

VAN ACCESSOIRE TOT AUTONOMOOM OBJECT

naar een instrumentarium voor de studie van theatrale objecten



Uit: Untried Untested van Kate McIntosh

MA Thesis Theater Studies

Universiteit van Utrecht, juni 2014

Martine van Ditzhuyzen (3638278)

Eerste lezer: Sigrid Merx

Tweede lezer: Chiel Kattenbelt

Begeleider: Liesbeth Groot Nibbelink

Voorwoord

Het schrijven van deze scriptie was geen eenvoudige klus. Het formuleren van de juiste vraagstelling, het zoeken naar passende literatuur, het vinden van adequate terminologie, het streven naar een heldere structuur: allemaal zaken die veel twijfels met zich mee brachten. Waar wil ik eigenlijk over schrijven, is mijn onderwerp relevant, voor wie schrijf ik eigenlijk, kan ik het? Vragen die regelmatig in mijn hoofd rondspookten. Een paar keer heb ik op het punt gestaan om het hele proces te staken en het document, onvoltooid, weg te stoppen in de catacomben van mijn computer. Het speuren naar literatuur voedde echter mijn nieuwsgierigheid. Met het doorspitten van artikelen, het lezen van inspirerende teksten, het zien van voorstellingen waarin objecten op uitdagende wijze worden gebruikt en het spreken erover, groeide mijn enthousiasme. Ik raakte bezeten door het onderwerp. Naar mijn gevoel heb ik de scriptie wel driemaal geschreven. Zelfs aan het schrijven, voor mij als niet-Nederlandse toch een 'tour de force', heb ik veel plezier beleefd. Door het 'hergebruiken' van andermans begrippen, het ontdekken dat achter elke zin nieuwe gedachten schuil gaan, door het puzzelen met woorden, ervoer ik aan den lijve één van de onderwerpen van mijn scriptie: de "bricolage" oftewel het knutselen.

Desalniettemin had ik deze scriptie nooit volbracht zonder de steun, de aanmoedigingen en adviezen van mijn begeleidster Liesbeth Groot Nibbelink. Aan haar heb ik veel te danken. Tevens wil ik Ruud de Jongh niet vergeten te noemen als degene die de eindredactie op zich heeft genomen en mijn taalfouten en on-Nederlandse zinsopbouw heeft verbeterd. Ten slotte bedank ik mijn man die vaak het huishouden runde en mijn humeur verdroeg wanneer ik ondergedompeld was in de wereld van theatrale objecten.

Inhoudsopgave

1. Introductie	7
1.1 Theoretisch kader	8
1.2 Methoden	10
2. Voorwerpen als accessoire in de dramatische representatie	12
2.1 Statusbenadering	12
2.2 De functies van het accessoire	12
2.3 De habitus bevestigende handelingen	14
2.4 Partnerschap in de dramatische representatie	14
2.5 Bruikbaarheid en beperkingen van het perspectief van de dramatische representatie en de statusbenadering	15
3. Eigenschappen van theatrale objecten in de postdramatische representatie	17
3.1 Eigenschappen van objecten	18
3.2 Instrumentele eigenschappen	18
3.3 Referentiële eigenschappen	19
3.4 Materiële eigenschappen	20
3.5 Evocatieve eigenschappen	21
3.6 De eigenschappen van objecten in hun onderlinge samenhang	21
4. Handelingspraktijken in de postdramatische representatie	23
4.1 Gedeelde incarnatie	23
4.2 Expositie	24
4.3 Bricolage	24
4.4 Sensorisch georiënteerde handelingen	25
5. Bruikbaarheid van het instrumentarium bij drie voorstellingen	26
5.1 <i>Petites Fables</i> van Agnes Limbos	26
5.1.1 Referentialiteit van de objecten bij <i>Petites Fables</i>	26
5.1.2 De meerduidige referentialiteit van het keukenmes	27
5.1.3 Gedeelde incarnatie als aspect van het kinderspel	28
5.1.4 Expositie	28
5.1.5 Hoe de toeschouwer wordt aangesproken	28
5.2 <i>Disisit</i> van Benjamin Verdonck	29
5.2.1 De onsamenhangende objecten bij <i>Disisit</i>	29
5.2.2 Instrumentele functieverhuizing en bricolage	29

5.2.3	Expositie	30
5.2.4	Hoe de toeschouwer wordt aangesproken	30
5.3	Untried Untested van Kate McIntosh.....	31
5.3.1	Materialen als ongeboren voorwerpen.....	31
5.3.2	Expositie	31
5.3.3	Sensorisch georiënteerde handelingen.....	32
5.3.4	Hoe de toeschouwer wordt aangesproken	32
6.	Conclusies.....	33
6.1	Volledigheid en onderscheidend vermogen van het instrumentarium.....	33
6.2	Bruikbaarheid van het instrumentarium.....	34
7.	Literatuurlijst	36

1. Introductie

*In de openingscène van *Untried Untested* van Kate McIntosh hebben de vier performers het toneel bezaaid met tientallen zwarte ballonnen. Ze zijn naast de tribunes gaan staan om net als de toeschouwers het toneel te kunnen aanschouwen. In beweging gezet door een ventilator beginnen de ballonnen aan een bizarre vertoning. Geluidloos glijdend over de vloer worden ze een tastbaar en visueel briesje. Soms lijken ze te veranderen in een vlek zwarte olie en even later in drijfzand. Plots kantelt het beeld. In plaats van één massa te vormen gaan sommige ballonnen zich groeperen, wrijven tegen elkaar aan en vallen daarna uiteen. Andere hollen achter elkaar aan, schommelen of wiegen en komen uiteindelijk netjes op een lijn te staan. Zo nu en dan proberen ze te 'staan' door hun puntige kant omhoog te laten wijzen. Het lijkt opeens op een paringsritueel van mensen in een dansaal. Eerst lacht het publiek om die herkenning en daarna om het besef dat de ballonnen als voorwerpen totaal geen zelfbewustzijn hebben en dat alles wat met de objecten gebeurt non-intentioneel, toevallig en toch zo wonderlijk menselijk is.*

In het dramatisch theater komen voorwerpen veel voor. Denk aan de tuniek van Klytaimnestra in de *Oresteia* van Aischylos, de zakdoek in Shakespeares *Othello* of de inhoud van Winnies tasje in *Happy Days* van Beckett. Die voorwerpen hebben een belangrijke functie in de dramatische vertelling. Ze worden veelal gebruikt als hulpmiddel om de fictie te verankeren in een tastbare werkelijkheid. Meestal beperkt tot hun alledaagse instrumentele functie, zijn ze ondergeschikt en dienstbaar aan vertelling en personage. Hun bestaansrecht ontlenen ze aan de eisen van de fictie waarbinnen geloofwaardigheid, coherentie en hermetische illusie voorop staan. Binnen de traditie van het dramatisch theater worden voorwerpen op het toneel als accessoire aangeduid. Die voorwerpen horen niet tot het decor of de kostuums, maar "are used or handled by the actors in the course of the play"¹ en worden ook wel rekwisieten of attributen genoemd. De personages spreken erover, raken ze aan, gebruiken en verplaatsten ze. In deze scriptie geef ik de voorkeur aan het gebruik van de term "accessoire" om aan te geven dat de voorwerpen binnen de orde van theatrale elementen een ondergeschikte positie hebben.

In *Untried Untested* echter, zien we een opmerkelijk fenomeen. De voorwerpen genieten een zekere zelfstandigheid, los van fictie en personages. Ze verschijnen tot ons in al hun materiële en tactiele aanwezigheid en roepen, buiten de performers om, menselijke taferelen op. Ik zal spreken van de manifestaties van voorwerpen in de theatrale representatie. *Untried Untested* is een duidelijk voorbeeld van het veranderde gebruik van voorwerpen in het postdramatisch theater. Sinds de opkomst van de mise-en-scène in Europa aan het eind van de 19^{de} eeuw experimenteren regisseurs met de esthetische, plastische, symbolische en metaforische waarde van voorwerpen. Voorwerpen uit de dramatische tekst worden soms door andere vervangen of worden helemaal weg gelaten uit de mise-en-scène ten behoeve van de abstractie. Door die ontwikkelingen in de theatrale praktijk hebben theoretici de term accessoire vervangen door die van theatraal object.² Volgens theaterwetenschapper Patrice Pavis dekt de neutraliteit van de term object beter de lading: objecten worden er op figuratieve alsook op modern plastische wijze gebruikt.³

In deze scriptie worden voorwerpen die het hedendaags toneel bezaaien, theatrale objecten

¹ (Pavis, 1998) p289

² (Noel, 2012) p2

³ (Pavis, 1998) p240

genoemd. Dat sluit niet uit dat ze zich op accessoireachtige wijze kunnen manifesteren. We zullen zien dat theatrale objecten aspecten van de accessoire kunnen vertonen en dat ze kunnen co-existeren met voorwerpen die zich als zelfstandige objecten manifesteren. Onder theatrale objecten vallen primaire materialen als hout, plastic en papier, voedsel, speelgoed en allerhande gebruiksvoorwerpen. Complexe technische apparaten als computers, camera's, televisieschermen of microfoons vallen buiten het bestek van dit onderzoek: technische apparatuur vergt andere analyseparameters, vooral als ze door de performers zichtbaar wordt gebruikt om te laten zien dat- en hoe de theatrale werkelijkheid wordt geconstrueerd en gemanipuleerd. Antropomorfische objecten als poppen en marionetten sluit ik hier ook uit.

De bovenbeschreven openingsscène van Kate McIntosh' *Untried Untested* laat zien waarom de aanduiding van voorwerpen als accessoire de lading niet dekt. We kunnen voorwerpen niet als accessoire aanduiden als er geen sprake is van fictie, als ze net zo prominent aanwezig zijn als de performers, als hun alledaagse instrumentele functie niet wordt benut en als ze tot ons verschijnen in al hun materiële en tactiele aanwezigheid. Maar hoe kunnen we dan de manifestaties van theatrale objecten omschrijven? Welke begrippen hebben we tot onze beschikking en tot hoeverre kunnen we daarmee de wijze waarop op de toeschouwer wordt aangesproken benoemen? In deze scriptie tracht ik een instrumentarium te ontwikkelen voor de bestudering van de wijze waarop theatrale objecten zich in hedendaags theater manifesteren. Het instrumentarium bestaat uit een beschrijving van vier eigenschappen van objecten en een bespreking van enkele door de acteur/performer uitgevoerde handelingspraktijken. De handelingspraktijken duiden op de wijze waarop de acteur/performer met de theatrale objecten omgaat. Ik spreek hier over de habitus bevestigende handelingen, gedeelde incarnatie, expositie, "bricolage" en sensorisch georiënteerde handelingen. De handelingspraktijken beïnvloeden de mate waarin en de wijze waarop objecten hun eigenschappen vertonen. De volgende vier eigenschappen van objecten zijn te onderscheiden:

- 1) *Referentiële* eigenschappen hebben betrekking op de mogelijkheid van theatrale objecten om naar de werkelijkheid buiten het theater te verwijzen.
- 2) Van *instrumentele* eigenschappen is sprake wanneer de objecten worden gebruikt als instrument, uitrusting of gereedschap om een bepaald doel te verwezenlijken. Hierbij zal ik spreken van hun instrumentele basisfunctie als het gaat om hun gebruikelijke functie buiten het theater.
- 3) De *materiële* eigenschappen betreffen de plastische, tastbare en driedimensionale aspecten van theatrale objecten.
- 4) De *evocatieve* eigenschappen duiden op de capaciteit van objecten om intieme herinneringen op te roepen.

