze scene is heel precies gezet, wat de oorzaak is, wat het gevolg en welke elementen reageren op elkaar. We hebben gepuzzeld om te laten zien dat de oorzaak de muziek is, en dat grote gevoel dat de muziek oproept. De muziek wordt in die scene twee keer opgestart om duidelijk te maken dat er iets begint en dat men moet opletten. De eerste scene wordt opgestart door Jochem en in de muziekscènes is deze taak weggelegd voor Ibelisse, die laat zien dat de lyriek uit de muziek in haar zit, door haar jas op te hangen op het ritme. Dan komt er een scene dat ontstaan is vanuit het idee om totaal ondramatische handelingen te doen op dramatische muziek. In die scene gebeurt er niks. Er komt iemand binnen en het drama gaat over waar zal ik gaan zitten, waar hang ik mijn jas en wat moet ik met mijn paraplu, er is een paraplubak. Zullen we schaak gaan spelen? Dan volgt er een heftig moment van Claus, het schaakbord is verkeerd omgelegd, zo is het een dambord. Dat is het enige qua plot.

> Maar dat laatste wordt niet uitgesproken in tekst...

Je ziet het alleen maar in beeld. Wat je ziet is heel groot, alles wordt vergroot, grote dramatische gebaren. Ze zijn niet in staat tot normaal doen, want de muziek neemt ze mee.

De twee extremen die we tegen elkaar hebben gezet is aan de ene kant de onbeholpenheid van de tekst en aan de andere kant heb je het grote gebaar. In de voorstelling zijn ze op zoek naar het midden. De voorstelling is zo gemonteerd dat we van het ene in het andere gaan. Uiteindelijk in de allerlaatste scene kunnen ze voor het eerst normaal doen tegen elkaar. Gedurende de voorstelling schieten ze van de ene vorm in de andere vorm, dat is de pathetiek van het grote gebaar. De boodschap van de voorstelling werd daardoor; kun je verlangen naar een tijd, die je zelf niet beleefd heb? Het gaat over het verlangen naar het Franse leven in de jaren 60. Dat wordt uitgevoerd door de Franse taal te spreken en door de pathetiek van de Franse film.

De allerlaatste scene als ze door het raam naar binnen komen dan kunnen de jongens voor het eerst normaal doen tegen haar, dan is er voor het eerst rust. Ze kunnen elkaar normaal aankijken, en dan is er voor het eerst een intimiteit.

> een opvallende scene was voor mij de opkomst van George. Hij begroet Michelle, waardoor Jean-Paul jaloers wordt. Er ontstaat een soort worsteling, waarbij de lichamen in beweging worden gezet om tot een bepaald punt te komen....

Ja, ik zei al dat in de eerste scene de taal een belemmering vormt, maar daar is ook al aanwezig dat het lichaam ons meer vertelt en onderhevig is. Dat begint al bij dat Jean-Paul, terwijl hij Michelle ontmoet, hij wilt meer, hij schuift de tafel weg, omhelst haar. Er wordt een grens overschreden, doordat er een fysieke behoefte is en als George erbij komt dan wordt dat doorgezet. De drive is; ik wil dicht bij je zijn. Bij Jean-paul is dat iets meer seksueel gestuurd dan bij George. George voelt en zoekt een geestelijke verwantschap en Jean-Paul is de player.

En in teksten, die we bij elke voorstelling schrijven over wat Bambi doet en is, zeggen we in de definitie dat het daar overgaat, dat het altijd kleine figuurtjes zijn die in gevecht zijn met krachten die groter zijn dan henzelf en dat het lichaam een spiegel is van hun ziel. Het lichaam is bijna altijd het toneel voor datgene dat van binnen opborrelt en dat komt naar buiten. Het lichaam is dan de motor. Het lichaam is sneller en vergroot dingen uit dat wat een speler/ mens eigenlijk wil laten zien. En dat is in dat moment ook aan de hand. Jean-Paul wilt te snel bij Michelle zijn en als George erbij komt, terwijl ze proberen om hele coole en gedistingeerde mensen te spelen, wordt Jean-Paul gedreven door jaloezie. Het is geen rationele beslissing om er tussen te gaan staan, maar hij reageert op de situatie en wilt toenadering zoeken. En aan dat moment is te zien dat ze met z'n drieën in de knoop raken, letterlijk. Je kan zeggen dat het lichaam het daar overneemt. Je ziet ook dat de mannen allebei even sterk zijn en dat er tussen de mannen in de toenadering tot de vrouw een groter verlangen zit dan naar elkaar.