Later zal ik laten zien hoe de diverse handelingspraktijken verschillende eigenschappen van een object doen oplichten en ga na in hoeverre de uitgewerkte begrippen uit het instrumentarium helpen om uitspraken te doen over de manier waarop de toeschouwer door de manifestaties van theatrale objecten wordt aangesproken.

Aangezien deze scriptie een eerste aanzet is tot de ontwikkeling van een instrumentarium, heb ik gekozen voor een brede aanpak, wat wellicht enige afbreuk doet aan de diepgang van de analyse en de precisie van begrippen.

1.1 Theoretisch kader

Theatrale objecten zijn mobiel: zowel in ruimtelijke zin als qua betekenis. Ze creëren en onderhouden een veranderlijke, fluïde, relatie met de performer, de tekst, de ruimte en de

toeschouwer⁴. Daarnaast zijn ze polymorf (niet vormvast), polysemisch (niet betekenisvast) en polyvalent (niet functievast). Behalve als accessoires kunnen ze ook, zoals in de openingscène van *Untried Untested*, als autonome theatrale elementen worden gezien. Daarom zijn deze objecten niet vanuit één enkele invalshoek te bestuderen. Om hun eigenschappen uiteen te zetten zal de analyse van deze thesis steunen op visies en overwegingen afkomstig uit drie verschillende onderzoeksperspectieven: de (1) semiotische, (2) fenomenologische en (3) psychoanalytische benadering.

(1) Als het gaat om de referentiële en instrumentele eigenschappen van theatrale objecten, ligt een *semiotische* benadering het meest voor de hand. De semiotiek beschouwt immers de objecten als tekens. "In theatre the object is always a sign of something, so that it is caught in a circuit of meanings."⁵ merkt Patrice Pavis op. De analyses van Andrew Sofer⁶ en Anne Ubersfeld⁷ op dat gebied zullen als theoretische basis fungeren. Op de analyse van theatrale objecten gericht, duidt de semiotiek op het paradigma van de betekenis. Hier gaat het tot op zekere hoogte om het domein van de cognitie, van tekens die als een taal gelezen en ontcijferd kunnen worden. De semiotiek verwijst naar betekenis *buiten* het object, naar contextuele dimensies. Echter, de semiotiek sluit daarbij de fysieke ervaring van de materiële wereld uit, aldus Sofer. De auteur benadrukt dat in het proces van betekenisverlening het object gereduceerd wordt tot betekenisdrager en daardoor los komt te staan van zijn materiële aanwezigheid in het hier en nu. Het object wordt gedematerialiseerd.

(2) Om de materiële eigenschappen recht te doen, moeten we uitwijken naar andere theoretische perspectieven. De *fenomenologische* aanpak van Garner in *Bodied Spaces*⁸ biedt uitkomst. Zo plaatst Garner de ervaring via de onmiddellijkheid van de zintuiglijke activiteit - in het hier en nu - *in* het object nog voordat er betekenis ontstaat. Garner spreekt over de ervaring van de "objectness" van theatrale objecten. De "objectness" bevrijdt objecten van hun instrumentele harnas, van de restrictieve nadruk op het illustratieve, zoals gebruikelijk bij het accessoire binnen de dramatische representatie⁹. De "objectness" benadrukt en rechtvaardigt het autonoom bestaan van het theatraal object en toont zijn vrij gemaakte materiële dimensies.

(3) Als laatste zal ik met behulp van de *psychoanalytische* benadering de evocatieve eigenschappen van objecten verder uitdiepen. De psychoanalytische benadering van Turkle beschouwt objecten als een verlengstuk van de menselijke psyche, als "companions to our emotional lives".¹⁰ Haar analyse biedt de nodige ondersteuning voor mijn pogingen om aan te tonen dat theatrale objecten het individueel geheugen van de toeschouwer kunnen prikkelen en dat objecten daardoor een autonome rol kunnen spelen in de theatrale representatie.

Verder is Mattéoli's *L'Objet Pauvre*¹¹ een belangrijke bron van referenties om de handelingspraktijken uiteen te zetten. Mattéoli bestudeert objectensceneringen en de

⁴ (Sofer, 2003) p6

⁵ (Pavis, 1998) Pavis citeert Baudrillard p240

⁶ (Sofer, 2003)

⁷ (Ubersfeld, 1984)

⁸ (Garner, 1994)

⁹ (Garner, 1994) p91

¹⁰ (Turkle, 2007) p5

¹¹ (Mattéoli, 2011)

samenhangende posities van theatrale objecten in de hedendaagse Franse theaterpraktijk. Hoewel de door hem bestudeerde gezelschappen diverse werkwijzen hanteren, merkt de auteur een aantal overeenkomsten op in hun objectenscenering. Zij ensceneren hergebruikte objecten of materialen die afkomstig zijn uit tweedehandse winkels, bouwvallen of uit prullenbakken zijn gevist; zij stellen, naast de acteur, theatrale objecten centraal in hun werk en gebruiken handelingspraktijken als gedeelde incarnatie, expositie of "bricolage".

1.2 Methodes

Om tot de ontwikkeling van het instrumentarium te komen, bestudeer ik voorwerpen op het toneel in het licht van twee representatiemodi. In hoofdstuk 2 neem ik eerst voorwerpen onder de loep die binnen de dramatische representatie als accessoire worden aangeduid en bespreek ik de bruikbaarheid en beperkingen van die benadering. In de hoofdstukken 3 en 4 bestudeer ik theatrale objecten in het licht van de postdramatische representatie, omdat dit perspectief me in staat stelt om objecten te beschrijven in termen van autonomie en meerduidigheid. Het eerst bestuderen van het accessoire in hoofdstuk 2 is een noodzakelijke stap omdat binnen het hedendaags theater objecten niet zelden accessoireachtige aspecten vertonen. Bovendien rechtvaardigen en motiveren de beperkingen van dit perspectief de ontwikkeling van een instrumentarium dat het postdramatische toelaat.

In hoofdstuk 2 wordt het accessoire besproken vanuit een statusbenadering. Met de opkomst van het postdramatisch theater vindt volgens Hans-Thies Lehmann een dehiërarchisering plaats van de theatrale elementen, waarbij de hegemonie van de acteur wordt gerelativeerd.¹² Voorwerpen bevrijden zich van hun ondergeschikte status als dienaar van personage en fictie. Deze uitspraken van Lehmann wijzen precies op zo'n statusbenadering. Daarnaast bespreek ik de functies van het accessoire en de handelingspraktijk die het accessoire vergezelt, de zogeheten habitus bevestigende handelingen. Vervolgens neem ik, in de woorden van Mattéoli, de nieuw verworven positie van voorwerpen als partner van de acteur onder de loep. Volgens deze auteur ontstaat dit partnerschap tijdens de gedeelde incarnatie, waarbij acteur en voorwerp de rol van personages delen. Daardoor wordt het object naar een gelijkwaardige positie verheven. Ik zal aantonen dat dit partnerschap vooral op de conventies van de dramatische representatie leunt. Daarom bespreek ik Mattéoli's notie van partnerschap in het perspectief van de dramatische representatie en niet als een van de statusbenadering bevrijde manifestatie van het theatraal object die in deze scriptie bij het postdramatische wordt behandeld. Wel behandel ik de gedeelde incarnatie als handelingspraktijk in hoofdstuk 4 vanwege de co-existentie van verschillende incarnatieregisters (door performer en object) die onder het postdramatische beter te duiden zijn. Hoofdstuk 2 sluit ik af door de bruikbaarheid en beperkingen van de statusbenadering op een rij te zetten.

Via Garners notie van "objectness" wordt de bevrijding van theatrale objecten uit hun ondergeschikte positie en de dehiërarchisering ten opzichte van de acteur pas aannemelijk. Zijn notie opent de deuren naar de materialiteit en de autonomie van theatrale objecten. Daarmee leid ik hoofdstukken 3 en 4 in, waar ik theatrale objecten bestudeer binnen het postdramatisch perspectief. In hoofdstuk 3 staat beschrijving van de eigenschappen van objecten centraal en in hoofdstuk 4 de daarmee samenhangende handelingspraktijken.

Het aldus ontwikkelde instrumentarium test ik op bruikbaarheid in hoofdstuk 5 bij drie voorstellingen. Heeft het instrumentarium meerwaarde bij het onderzoeken van de wijze waarop de

¹² (Lehmann, 2006) p73

toeschouwer door theatrale objecten wordt aangesproken?

In mijn keuze van de casuïstiek hebben de volgende criteria een rol gespeeld: ik heb gezocht naar (1) hedendaagse voorstellingen die postdramatische aspecten vertonen, waar (2) theatrale objecten een prominente rol spelen, waar (3) de besproken handelingspraktijken ingezet worden en waar (4) objecten de besproken eigenschappen vertonen. Zo kwam ik op de keuze van *Petites Fables* van Agnes Limbos (2004), *Disisit* van Benjamin Verdonck (2011) en *Untried Untested* van Kate McIntosh (2012). Verder evalueer ik het instrumentarium op zijn volledigheid en onderscheidend vermogen.

Ten slotte nog een kort woord over de in deze scriptie gehanteerde terminologie. Hierboven heb ik al enkele malen de termen “incarnatie” en “bricolage” gebruikt, waar in het Nederlands van respectievelijk 'belichaming' en 'geknutsel' gesproken zou worden. Echter, uit de geraadpleegde literatuur blijkt dat in de theaterwereld de termen “incarnatie” en “bricolage” ingeburgerd zijn en daarom sluit ik me in deze scriptie bij dit gebruik aan.

2. Voorwerpen als accessoire in de dramatische representatie

In dit hoofdstuk ga ik eerst in op de implicaties van de dramatische representatie op de positie van voorwerpen ten opzichte van de acteur. Ik zal het woord acteur gebruiken omdat er binnen deze representatiemodus sprake is van personages in een dramatische vertelling en van accessoires omdat voorwerpen een ondergeschikte status hebben. Ik beschrijf kort wat de statusbenadering inhoudt en ik behandel de functies van het accessoire. Verder ga ik in op de handelingspraktijk van de acteur die het accessoire vergezelt, in het bijzonder op zijn habitusbevestigende handelingen. Ik probeer aan te tonen in hoeverre die handelingspraktijken bepalend zijn voor de positie van voorwerpen in de dramatische representatie. Vervolgens komt het begrip ‘gedeelde incarnatie’ aan de orde en wat dit betekent voor de positie van het accessoire, dat alleen stand houdt binnen de illusie van de dramatische representatie. Ik sluit het hoofdstuk af met een bespreking van de bruikbaarheid en beperkingen van de statusbenadering.

2.1 Statusbenadering

In het dramatisch theater wordt gesproken over een hiërarchie tussen de aanwezige theatrale elementen op het podium. Binnen die traditie staat de acteur, in zijn gedaante als personage, op de hoogste trede van de hiërarchische ladder. In *Postdramatic Theatre* spreekt Lehmann van een “voor het drama levensnoodzakelijke hiërarchie tussen mens en object”.¹³ Dit doet hij mijns inziens omdat het drama een monoperspectief moet aanhouden: dat van de handelende en lijdende mens. In deze optiek wordt het menselijke lot door causaliteit bepaald. De rol van de materiële wereld daarin is louter ondersteunend. Binnen het drama is het discursief aspect van de gebeurtenissen van belang: in de Aristotelische traditie is het “bij uitstek de taak van de dichter een samenhang tot stand te brengen tussen de uit te beelden gebeurtenissen”.¹⁴ De continuïteit van de handeling moet worden zeker gesteld. Als er voorwerpen worden gebruikt, dan is dat in een causale ordening.¹⁵ Ze worden als hulpmiddel in het drama gebracht, als bewijsvoering of herkenningsteken om de geloofwaardigheid te waarborgen.¹⁶ Vanwege die hiërarchie spreken we van de ondergeschikte status van theatrale objecten ten opzichte van de acteur.

Uit bovenstaande statusbenadering binnen de dramatische representatie leid ik een aantal uitgangspunten af. De mens of het personage is de maatstaf. Als levend en handelend subject toont de mens zijn dominantie over de inerte materie. Deze antropocentrische houding drukt de traditionele hiërarchie uit tussen lichaam en materie. Meestal ondergaat de materie de wil van het personage en ondersteunt ze diens doel en streven. In zijn relatie tot het accessoire toont het personage de instrumentele wijze waarop de mens met zijn materiële omgeving omgaat en daarmee zijn meesterschap etaleert. Binnen deze relatie wordt het accessoire in de theatrale representatie hoofdzakelijk als functioneel voorwerp bestudeerd.

2.2 De functies van het accessoire

Theatrale objecten worden tot accessoires bestempeld wanneer ze een ondergeschikte status bezitten. Ik wil hier vier belangrijke functies van het accessoire bespreken: (1) het verwijzen naar de

¹³ (Lehmann, 2006) p112

¹⁴ (Aristoteles, 2004) p20

¹⁵ (Lehmann, 2006) p112

¹⁶ (Aristoteles, 2004) p58

werkelijkheid buiten het theater, (2) het structureren van de tijd, (3) het bijdragen aan de karakterisering van het personage en (4) het verankeren van het drama in een tastbare en herkenbare theatrale representatie. Vervolgens bespreek ik de instrumentele functie van het accessoire als verlengstuk van het lichaam van het personage.

(1) Accessoires kunnen verwijzen naar de werkelijkheid buiten het theater: een historisch tijdperk, een plek, een sociale klasse of een culturele afkomst. Zo verschaffen ze relevante informatie over het waar, wanneer en wie binnen de representatie.

(2) Accessoires worden ook weggehaald of binnen gebracht bij de overgang van scènes. Wanneer ze niet meer nodig zijn verdwijnen ze. Op die manier structureren ze de tijd en helpen ze om binnen de vertelling heldere tijdsprongen te maken.

(3) Accessoires karakteriseren ook personages: een wandelstok maakt de fysieke vertoning van een lichamelijke beperking mogelijk. Ze helpen de acteur de emoties van zijn personage uit te drukken, tastbaar en voelbaar te maken. Een glas wordt omver gegooid uit woede, schrik of onhandigheid. Op die manier communiceren personages onderling en met de toeschouwer.

(4) Naast het tastbaar maken van emoties concretiseren accessoires de dramatische representatie. Ubersfeld koppelt de notie van concreetheid aan de tastbare wereld binnen de representatie. Een theatraal drama zonder enig accessoire zweeft in abstracte dimensies.¹⁷ Een stoel, glas of een stok verankert het drama in de materiële, tastbare wereld. Samengevat faciliteren accessoires het circuleren van relevante informatie tussen de personages onderling en tussen de dramatische representatie, de werkelijkheid en de toeschouwer. Daarnaast dragen de accessoires bij aan de concreetheid en herkenbaarheid en derhalve geloofwaardigheid van de dramatische representatie.

In de dramatische representatie staan accessoires niet op zichzelf. Ze ontlenen hun bestaansrecht aan hun instrumentele functie als verlenging van het menselijk lichaam. De lichamelijke handicap van een personage wordt zichtbaar dankzij zijn stok, maar de focus wordt niet op de stok zelf gelegd. De stok fungeert als verlengstuk van het personage lichaam. Garner beschrijft dit fenomeen in de volgende termen: "Subject to manipulation and use, props establish and reinforce the principle of instrumentality (...). Like language props extend the body's spatializing capacities and its projective operations."¹⁸ Om deze functie goed te kunnen vervullen moet de aanwezigheid en het gebruik van accessoires een zekere mate van vanzelfsprekendheid en bescheidenheid hebben. Accessoires kunnen niet te veel aandacht vragen als voorwerp. Die aandacht zou ten eerste de lineaire, causale handelingen onderbreken, ten tweede van het personage afleiden en ten derde de instrumentele status van het object ondermijnen. Daarom hebben accessoires meestal een normale vorm en grootte en worden ze op dezelfde manier gebruikt als voorwerpen in het dagelijks leven. Kortom, accessoires worden conform hun instrumentele basisfunctie ingezet. Uit een glas wordt gedronken, op een stoel wordt gezeten, uit een boek wordt gelezen, met een telefoon wordt gebeld. De instrumentele basisfunctie van theatrale objecten staat voorop en maskeert tegelijkertijd het object zelf. De materiële aanwezigheid van het object blijft bescheiden. Zo helpen accessoires om een coherente omgeving te creëren die de werkelijkheid nabootst en daarmee dragen ze bij aan de geloofwaardigheid van de dramatische representatie. Als die eenmaal is gewaarborgd, kan de

¹⁷ (Ubersfeld, 1984) p13

¹⁸ (Garner, 1994) p89

toeschouwer zich mee laten voeren in de fictie waarin het handelende personage hoogtij viert.

2.3 De habitus bevestigende handelingen

De wijze waarop de acteur met voorwerpen omgaat, heb ik handelingspraktijk genoemd. Zo'n praktijk is bepalend voor de positie van voorwerpen in de theatrale representatie: het accessoire toont zijn bescheidenheid wanneer het door het personage 'gebruikt' wordt via zijn instrumentele basisfunctie. De handelingpraktijk van het personage bestaat in zo'n geval uit instrumenteel georiënteerde handelingen. Het personage gaat op een stoel zitten, veegt de vloer aan, drinkt uit een glas, zet een hoed op of steunt op zijn stok. Als toeschouwer vallen ons die handelingen op, doordat ze belangrijke informatie over de dramatische actie verschaffen. Meer aandacht trekken deze voorwerpen meestal niet. Tevens blijven accessoires bescheiden in onze waarneming, omdat de personages op een voor de toeschouwer herkenbare manier met de voorwerpen omgaan. De handelingen roepen doorgaans geen vragen op omtrent hun rechtvaardiging en omtrent de aanwezigheid van de voorwerpen: de personages gaan net als wij op stoelen zitten, vegen de vloer aan, drinken uit een glas. De handelingen van de personages bootsen een aantal van onze culturele gewoonten na en bevestigen deze ook. De voorwerpen worden "canoniek" gebruikt.¹⁹ Ik ontleen deze uitspraak aan de antropologen Corniquet en Rhety die een artikel hebben gewijd aan het werk van Agnes Limbos. In hun visie wijst het canoniek gebruik van voorwerpen op het geheel van gewoonten dat als referentiekader fungeert voor een gedeelde cultuur. Daarom noem ik de handelingen die het accessoire vergezellen, habitus bevestigende handelingen.

Het concept habitus ontleen ik aan de Franse socioloog Pierre Bourdieu en de Franse etnoloog Marcel Mauss. In een gefilmd interview omschrijft Bourdieu het concept in de volgende termen: "Habitus is een systeem van bewuste en onbewuste denkwijzen, acties, inschattingen en overtuigingen die een leidraad vormen in iemands beslissingen en keuzes. Die denkwijzen, acties en inschattingen zijn het product van sociale waarden en zijn per individu variabel."²⁰ De Franse etnoloog Marcel Mauss beperkt het concept tot de fysieke uitingen en bekwaamheden die individuen van een zelfde gemeenschap delen.²¹ Omdat het om handelingen gaat, staat habitus, zoals in deze scriptie gebruikt, dicht bij het concept van Mauss dan van Bourdieu. Kortom, habitus omvat het scala aan gebruiken en gewoonten die wij ten opzichte van voorwerpen hebben ontwikkeld. Daarin wil ik het behoudende en voorspelbare karakter van habitus benadrukken. Ik ben me ervan bewust dat zowel voor Mauss als voor Bourdieu habitus geen stabiel concept is, maar een dynamisch concept dat varieert naargelang leeftijd, geslacht, sociale afkomst en religieuze overtuiging en dat zich constant vernieuwt. In die zin doe ik hier het concept enigszins te kort, maar bij een meer dynamische opvatting van het concept zou ik de veelzijdigheid en meerduidigheid van voorwerpen te veel benadrukken. Het behoudende en voorspelbare karakter van de habitus bevestigende handelingen is wat ik hier wil beklemtonen. Het gaat hier om het accessoire als verlengstuk van de mens en om zijn cultuurgebonden en cultuurbevestigende rol.