> Het kan voorkomen dat door middel van het afpakken van een object de beweging doorbroken wordt en een nieuwe beweging gestart wordt, op die manier kan er vanuit een object een beweging worden opgestart....

Ja, een voorbeeld uit Bambi 13... op een gegeven moment pakt George een schaakstukje, hij heeft dan een enorm moment met dat schaakstukje. Hij beleeft daar iets heel groots.

> In Bambi 13 is dat misschien iets minder aan de hand, maar in Bambi 15 zien we die bewegingsmobiliteit heel sterk terug....

Dat een ding ook iets anders wordt dan dat het was.... In Bambi 13 is het iets minder grotesk. Op een gegeven moment staat Jean-Paul achter het gordijn, hij komt te voorschijn en laat een fez over zijn hoofd zakken, Michelle antwoord hierop door een hoed laag op te zetten, zodat haar gezicht vervormd. En over de paraplu kan je dat ook zeggen. Iemand komt met een paraplu binnen, het wordt niet iets heel anders, maar het wordt een heel groot ding, het lijkt we een wapen dat overgedragen wordt.

> Hoe kijk jij tegen de notie 'poëtisch lichaam' van Lecoq? De taal is het lichaam en daarom is het lichaam poëtisch.....

Mime is een lichaam en een persoonlijkheid dat zich verhoudt tot de ruimte, het publiek en het materiaal. In Bambie 13 krijgt het lichaam altijd vorm, alles waarna gewezen wordt, elke blik is een vorm binnen het drama.

> Maar in veel gevallen verwijst of refereert het ook naar de echte wereld?

Deze voorstellingen hebben we vrij snel geformuleerd als een spel met filmische illusie, het bewuste theater tegenover de illusie van de film en daarom de keuze voor een soort filmset, met het achterdoek en de verhoging, zodat Jean-Paul uit het raam kan springen. Dat uit het raam springen verwijst naar een wanhoopsdaad, zelfmoord.

> Maar in principe gaat dat naar zichzelf refereren (uit het raam springen), het heeft na een tijdje niks meer te maken met zelfmoord, maar eerder het ontvluchten van het moment, om weer een nieuwe situatie aan te gaan.

Ja, precies, het gaat bij Bambie altijd om iets dat ontstaat, vanuit het onderbewust of vanuit het lichaam, dat gaat met de spelers aan de loop. Uit het raam springen is de meest centrale handeling in de voorstelling. Daarom is het met gevoel opgebouwd. De eerste keer dat er gesprongen wordt, is het stil, voor een moment kan men geloven dat iets dramatisch is gebeurd. In het begin is het oprecht en daarna wordt het uitvergroot. Dat wordt herhaald en dan ziet men dat ze maar één manier van reageren hebben, en is dat dan oprecht? We proberen het altijd terug te brengen naar iets dat bekend is.

> Wat zijn volgens jou de belangrijkste kenmerken van de Nederlandse mime?

Voor mij gaat mime over het begrip 'zero', ik weet niet of ik de term goed gebruik, maar een goede mimespeler heeft een mooie zero. Dat houdt in dat een speler niks kan doen in een ruimte en dat het levend is, maar niet meer dan dat. Het gaat om aanwezig zijn. voor mij houdt toneel zich bezig met illusies, de personages zijn in een andere ruimte. De kwaliteit van mime zit in het hier en nu, met dit lichaam in deze ruimte met dit materiaal en wat de spelers zelf willen vertellen. En omdat de spelers het uitgangspunt zijn is de hiërarchie altijd anders.

> We kunnen Bambie beschouwen als verhalende mime....

Ja, dat zeggen we zelf ook, als we de voorstelling beschrijven, zeggen we dat het publiek meegenomen wordt in een helder verhaal. Als het publiek denkt dat we van scene naar scene gaan is het voor ons niet geslaagd. Onze bedoeling is om een leesbare hoes te maken om alle losse dingen. Het publiek moet zien dat het ene voortkomt vanuit het ander, ook al kan men dat niet altijd verwoorden. Bij Bambie wordt je meegenomen in het verhaal, wat in principe een klassiek uitgangspunt is van theater. Er valt een hoogtepunt in de chaos aan te wijzen, de climax.

> Welke functies kan het lichaam dragen wat tekst niet kan?

Ik denk dat het lichaam eerder in staat is om het onderbewust te laten zien, wat er allemaal broeit in het lichaam. Dat kunnen verlangens of angsten zijn.

> Er wordt gezegd dat tekst kan liegen en dat beweging dat niet kan....