2.4 Partnerschap in de dramatische representatie

Bij Limbos' *Petites Fables* worden vier fabels verteld waarbij sprake is van chronologische vertellingen, personages en vanzelfsprekend fictie, kortom: dramatische aspecten. Een grote tafel

¹⁹ (Corniquet & Rhety, 2012) p 11. Eigen vertaling: "L'usage canonique des objets"

²⁰ (Bourdieu, 1991) eigen vertaling

²¹ (Julien & Rosselin, 2005) p73

doet dienst als set voor de gespeelde scènes van elk fabel. Limbos zet er haar miniaturen op, rangschikt en verplaatst ze. In de eerst fabel fungeren miniatuurbeelden van wilde dieren als personages uit de Afrikaanse woestijn. Limbos introduceert haar personages door eerst geluid en houding van het dier uit te beelden om vervolgens het beeldje van onder de tafel uit te halen en erop te zetten. Consequent toont zij tijdens haar vertelling de emoties en kreten van de personages. Door ze aan te raken, op te tillen of te verplaatsen koppelt Limbos haar gedrag aan een beeldje. Bij deze handelingspraktijk spreekt Mattéoli van tussen acteur en voorwerp gedeelde incarnatie: ze delen immers de belichaming van personages. In zijn analyse van hedendaagse enceneringen van objecten merkt Mattéoli op dat de plaats die gebruikelijk aan de acteur wordt verleend, verschuift.²² De acteur verliest zijn centrale positie en moet zijn koninkrijk delen met de voorwerpen op het toneel.²³ Volgens de auteur verleent de gedeelde incarnatie een nieuwe status aan voorwerpen : van ondergeschikte worden ze partner van de acteur.

Mijns inziens houdt het partnerschap tussen acteur en voorwerp binnen de gedeelde incarnatie alleen stand dankzij de dramatische representatie. Ik zou liever spreken van een partnerschap tussen personage-acteur en het personagevoorwerp dan tussen acteur en voorwerp. Het lineair tijdsverloop van de dramatische representatie dwingt een consequente, causale en geordende handelingspraktijk af. In *Petites Fables* uit dat zich in de afstemming tussen taal (het verhaal dat vertelt wordt), handelingen (opzetten, aanraken en verplaatsen van beeldjes) en het uitbeelden van de emoties van de personages door de acteur. Tevens veronderstelt de fictie een zekere mate van theatrale illusie waarbinnen we kunnen of willen geloven dat personages afwisselend door acteurs en voorwerpen worden belichaamd. Binnen deze dramatische conventies komen acteur, personage en miniatuurbeeld bij elkaar en kan het partnerschap binnen die gedeelde incarnatie zich voltrekken. De vraag welke aspecten van de incarnatie acteur en voorwerp respectievelijk op zich nemen, beantwoord ik in hoofdstuk 4 als ik op de gedeelde incarnatie terugkom in het kader van de handelingspraktijken.

2.5 Bruikbaarheid en beperkingen van het perspectief van de dramatische representatie en de statusbenadering

In de statusbenadering onderscheid ik een aantal bruikbare aspecten. Ten eerste blijven voorwerpen binnen het hedendaags theater, accessoireachtige aspecten vertonen door hun verwijzende (referentiële) en functionele (instrumentele) kwaliteiten. Het bestuderen van het accessoire blijft relevant. Ten tweede worden voorwerpen binnen de statusbenadering nooit los van de acteur bestudeerd. Immers, mens en objecten staan altijd in relatie tot elkaar. Een glas verwijst altijd naar de drinkende mens en de mens is tegenwoordig niet meer los te zien van zijn materiële omgeving. We kunnen ons geen voorstelling meer maken bij het idee dat we zouden kunnen leven zonder voorwerpen. Ten slotte scheidt het accessoire via de habitus bevestigende handelingen een herkenbare theatrale omgeving tegen de achtergrond van een gemeenschappelijke cultuur. Binnen onze cultuur zijn we gewend om voorwerpen te zien als gebruiksvoorwerpen te zien. Daarmee stellen we ons boven de materiële wereld.

Aangezien we als toeschouwer vaak vanuit dit oogpunt naar voorwerpen kijken, krijgen we oogkleppen op en worden we minder gevoelig voor hun veelzijdigheid. Er bestaan echter verschillende denkwijzen en benaderingen van waaruit voorwerpen in de dramatische representatie

²² (Mattéoli, 2011) p21

²³ (Mattéoli, 2011) p57

kunnen worden bestudeerd. Theaterwetenschappers als Sofer en Noel beschrijven voorwerpen binnen dramatische teksten als veelzijdige fenomenen die zich niet makkelijk laat vastleggen.²⁴ Zelfs in hun ondergeschikte en dienstbare rol in de dramatische representatie blijven ze veelzijdig: ze zijn niet vormvast, wisselen van betekenis binnen dezelfde tekst of uitvoering en spelen een dynamische rol in de ontwikkeling van de plot, aldus de auteurs. Ik haal deze dynamische rol van voorwerpen aan om duidelijk te maken dat verschillende visies op hun representatie mogelijk zijn.

Desalniettemin, als het gaat om het bestuderen van theatrale objecten in hedendaags theater, kent het perspectief van de dramatische representatie en de statusbenadering zo zijn beperkingen. Ten eerste verleidt de statusbenadering ons om mens en voorwerp tot elkaar te laten verhouden in een hiërarchische ordening. Het voorwerp als accessoire wordt daarbij vooral vanuit zijn instrumentele en verwijzende functies ingezet en aangeduid. Het perspectief van de dramatische representatie dwingt ons enigszins tot eenduidige beschrijvingen van voorwerpen.

Buiten de fictie vallen ons andere dimensies op in de relatie tussen performer en object. Bijvoorbeeld in hun aanwezigheid in fysieke en materiële zin hoeft niet per se in hiërarchische termen gesproken te worden. Met de begrippen uit de dramatische representatie gaan we vooral uit van de levende en handelende mens tegenover de inerte en ondergeschikte materie. Omdat we in het drama niet buiten de "levensnoodzakelijke hiërarchie" tussen mens en object kunnen, sluiten we uit dat voorwerpen zich autonoom kunnen manifesteren en aan hun ondergeschikte instrumentele positie kunnen ontsnappen. Het perspectief van de postdramatische representatie biedt dankzij een andere begrippenapparaat daartoe wel de mogelijkheid.

²⁴ Theaterwetenschappers hebben in hun analyses van dramatische teksten en hun enceneringen aangetoond dat voorwerpen niet alleen passief en stabiel zijn. Sofer beschrijft objecten als dynamische elementen die binnen hetzelfde drama van rol, vorm en betekenis kunnen veranderen. In *"The stage Life of Props"* uit 2003 schrijft Sofer aan voorwerpen een dynamische rol toe onder een aantal voorwaarden: ze zetten de plot in beweging of ze krijgen binnen hetzelfde drama diverse dramatische betekenissen, of ze zijn historisch geladen en verwijzen naar ander drama of ze dagen dramatische of morele conventies uit. In *"L'objet au theatre avant le theatre d'objet"* uit 2012 benadrukt Noël de actieve deelname van objecten de ontwikkeling van het drama en onderstreept hun veelzijdigheid. Haar analyse handelt over de objecten in de tragedies van Aischylos. In *de Oresteia* is de tuniek van Klytaimnestra de motor in de dramatische vertelling. De verschijning van het voorwerp activeert en structureert de vertelling. Het object kan worden aangeduid als motorisch element van het drama. Ook wordt de tuniek beschreven als een hybride voorwerp, vooral omdat het object via de taal verschillende functies krijgt: een symbolische, metaforische en instrumentele functie. De tuniek, oorspronkelijk een kledingstuk, wordt wapen, gevangenis en doodskleed.

3. Eigenschappen van theatrale objecten in de postdramatische representatie

Omdat mijn analyse nu het terrein van de postdramatische representatie betreedt, zal ik het woord acteur vervangen door het woord performer en het woord voorwerp door theatraal object. In sommige hedendaagse voorstellingen, zo valt mij op, fungeren de theatrale objecten als uitgangspunt van de handelingen van de performers en zijn niet louter hulpmiddel. In *Untried Untested* lokken de opgeblazen ballonnen als het ware handelingen uit: ze worden door de performers op allerlei manieren betast totdat ze ontploffen. Tegelijk met de oorverdovende knallen ploffen de lichamen van de performers als zandzakken op de grond. Bij die momenten lijken de theatrale objecten de handelingen af te dwingen. Hun aanwezigheid op het podium zet de performers aan tot activiteiten die de gebruikelijke relatie tussen mens en materiële wereld anders belichten. De traditionele hiërarchie tussen acteur en accessoire wankelt. Niet langer is het uitsluitend de acteur die macht uitoefent op het inerte voorwerp.

Garner spreekt over de bevrijding van theatrale objecten van hun eenzijdige “instrumentele harnas” en daarmee van hun ondergeschiktheid aan de mens.²⁵ Daarmee worden theatrale objecten verlost van de beperkende nadruk op het illustratieve en het instrumentele die gangbaar zijn binnen de dramatische representatie, aldus de auteur.²⁶ Bij die bevrijding openbaart zich de “objectness” van de objecten: hun plastische materialiteit. De “objectness” benadrukt en rechtvaardigt het zelfstandig bestaan van het object in de theatrale werkelijkheid buiten de dramatische representatie.

Het postdramatisch perspectief laat ook de co-existentie van verschillende manifestaties van de theatrale objecten toe en doet aldus recht aan hun meerduidigheid in hedendaags theater. Het is immers niet zo dat het postdramatisch perspectief de dramatische traditie geheel negeert. Lehmann merkt op dat in het postdramatisch theater de dramatische traditie niet meer fungeert als vanzelfsprekend en allesomvattend paradigma, maar dat die traditie wel in verzwakte vorm aanwezig blijft.²⁷ Theatrale objecten krijgen niet zelden accessoireachtige kenmerken: in hedendaagse voorstellingen zetten de performers zichtbaar lichtspots aan of uit, bedienen de muziekinstallatie, verwisselen het decor door objecten te verplaatsen, drinken wat of verkleeden zich. In die gevallen worden theatrale objecten voornamelijk gebruikt via hun instrumentele basisfunctie en via habitus bevestigende handelingen. Juist in voorstellingen met postdramatische kenmerken worden objecten soms opzettelijk gebruikt als middel om de constructie van de theatrale representatie zichtbaar te maken. Ik zal in die gevallen de objecten dan niet accessoire noemen, ook al vertonen ze daar enkele kenmerken van.

Zoals in de introductie al gezegd, dwingt de meerduidigheid en complexiteit van de manifestaties van theatrale objecten tot verschillende theoretische benaderingen als de semiotische, fenomenologische en psychoanalytische, nodig als het gaat om de beschrijving van de eigenschappen van die objecten. In dit hoofdstuk behandel ik de instrumentele, referentiële, materiële en evocatieve eigenschappen afzonderlijk. Daarbij ga ik op de volgende wijze te werk: ik leg uit wat de eigenschappen inhouden en vanuit welke theoretische benadering ik dat doe.

²⁵ (Garner, 1994) p95

²⁶ (Garner, 1994) p91

²⁷ (Lehmann, 2006) p27

3.1 Eigenschappen van objecten

Voor ik begin met de eigenschappen van objecten wil ik even stilstaan bij hun functie in het 'echte leven' in contrast tot hun theatrale functie. Wie aan objecten denkt, heeft onvermijdelijk direct ook hun functie in gedachte. Objecten en hun functie zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden. De cultureel antropologen Julien en Rosselin duiden de functie van objecten in het 'echte' leven als hun basisfunctie (een bezem wordt gebruikt om te vegen).²⁸ Al in hoofdstuk 2 is die basisfunctie van voorwerpen aan bod gekomen als een essentiële kenmerk van het accessoire binnen de dramatische representatie (uit een glas wordt gedronken, uit een boek wordt gelezen, op een stoel wordt gezeten). Ook hebben we gezien dat het accessoire andere functies vervult: het structureren van de tijd, het bijdragen aan de karakterisering van het personage, het verankeren van het drama in een tastbare en herkenbare theatrale representatie en het verwijzen naar de werkelijkheid buiten het theater. In het theater krijgen objecten dus ook theatrale functies ten behoeve van de representatie. Wij kunnen spreken van instrumentele, referentiële, materiële of evocatieve functies waarbinnen ze fluctueren. Om misverstanden te voorkomen heb ik de eigenschap die ik aan de instrumentele functie van theatrale objecten verbind, in plaats van functioneel, instrumenteel genoemd en de basisfunctie van objecten (een bezem is gemaakt om te vegen) instrumentele basisfunctie genoemd. We zullen zien dat theatrale objecten meer instrumentele functies kunnen hebben dan alleen hun instrumentele basisfunctie.

3.2 Instrumentele eigenschappen

Buiten het theater duidt instrumentaliteit op de doelgerichte wijze waarop het object wordt gebruikt. De doelgerichtheid maakt het object ondergeschikt aan waar het voor gemaakt is, met andere woorden aan zijn instrumentele basisfunctie. Het object is gereedschap, instrument of uitrusting ten behoeve van de bevrediging van menselijke behoeften. De vorm, materiaalsamenstelling en omvang van het object zijn op die instrumentele basisfunctie afgestemd. Binnen het theater wordt de instrumentaliteit van objecten op dezelfde wijze ingezet als buiten het theater. De materiële wereld toont zijn geschiktheid als gereedschap binnen de theatrale representatie. Binnen de dramatische representatie hebben we gezien dat accessoires hun bestaansrecht ontlenen aan hun instrumentele basisfunctie, onder andere als verlenging van het menselijk lichaam.

In de hedendaagse theaterpraktijk experimenteren performers met de grenzen van de instrumentaliteit van theatrale objecten door hun eigenschappen tot onderwerp van hun theatrale zoektocht te maken. Objecten en materialen krijgen soms andere instrumentele functies dan hun gebruikelijke basisfunctie. Mattéoli spreekt over de instrumentele functieverschuivende capaciteit ("détournement de fonction") van theatrale objecten.²⁹ In *Disisit* toont Vendonck daar een mooi voorbeeld van: van een pak boter maakt hij een voetstuk door er een ander object in te steken, opdat het rechtop blijft staan. Een voorbeeld van de instrumentele flexibiliteit en multi-inzetbaarheid van theatrale objecten. Die objecten zijn niet functievast en dus polyvalent: ze kunnen voor verschillende doeleinden gebruikt worden. Al deze verschuivingen bewijzen de kracht en reikwijdte van hun instrumentaliteit.

Vooral in de dramatische representatie gebeurt er met de instrumentele basisfunctie van het object iets merkwaardigs. Ubersfeld merkt op dat een toneelvloer niet werkelijk vies hoeft te zijn, wanneer

²⁸ (Julien & Rosselin, 2005) p6

²⁹ (Mattéoli, 2011) p116

die tijdens een voorstelling wordt geveegd. Het vegen als instrumentele basisfunctie van de bezem vervaagt ten behoeve van de theatrale functie. De bezem en het vegen worden tekens in de representatie. “Het object wordt ontkend als functie en bevestigd als teken.”³⁰, aldus Ubersfeld. In dit geval vervaagt de gebruikelijke instrumentele basisfunctie van het theatraal object achter zijn functie als teken, zijn referentialiteit.

3.3 Referentiële eigenschappen

“Props signal the larger, offstage world beyond the playing space.”³¹ benadrukt Sofer. Gezien vanuit de semiotiek, die voornamelijk naar het ontstaan van betekenis zoekt, verwijzen alle op het toneel aanwezige objecten naar de wereld buiten het theater. Juist omdat theatrale objecten de wereld representeren zonder werkelijk in die wereld te staan, zijn ze tekens. Ze zijn referentieel bij uitstek. Binnen het semiotisch georiënteerde perspectief wordt de semantische (betekenis verlenende) functie van theatrale objecten de basis van hun theatrale functie. Zoals eerder opgemerkt bij het accessoire, worden voorwerpen ingezet omdat ze naar de werkelijkheid verwijzen buiten het theater: ze verwijzen bijvoorbeeld naar een historische tijdperk, een specifieke plek, een sociale klasse of een culturele afkomst. Zulke tekens voorzien de voorstelling van een context, waardoor het geheel bij de toeschouwer betekenis krijgt.

Het ontstaan van betekenis in een theatrale setting kan als een “semiotisch proces”³² beschreven worden. Dat proces begint bij de eerste momenten van de voorstelling en de eerste verschijning van het object en blijft zich tot het einde voltrekken. Aan dit proces onderscheid ik twee referentiële dimensies. Bij de eerste verschijning van het object openbaart zich een onmiddellijke referentiële dimensie, waarbij het object zijn functie als teken vervult, zoals hierboven beschreven. De wetenschappers Corniquet en Rhety illustreren deze onmiddellijke referentiële dimensie met het voorbeeld van een koffer. Als de koffer er versleten en bruin uitziet, roept dat object bij de meeste Europeanen van mijn generatie beelden op van volksmigraties en de deportatie van Joden, die we kennen uit documentaires, foto’s en geschiedenisboeken. Als de koffer daarentegen van het merk Samsonite is, dan wordt het object met toeristen op vakantiereis geassocieerd.³³ In de visie van Corniquet en Rhety worden theatrale objecten als “réservoirs de représentations collectives”³⁴ gezien, wat vertaald kan worden als ‘reservoirs van collectieve representaties’. Die representaties zijn van onze sociaalhistorische context en van ons collectief geheugen doordrongen.

De tweede dimensie van het semiotische proces kan worden gezien als het resultaat van een dialoog tussen acteur/performer, personage, object en toeschouwer, althans voor de duur van de voorstelling. Het is “a temporal contract established between the actor and spectator for the duration of performance.”, aldus Sofer.³⁵ “This contract is tenuously constituted in time and subject to moment-by-moment renegotiation.”³⁶, voegt de auteur toe. Mattéoli spreekt over een “verhoogde activiteit”³⁷ bij theatrale objecten als gevolg van dat semiotische proces. Het theatraal

³⁰ (Ubersfeld, 1984) p XI eigen vertaling

³¹ (Sofer, 2003) p20

³² (Semprini, 2001) p15

³³ (Corniquet & Rhety, 2012) p4

³⁴ (Corniquet & Rhety, 2012) p4

³⁵ (Sofer, 2003) p14

³⁶ (Sofer, 2003) p14

³⁷ (Mattéoli, 2011) p86

object krijgt er naast zijn onmiddellijke referentiële betekenis een nieuwe betekenis bij. Wat die nieuwe betekenis is, hangt af van de manipulaties van de acteur/performer, van het moment dat hij het object in handen neemt (staat de performer er als zichzelf, als verteller of als personage?), van het moment in de performance (aan het begin of aan het eind?) en van de (ver)plaatsing van het object op het toneel. Vanwege die fluctuatie staat de betekenis van theatrale objecten niet vast. De referentiële duidende kracht van objecten heeft dus geen bevroren kwaliteit. Ondanks de onstabiele componenten van objecten en de fluctuaties binnen het semiotische proces, blijft referentialiteit een essentiële en prominente eigenschap van theatrale objecten.

3.4 Materiële eigenschappen

Bij de behandeling van de materiële eigenschappen verlaten we via de fenomenologie enigszins het domein van de semiotiek en betreden we het gebied van de zintuiglijke waarneming van de materiële wereld. Garner koppelt materialiteit bij theatrale objecten aan de onmiddellijke zintuiglijke waarneming, nog voor dat er betekenis ontstaat. Hij schrijft: “(...) the object retains a phenomenal dimension outside the interpretative containments of signification, a preobjective inherence in perceptual fields (...)”.³⁸ Wat de auteur beweert betekent nogal wat, namelijk dat er niet gesproken kan worden in termen van teken, verwijzing, instrument en betekenis. We moeten daarentegen spreken van zintuiglijkheid en fysieke ervaring. Dat zijn dimensies die moeilijk te vatten en daarmee ongrijpbaar zijn. In navolging van Garners analyse onderscheid ik bij materiële eigenschappen twee begrippen: de “objectness” en de “in-itselfness” van het theatraal object. Elk begrip wijst, mijns inziens, op een ander fenomenologische dimensie van de materialiteit van het object.

Bij “objectness” wordt de materialiteit waargenomen vanuit een positie buiten het object, naar het object kijkend als het ware. Bij “in-itselfness” wordt via het object de materialiteit fysiek ervaren. Garners begrip “objectness” duidt op de bevrijde materiële dimensies van theatrale objecten en kan opgevat worden als de oplichting van hun plastische en driedimensionale verschijning. Die verschijning omvat, mijns inziens, het geheel van visuele kwaliteiten als vorm, kleur, afmeting en het geheel van de plastische kwaliteiten van het materiaal. De waarneming van de “objectness” sluit in mijn visie overigens niet uit dat de toeschouwer betekenis kan toekennen aan wat hij waarneemt. Het object, gezien vanuit de buitenkant, wordt tegelijk met de andere objecten in de ruimte waargenomen. Kleuren, vormen, afmetingen en samenstelling van de diverse objecten gaan zich tot elkaar verhouden. Zo krijgen objecten een ruimtelijke positie ten opzichte van elkaar. In dat waarnemingsproces komen objecten niet helemaal los van hun tekenfunctie en in zekere zin niet van hun referentialiteit. In de beginscène van *Untried Untested* riepen de ballonnen eerst beelden op van een zwarte olievlek of drijfzand, later deden ze denken ze aan menselijke taferele.