Ja, maar daar geloof ik niet in, ik denk dat je in beweging net zo goed kan liegen. Ik denk dat beweging veel gevoel overbrengt, wat poëtische tekst ook kan, maar met het lichaam heb je een directere en emotionelere toegang tot het publiek. Het publiek fysiek aanspreken. Ik heb een keer een mooie tekst gelezen van James Baldwin, *Devils finds work*, daarin zegt hij: „In theater net als in de (zwarte)kerk reflecteren de lichamen elkaar”. Dat is voor mij de grote kracht, dat de lichamen tot elkaar spreken. Dat de lichamen op het podium zich verhouden tot jouw lichaam, daardoor wordt je op een andere manier aangesproken.

> En andersom, wat kan tekst wat beweging niet kan?

Een tekst kan heel precies vertellen over iets buiten het toneel, maar verder....

> Wanneer tekst wordt gebruikt in een mimevoorstelling is dat waarschijnlijk nodig omdat de beweging niet genoeg kan vertellen. Jochem (Stavenuiter) vind dat tekst kan reflecteren.

Ja, dat vind ik wel mooi, reflecteren.

> Ingrid Kuijpers gebruikt tekst om een situatie normaal te maken.

In mime kan tekst ook gebruikt worden in een monoloog, iemand te isoleren binnen een geheel. Wanneer er meerdere mensen op het podium zijn, is het moeilijk om iemand een innerlijke monoloog te laten beleven. Tekst kan bij Bambie gebruikt worden om een andere werkelijkheid er over heen te leggen, een innerlijke werkelijkheid. Bijvoorbeeld wanneer Jean-Paul achter het gordijn staat en in de telefoon de gedachten van George zegt, dat is iets dat alleen met tekst kan. In beweging kan je ook wel gedachten uiten, alleen wordt dat gelijk heel groot. Iemand kan wel peinzen, maar een innerlijke stem laten horen moet via tekst.

> De tekst kan het lichaam verdubbelen...

Dat kan, maar tekst kan beweging ook verhelderen.

> Maar daardoor kan ook een kader ontstaan, waardoor een beweging kan worden ingekaderd.

Ja, dat ligt eraan hoe het gebruikt wordt. Het kan ook juist de reikwijdte vergroten. Wanneer je alleen 'praat' in beweging, en dan heb ik het niet over het beeld, kan de zeggingskracht abstract en algemeen worden. De tekst kan dan concretiseren en de link leggen naar de maatschappelijke werkelijkheid.

> Welke verhoudingen kunnen ontstaan tussen lichaamstaal en gesproken taal? In Bambie 13 wordt er veel geïllustreerd....

Er vanuit gaan dat de tekst bijna altijd een belemmering is, komt het vaak voor dat woorden te kort schieten. In Bambie 9 beschrijft Paul (van der Laan) een zonsondergang, hij raakt verstrikt in de

tekst. Hij probeert de zonsondergang heel precies te beschrijven. Hij wilt woorden geven aan de schoonheid, maar dat lukt niet.

> Wat nou als het ene gezegd wordt en het ander gedaan wordt, dat er een discrepantie zit tussen tekst en beweging?

Dat komt voor bij *Bambie*, het is nooit echt dat tekst en handeling samen vallen. Wanneer George aan Michelle de liefde verklaart...

> Dat het niet tot Michelle doordringt wat George zegt?

Hij probeert steeds meer zijn hart en ziel erin te gooien, maar het komt niet aan, ze beantwoordt zijn gevoel niet. Daar zie je een grote discrepantie tussen dat wat in het lichaam gebeurt en op het niveau van de tekst gebeurt. Hij probeert iets heel groots erin te leggen en zij hoort enkel een vraag.

> In *Bambie 13* ontstaat veel op het toneel, maar veel hiervan wordt niet uitgesproken in de tekst.

De tekst hangt er maar een beetje bij...

> De driehoeksverhouding uit zich nauwelijks in de tekst, puur in de beweging.

Klopt, dit komt hoogstens één keer voor, wanneer George boos wordt op Jean-Paul. George probeert zijn verwantschap met Michelle te uiten via literatuur, maar Jean-Paul gaat zich hiermee bemoeien. George wijst Jean-Paul erop dat hij niet Jean-Paul Satre is, waardoor de illusie voor even wordt doorbroken.

Wat ook nog interessant is om te vermelden; lichamen kunnen zich makkelijk verhouden tot de maatschappelijke realiteit. We hebben uit de film geen enkele dialoog gehaald, alleen beelden, uit het raam springen, de pathetische speelstijl en de motoriek van Jean-Paul. Het lichaam citeert in dit geval uit de film.