Waar de waarneming van het “objectness” de waarnemer *buiten* het object plaatst, duikt de ervaring van het “in-itselfness” *in* het object. Garner spreekt over “(...) a surplus “in-itselfness” irreducible to purely semiotic consumption.”³⁹ De “in-itselfness” van theatrale objecten suggereert de ervaring van een alleen naar zichzelf verwijzende entiteit die losstaat van contextuele referenties en van instrumentele functies. Bij de glijdende en sluipende zwarte ballonnen in *Untried Untested* ervoer ik in mijn lichaam de lichtheid van het materiaal. Opeens zweefde ik zelf over de vloer met een desoriënterend gevoel van gewichtloosheid. Ik zat in het object. De alleen naar zichzelf verwijzende entiteit die de ervaring van de “in-itselfness” bij objecten veroorzaakt, houdt betekenisontlenende

³⁸ (Garner, 1994)p101

³⁹ (Garner, 1994) p101

gedachten bij de toeschouwer buiten de ervaring ten gunste van een intense fysieke gewaarwording van de materiële wereld.

Als laatste wil ik benadrukken dat de plastische eigenschappen van objecten zich ook in de afbeelding van voorwerpen kunnen manifesteren. Via fotografie en digitale technieken kunnen objecten hun materialiteit vertonen dus in zekere mate ook hun "objectness". In deze scriptie verbind ik de ervaring van "objectness" en "in-itselfness", omdat het over theatrale objecten gaat, met hun fysieke aanwezigheid.

3.5 Evocatieve eigenschappen

Objecten tonen hun evocatieve eigenschappen, wanneer ze intieme herinneringen bij de toeschouwer oproepen. In de psychoanalytische visie van Turkle staan objecten in het dagelijkse leven voor beslissende gebeurtenissen in het leven van de mens. Ze belichamen een belangrijke overgang in het leven en staan symbool voor ingrijpende veranderingen. Ze verbinden mensen met elkaar of confronteren hen met vraagstukken over leven en dood. In Turkle's onderzoek brengen objecten gedachten, herinneringen en emoties samen. Ze worden beschouwd als "thought companions".⁴⁰ De auteur drukt dat als volgt uit: "We find it familiar to consider objects as useful or aesthetic, as necessities or vain indulgences. We are on less familiar ground when we consider objects as companions to our emotional lives or as provocations to thought. The notion of evocative objects brings together these two less familiar ideas, underscoring the inseparability of thought and feeling in our relationship to things."⁴¹ Objecten genereren intimiteit, benadrukt Turkle. Ofschoon toeschouwers en theatrale objecten in het theater geen intimi van elkaar zijn en geen gemeenschappelijk verleden delen, kunnen theatrale objecten herinneringen en taferelen oproepen die de toeschouwer persoonlijk aanspreken en kunnen emotioneren.

Op deze plaats wil ik het verschil benadrukken tussen de evocatieve en referentiële eigenschappen van het object. In het geval van referentialiteit verwijzen theatrale objecten ogenblikkelijk naar vergelijkbare objecten in situaties buiten de theatrale werkelijkheid. Ze verwijzen naar het *collectieve* geheugen van de mens, dat grotendeels cultureel bepaald is. Wat daarentegen de evocatieve eigenschappen oproepen, berust op het *individuele* geheugen van de toeschouwer. Het gaat immers om een persoonlijke beleving en emotionele herinneringen. Dat neemt niet weg dat de twee domeinen, individueel en collectief geheugen, niet strikt van elkaar te scheiden zijn. Ze beïnvloeden elkaar voordurend.

Bij de intieme gedachten die worden opgeroepen, dekt Turkle's notie van "thought companions" adequaat de lading. Het theatrale object legt een autonome weg af door de innerlijke wereld van de kijker. Via het emotionele geheugen knoopt het object buitenechtelijke relaties aan met de toeschouwer, weg van de theatrale representatie. Het opent de deuren naar de verbeelding en naar andere dimensies van ruimte en tijd. Gezien vanuit dit perspectief zijn theatrale objecten transdimensionaal.

3.6 De eigenschappen van objecten in hun onderlinge samenhang

Tot dusver zijn in mijn analyse de vier onderscheiden eigenschappen van objecten afzonderlijk behandeld. Toch zijn ze niet los van elkaar te zien, omdat ze elkaar deels overlappen en elkaar bovendien beïnvloeden. In de beleving van de toeschouwer kunnen bepaalde eigenschappen andere

⁴⁰ (Turkle, 2007) p50

⁴¹ (Turkle, 2007) p50

naar de achtergrond verdrijven. Wanneer de zwarte ballonnen gaan zweven en zo hun gewichtloosheid etaleren, raken deze objecten even los van hun instrumentele functie als decoratiemateriaal. Hun materiële eigenschappen doen ons hun referentiële en instrumentele eigenschappen enigszins vergeten. Tevens staan vorm, design en materiaalkeuze van de ballonnen niet los van hun instrumentele basisfunctie. Het tuitje, de ronding en de uitrekbaarheid van de ballonnen maken het mogelijk dat de ballonnen worden opgeblazen. Zo zijn materiële en instrumentele eigenschappen op elkaar afgestemd. Bovendien schuilt onder de instrumentele eigenschappen van de ballonnen een zekere mate van referentialiteit : we kunnen de objecten hanteren dankzij onze verworven kennis over hun gebruik en instrumentele basisfunctie. De samenhang tussen de instrumentele, referentiële en materiële eigenschappen scheidt bij de toeschouwer bepaalde verwachtingen over de manier waarop de objecten zullen worden gebruikt. Zoals al gezegd zijn we geneigd om objecten eerder vanuit hun instrumentele en referentiële eigenschappen te zien. Daarbij spelen persoonlijke ervaringen van de toeschouwer een rol, vooral wanneer de objecten vervelende of juist prettige associaties oproepen. Zo krijgen objecten betekenis in de interactie tussen hun evocatieve eigenschappen en de beleving van de toeschouwer. Kortom, de eigenschappen van theatrale objecten hebben een complexe onderlinge samenhang en komen tot stand in een even complex samenspel met de toeschouwer.

4. Handelingspraktijken in de postdramatische representatie

In hoofdstuk 2 hebben we al gezien dat de wijze waarop de acteur het voorwerp benadert, bepalend is voor de manier waarop het voorwerp zich toont in de dramatische representatie. Zo zijn de habitus bevestigende handelingen bepalend voor de positie van voorwerpen als accessoire. In de volgende paragrafen zullen we zien dat in voorstellingen met postdramatische aspecten, performers diverse handelingspraktijken hebben ontwikkeld waarmee ze het theatraal object steeds in een nieuw licht zetten. Omdat die praktijken invloed hebben op de ontsluiting van de eigenschappen van het object, benoem ik de objecteigenschappen die erdoor worden opgelicht.

4.1 Gedeelde incarnatie

Wanneer objecten de incarnatie van personages met de acteur delen, spreekt Mattéoli van een "gedeelde incarnatie".⁴² Die veroorzaakt een "verhoogde activiteit" bij objecten, aldus de auteur.⁴³ Die "verhoogde activiteit" is af te leiden uit de nieuwe betekenissen die objecten tijdens het verloop van de voorstelling krijgen en die boven hun onmiddellijke referentialiteit uitstijgen. Hierdoor laadt het theatraal object zich op met aan het personage gerelateerde betekenis die bovenop zijn onmiddellijke referentiële betekenis komt. In *Petites Fables* vindt de gedeelde incarnatie plaats door de afstemming tussen taal (het verhaal dat de performer als verteller vertelt), de handelingen van de performer (het opbrengen, aanraken, verplaatsen of rangschikken van beeldjes) en de door haar uitgebeelde emoties van het personage.

Een opmerkelijke gevolg van de gedeelde incarnatie is de discontinuïteit die ontstaat in de wijze waarop de incarnatie van personages wordt gerepresenteerd. Het personage wordt afwisselend uitgebeeld door de performer in al zijn lichamelijkheid en door het object in al zijn materialiteit en referentialiteit. We kunnen spreken van een "co-existentie van verschillende incarnatieregisters"⁴⁴: navigerend tussen de alwetende verteller en de vertolking van verschillende personages springt de performer in en uit de personage-incarnatie. Op zijn beurt switcht het theatraal object tussen zijn verschijning als onmiddellijke referentiële teken (bijvoorbeeld een anoniem stuk kinderspeelgoed) en als *het* personage uit de vertelling. Bij de figuratie van het personage door het object- ik zou bij het object liever spreken van figuratie dan van incarnatie- leent het object het personage zijn referentiële tekens en zijn plastische verschijning. Ik spreek bij het object over figuratie omdat het object niet wordt belichaamd zoals in een poppenspel, maar wordt tentoongesteld. De verschillende incarnatieregisters komen naar mijn mening tot uiting in de verschillen tussen incarnatie en figuratie, tussen de lichamelijkheid van de performer en de materialiteit van het object. Als de objecten miniaturen zijn, is er ook nog sprake van schaalwisseling tussen de menselijke maat en de miniatuurmaat, waarbij er in en uit de scènes wordt gezoomd. Bij de personagefiguratie door de miniaturen wordt er uitgezoomd wat de indruk wekt dat er over de kleine wereld wordt gekeken. Met de personage-incarnatie door de performer wordt er daarentegen ingezoomd op de personages door de menselijke schaal van de belichaming. We kunnen spreken van een ruimtelijke perspectiefwisseling. Die verschillende incarnatieregisters in lichamelijkheid, materialiteit en referentialiteit en de ruimtelijke perspectiefwisseling zorgen voor de hierboven genoemde

⁴² (Mattéoli, 2011) p153

⁴³ (Mattéoli, 2011) p153

⁴⁴ (Plassard, 2002) p15. Plassard gebruikt deze termen in zijn analyse van de representatiemodus van poppen en objecttheater.

discontinuïteit in de representatie van personages.

4.2 Expositie

In zijn corpus van theatrale praktijken omtrent het object, observeert Mattéoli de expositie als een handelingspraktijk die vaak voorkomt onder hedendaagse theatermakers. Theatrale objecten worden op een prominente plek op het podium neergezet en blijven zichtbaar ook als ze niet meer in de vertelling voorkomen of het onderwerp van de handeling zijn. In *Petites Fables* blijven de beeldjes op de tafel voor de performer staan, terwijl het verhaal verder gaat. Ze worden niet weggehaald wanneer ze niet meer nodig zijn. Ze geven geen tijdstructuur aan zoals bij het accessoire het geval zou zijn. Ze blijven voor de blik van de toeschouwer geëxposeerd, los van de fictie of van de handeling die gaande is. Daardoor lijken objecten te gaan zweven in de theatrale werkelijkheid en geïsoleerd te raken, aldus Mattéoli.⁴⁵ Door de expositie kunnen de evocatieve, referentiële of materiële eigenschappen de theatrale objecten doen oplichten. In het geval van *Petites Fables* smelt door de expositie de aan het personage gerelateerde geladenheid van de beeldjes weg. De objecten verliezen hun anker in het drama, maar doordat ze zichtbaar blijven, creëert hun aanwezigheid een zeker vacuüm dat opgevuld kan worden. De objecten worden weer 'gewone' beeldjes: ze krijgen hun onmiddellijke referentialiteit weer terug en kunnen de toeschouwer doen denken aan een bepaalde decoratiestijl, een tijdperk of locatie. Tevens kunnen ze persoonlijke herinneringen oproepen bij de toeschouwer (evocatie). Ook kan het gebeuren dat hun plastische kwaliteiten opeens meer opvallen: hun "objectness" krijgt de nadruk.

Net als bij de gedeelde incarnatie zorgt de expositie voor een zekere discontinuïteit in tijd en ruimte. Door hun expositie roepen theatrale objecten associaties en gedachten op die los kunnen staan van wat er op toneel gebeurt. Daarin manifesteren theatrale objecten zich dus als autonome elementen.

4.3 Bricolage

In *Disisit*, bouwt Verdonck aan een vreemde constructie. Hij assembleert een tafel, stoelen, schragen en dekens tot een bouwwerk dat uiteindelijk op een paard lijkt en waarop hij gaat zitten. Die handelingen zijn te zien als een voorbeeld van bricolage. Mattéoli constateert dat bricolage een vaak voorkomende praktijk is binnen het hedendaags theater. Het begrip bricolage oftewel geknutsel is afkomstig uit het boek "La pensée sauvage" uit 1962 van Claude Lévi-Strauss. De antropoloog bestudeerde indiaanse stammen in Brazilië waar hij die praktijk waarnam. Bij het knutselen worden "diverse materialen, afkomstig uit eerdere constructies, willekeurig verzameld en hergebruikt voor nieuwe constructies".⁴⁶ Met de praktijk van hergebruik ontstaat een gesprek tussen materiaal en knutselaar waarin het materiaal de creativiteit van de knutselaar stimuleert in het vinden van oplossingen voor bepaalde problemen. Oplossingen dienen zich aan tijdens de behandeling van het materiaal.⁴⁷ Op het podium bouwen of knutselen performers onder het oog van de toeschouwer. Meestal hergebruiken ze objecten of materialen die daarbij soms hun oorspronkelijke instrumentele basisfunctie verliezen. Er is dan sprake van instrumentele functiewerschuiving. In hun multi-inzetbare kwaliteit manifesteren theatrale objecten bij bricolage hun instrumentele flexibiliteit.

⁴⁵ (Mattéoli, 2011) p 141

⁴⁶ (Mattéoli, 2011) p158. Mattéoli citeert Lévi-Strauss. Eigen vertaling

⁴⁷ (Mattéoli, 2011) p28

4.4 Sensorisch georiënteerde handelingen

Als een performer aan een boek gaat ruiken, de bladzijden verkreukt, in stukjes scheurt, de textuur van het papier tussen zijn vingers voelt of het laat knisperen, dan krijgt het boek een andere aandacht dan we verwachten. Het object komt los van zijn instrumentele basisfunctie- het lezen- en wordt een veld van zintuiglijke exploraties. De handelingen zijn op zichzelf niet vreemd, maar wel als het gaat om een boek. De handelingen hebben geen habitus bevestigend karakter omdat ze niet op de instrumentaliteit van het object uit zijn. Ze zoeken daarentegen de zintuiglijkheid van het object op. Tegelijkertijd verliest het object zijn referentiële functie. Het boek staat niet meer voor de verwijzing naar iets buiten de theatrale werkelijkheid maar verwijst als het ware naar zichzelf. Om de zintuiglijkheid van een object te laten uitkomen zijn herhaalde handelingen van de performer nodig en een zekere fysiek engagement. Die handelingen noem ik sensorisch georiënteerde handelingen. De sensorisch georiënteerde handelingen kunnen worden omschreven als handelingen die op de materialiteit van objecten gericht zijn. Hoe voelt het materiaal aan, hoe zacht of hard is het, hoe glad of ruw, warm of koud, vast of vloeibaar en hoe hoorbaar is het? De objecten worden betast, opgetild, gewogen, door elkaar geschud, verkreukeld of kapotgemaakt. Performers onderzoeken de zwaartekracht en de weerstand van materie. Opeens benadrukt het geluid de tactiele eigenschappen of de weerstand van het object. Het zintuiglijk geëxploreerde object raakt naast zijn instrumentaliteit zijn verwijzende functie in de theatrale representatie enigszins kwijt. Het object wordt een autonome, materiële entiteit. Daardoor kan opeens de "in-itselfness" van het object de toeschouwer overvallen.

5. Bruikbaarheid van het instrumentarium bij drie voorstellingen

Bij het toetsen van de bruikbaarheid van het instrumentarium ga ik als volgt te werk. Na een korte beschrijving van de voorstelling inventariseer ik de objecten die erin worden gebruikt. Dit is een onmisbare stap omdat theatrale objecten al bij hun eerste verschijning via hun onmiddellijke referentialiteit communiceren. Daarna onderzoek ik de handelingspraktijken die aan de orde zijn. Vervolgens onderzoek ik welke eigenschappen van de objecten in het oog springen en hoe die zichtbaar gemaakt worden in de voorstelling. Hier en daar verfijn ik de terminologie en voeg ik begrippen toe wanneer het instrumentarium onvoldoende gedetailleerd blijkt te zijn: onder referentialiteit breng ik metonymie, index en metafoor bij als specifieke aspecten van die eigenschap. Als laatste tracht ik uitspraken te doen over de manier waarop de toeschouwer wordt aangesproken.

5.1 *Petites Fables* van Agnes Limbos

Het werk van Agnes Limbos en haar gezelschap Gare Centrale past binnen het genre objecttheater. De antropologen Corniquet en Rhety omschrijven het genre als theater dat meestal tweedehands voorwerpen uit het dagelijkse leven enceneert. De performer gaat ermee aan de slag in een door objecten gedomineerde scenografie.⁴⁸ *Petites Fables* bestaat uit vier vertellingen, vier fabels ieder van een proloog voorzien. De fabels hebben hebzucht, jaloezie en onverschilligheid als belangrijkste thema's tegenover liefde. De vertellingen kennen een lineaire plotontwikkeling en fictieve karakters. In die zin vertoont *Petites Fables* dramatische aspecten. Limbos, de enige performer, stapt de fictie in en uit door te switchen tussen de rol van alwetende verteller en de incarnatie van de personages die de gebeurtenissen ondergaan. In deze speelstijl en de fabelachtige vertellingen met hun proloog, vertoont *Petites Fables* epische aspecten.

Grote tafels doen dienst als set waarop de scènes uit elke vertelling in miniatuur worden uitgespeeld. Limbos rangschikt er de objecten zorgvuldig om haar verhalen visueel te maken. De taal is beperkt tot enkele kreten, woorden en eenvoudige zinnen die Limbos herhaalt. Bij de laatste fabel lijkt zij een vreemde taal te spreken die Franse, Spaanse en verzonnen woorden combineert.

5.1.1 Referentialiteit van de objecten bij *Petites Fables*

De theatrale objecten bestaan uit miniaturen als decoratieve prullaria (een chalet, een pop in traditionele Spaans kledij, een paar dennenboompjes, een gitaartje), speelgoed (voornamelijk plastic miniaturen van wilde dieren, een jager als handpop), een paar gewone keukenmessen waarvan één van groot formaat, een christelijk kruis, een oude, ijzeren teil en een versleten, bruine koffer. De objecten zijn figuratief. Ze lijken uit een kinderslaapkamer of de vitrinekast van een arbeiderswoonkamer geplukt te zijn of afkomstig uit een winkel voor tweedehands spullen. De keukenmessen zouden uit de keuken van ieder toeschouwer kunnen komen. Als kind heb ik precies zo'n handpop van een jager gehad en ik heb veel gespeeld met dezelfde soort miniatuurdieren. Wanneer Limbos een kleine dinosaurus vanonder de tafel haalt en bij het leger van Afrikaanse wilde dieren zet, lacht het publiek. De verschijning van het oerdier is een anachronisme: het past niet bij alle andere 'recentere' dieren uit het verhaal. De toeschouwers lachen ook omdat de dinosaurus een icoon is geworden van onze tijd en niet meer uit een speelgoedwinkel weg te denken is. Die paradox is geestig. In een interview met de onderzoekers Corniquet en Rhety benadrukt Limbos dat zij die

⁴⁸ (Corniquet & Rhety, 2012) p2

objecten uitkiest welke de meeste kans bieden om het collectieve geheugen van de toeschouwer aan te spreken. De objecten van *Petites Fables* verwijzen naar onze dagelijkse werkelijkheid en putten hun referenties uit onze “containers van collectieve representaties”.⁴⁹ Hun sterke, onmiddellijk referentiële dimensie wordt hier uitgebuit.

5.1.2 De meerduidige referentialiteit van het keukenmes

In elke van de vier fabels verschijnt een keukenmes, maar dat heeft niet telkens dezelfde betekenis. Anders gezegd, de referentiële eigenschappen van het mes zijn veranderlijk. Het mes kan fungeren (1) als metonymisch teken, (2) als index en (3) als metafoor. In deze paragraaf geef ik een toelichting bij deze drie verschillende referentiële functies.

(1) Van metonymie is volgens Ubersfeld sprake wanneer een object iets oproept dat onderdeel is van hetzelfde geheel of daaraan grenst. Zo kan in het eerste geval een dure, antieke kast de metonymie worden van de aristocratie en kan in het tweede geval een fles de metonymie zijn van een banket.⁵⁰ Als Limbos op een krukje zit met op haar schoot een teil waarin zij aardappelen schilt, introduceert zij met die handeling de tweede fabel. De aanleiding van het verhaal lijkt te gaan over het voorbereiden van een maaltijd. Bij dit herkenbare tafereel zingt Limbos een beroemde wals. De tafel naast haar verbeeldt de nieuwe set. Bedekt met wit hobbelend papier en met drie miniatuurdennen geeft het miniatuurdecor aan dat we ergens in de bergen zitten. Met de wals erbij zitten we meteen in de Oostenrijkse bergen. Of Limbos een personage vertolkt is onduidelijk. Zij zou ook in deze proloog haar rol als verteller kunnen vertolken. Wel gebruikt ze bij het aardappelschillen een keukenmes op instrumentele wijze via een habitus bevestigende handeling. Daardoor vertoont het mes accessoireachtige aspecten en bovendien situeert het de vertelling. Het mes, het lied, het miniatuurdecor, de habitus bevestigende handeling zijn hier tekens die het verhaal inleiden en in een context plaatsen. Handelingen en objecten fungeren hier als metonymische tekens.

(2) De index of indexicale waarde van een object is volgens Corniquet en Rhety een teken dat naar iets verwijst, waarbij sprake is van een zekere causaliteit tussen het teken (*le signifiant*) en datgene waarnaar het verwijst (*le signifié*). Rook is een index van vuur, omdat er een oorzakelijk verband is (of kan zijn) tussen rook en vuur.⁵¹ Zo zwaait Limbos tijdens de voorstelling meermalen dreigend met het grote keukenmes boven de miniatuurwereld. Daarmee wordt het mes een wapen. Maar omdat Limbos boven een miniatuurwereld hangt verliest haar gebaar aan letterlijkheid. Het mes wordt een onheilvoorspellend teken. Het mes zou hier als index van onheil gezien kunnen worden.

(3) Een metafoor is een overdrachtelijke uitdrukking waarin, volgens Ubersfeld, het tastbare met het ontastbare wordt verenigd: een boom kan de metafoor worden voor het leven.⁵² Wanneer Limbos het mes met een harde stoot in de houten tafel steekt, verandert het mes van onheilspellende index naar de zintuiglijke aanwezigheid van het kwaad. Mede door het indrukwekkende formaat van het mes (zeker in verhouding tot de miniatuurwereld) en de materialiteit van het harde geluid van de steek wordt de kracht van het kwaad voelbaar gemaakt. Via een zintuiglijke ervaring komen het mes

⁴⁹ (Corniquet & Rhety, 2012) p4

⁵⁰ (Ubersfeld, 1984) p 15

⁵¹ (Corniquet & Rhety, 2012)

⁵² (Ubersfeld, 1984) pXI

en het kwaad bij elkaar. Het mes wordt de metafoor van het kwaad.

De handelingen van de performer veroorzaken een verhoogde activiteit bij de keukenmessen. Het mes wordt naast zijn onmiddellijke referentiële dimensie als keuken snijgereedschap, telkens met nieuwe betekenissen geladen. In de theatrale representatie kunnen objecten dus naast hun accessoireachtige verschijning verschillende referentiële functies krijgen als metonymie, index of metafoor.

5.1.3 Gedeelde incarnatie als aspect van het kinderspel

We hebben gezien dat de gedeelde incarnatie een beroep doet op verschillende incarnatieregisters door de representatie van personage te verdelen tussen de lichamelijke van de performer en de eigenschappen van het object met al zijn referentiële en plastische kwaliteiten. Als de objecten miniaturen zijn, wordt er gespeeld en geswitcht tussen de menselijke schaal en de miniatuurschaal. Als een almachtige staat Limbos gebogen over de miniatuurwereld op de tafel. Zij dirigeert de gebeurtenissen doordat ze de personages en hun interacties bepaalt en ensceneert. Wanneer ze de emoties van de personages uitbeeldt, ondergaat ze tegelijkertijd de gebeurtenissen. Die verschillende perspectieven in het spel (dirigeren en ondergaan) doen sterk denken aan de manier waarop kinderen greep op de wereld trachten te krijgen door met hun speelgoed de werkelijkheid na te bootsen. Ze zijn de situaties waarin zij de figuurtjes plaatsen de baas en tegelijkertijd ondergaan zij de gebeurtenissen. Zo experimenteren kinderen in hun spel met causaliteit en emoties en met de wisselwerking tussen hun innerlijke wereld en de materiële wereld. De gedeelde incarnatie bij *Petites Fables* toont verwantschap met het kinderspel. Ze resulteert in verschillende perspectieven op gebeurtenissen.

5.1.4 Expositie

In *Petites Fables* worden de objecten op tafel gerangschikt als in een stilleven. Ook wanneer ze niet meer in de vertelling voorkomen, blijven ze voor het oog van de toeschouwer geëxposeerd. Ze worden met rust gelaten, komen los van de vertelling te staan en raken hun relatie met het personage geleidelijk kwijt. De ruimtelijke compositie van de theatrale objecten op de tafel en hun plastische kwaliteiten lichten op. Dat zorgt voor een esthetische ervaring. Voor de toeschouwer komt er ruimte om zich de objecten toe te eigenen.

5.1.5 Hoe de toeschouwer wordt aangesproken

Tijdens de voorstelling wakkerden de miniaturen jeugdherinneringen in mij aan: opeens zat ik op de vloer van mijn kamer als zevenjarig meisje omringd door beeldjes. Even werd ik vervuld met de sensaties, beelden en gedachten van vervlogen tijden. Ondanks de dunne verhaallijn openen de fabels een wereld van indrukken en gedachten. Het kinderlijk aspect van de gedeelde incarnatie stimuleert de toeschouwer om de voorstelling met een open blik te bekijken. De objecten in *Petites Fables* tonen hun evocatieve kwaliteiten door intieme herinneringen op te roepen. Die evocatieve kracht wordt ondersteund door het kinderlijk aspect van de gedeelde incarnatie, door de expositie en door de sterke referentiële waarde van de objecten. Die waarde helpt om de blik van de toeschouwer te sturen (bij metonymie), verwachtingen te scheppen en spanning te verhogen (bij index) en de verbeelding op gang te brengen (bij metafoor). Bij Limbos worden we uitgenodigd om ogenschijnlijk onbeduidende objecten in een nieuw licht te zien: als "thought companions" loggen

objecten ons in ons eigen verhaal in; als referentiële tekens dragen ze bij aan onze culturele identiteit. Ze verbinden ons met elkaar. Objecten zijn de materialisatie van ons individueel en collectief geheugen.

5.2 *Disisit* van Benjamin Verdonck

Wat aan het begin van de voorstelling nog netjes opgeruimd in een hoek van het podium staat, ligt aan het eind van Verdoncks *Disisit* bezaaid over het toneel. Herhaaldelijk heeft hij objecten uit dozen gehaald, gerangschikt, gelijksoortige op een rij gezet en van andere bizarre constructies gemaakt. In een stroom van losse gedachten beweegt Verdonck zich in deze vreemde materiële omgeving met de onrust van een kind of een gevangen dier. De teksten die hij tijdens de voorstelling uitspreekt, missen een leidraad, zijn fragmentarisch en associatief. Het zijn vooral lange opsommingen van gerangschikte gedachten, woorden met dezelfde klanken en taxonomische beschrijvingen van dieren. Wat hij met de objecten en materialen beoogt, namelijk ordenen, probeert hij ook met woorden. Geregeld mislukken zijn pogingen om controle uit te oefenen op zijn omgeving. Meermalen probeert hij een grote opgebonden rol schuimplastic rechtop te zetten. Vergeefs.

5.2.1 De onsamenhangende objecten bij *Disisit*

Bij aanvang van de voorstelling staan achterin het podium opgestapelde bureaustoelen, een paar houten balken, een tafel, dekens, schragen, een grote opgebonden rol schuimplastic en een aantal kisten vol met piepschuim, lekgeprikte voetbalballen en verpakte levensmiddelen. Aan het eind van de voorstelling staat het podium vol. De kisten hebben hun inhoud gelegeerd en alles staat verspreid in een schijnorde, want het geheel oogt vooral onsamenhangend. Een karabijn en een bewegingloos lichaam gerold in een tapijt zijn zichtbaar. Op het in elkaar geknutseld tafeltje staat een computer. Zo bij elkaar gezet verliezen de objecten hun gebruikelijke referentialiteit: een menselijk lichaam wordt tot object gereduceerd; de aanwezigheid van de computer met zijn hoogwaardige complexe technologie lijkt een anachronisme in deze omgeving van afgedankte materialen; het geweer verliest in de loop van de voorstelling zijn gebruikelijke functie als indexicaal teken (onheilspellend teken van moord of zelfdoding). Het geweer wordt nergens tijdens de voorstelling in verband gebracht met het bewegingloze lichaam en uiteindelijk blijft het wapen ongevaarlijk. Verdonck zal het geweer alleen gebruiken om in de kartonemballage van een pak sojamelk te schieten om ervan te drinken: een 'doen-met-wat-er-is' gedrag dat bij de praktijk van bricolage hoort.

5.2.2 Instrumentele functieverhuizing en bricolage

Onder de handelingen van Verdonck verschuift de instrumentele basisfunctie van objecten naar andere gebruiksfuncties; een voorbeeld van instrumentele flexibiliteit. Een pak margarine wordt opengereten en als klei gekneed. Het plakkerig materiaal eindigt als voetstuk om andere objecten overeind te houden en later als middel om twee planken vast te lijmen. Van een plastic geribbelde slang maakt Verdonck eerst een rietje om uit een glas te drinken. Vervolgens wordt die als muziekinstrument gebruikt en daarna als stemversterker. Herhaaldelijk schuift hij de slang tegen de rand van de tafel om zijn irritaties hoorbaar te maken (die in zijn gedrag niet zichtbaar zijn), bijvoorbeeld wanneer hij door zijn vette vingers een doosje niet open krijgt. Tegen het eind van de voorstelling worden de stoelen, schragen en dekens onderdelen van een constructie die zich tot dier ontpopt. Ik zag er een paard in. Door de objecten op een bepaalde manier op elkaar te stapelen

maakt Verdonck met stoelen en schragen het lijf van het dier en met de dekens de huid. In mijn beleving verwees de constructie naar het paard van Don Quichot. Toen Verdonck het paard besteeg en de constructie onder zijn gewicht bezweek, zag ik de antiheld staan. Het uiterlijk van een constructie zegt niets over haar soliditeit en deugdelijkheid, leek hij te demonstreren. Aan de ene kant laat de performer zijn creatieve inslag als knutselaar zien en aan de andere kant laat hij ons ervaren door zijn kleine, telkens terugkerende mislukkingen dat de materiële wereld niet zomaar maakbaar en tembaar is.

5.2.3 Expositie

Verdonck rangschikt op de vloer de objecten die hij uit de kisten heeft gehaald. Hij zet de objecten op een rij op het voortoneel. Dat doet hij met een bepaalde logica: verpakte producten zoals voedsel en wasmiddel rangschikt hij van klein naar groot en maakt hij er symmetrische vormen van. De lekgeprikte voetballen legt hij in volgorde van bruikbaar naar onbruikbaar. Deze exposities blijven de hele voorstelling zichtbaar. Verdonck's pogingen van ordening lijken vergeefs. Na een tijdje verliest de rangschikking zijn ordenende effect omdat de verpakte producten een chaos aan beelden van supermarkt tot reclame oproepen. De ballen lossen op in de hoeveelheid van afgedankte spullen die het toneel komen bezaaien. De rangschikking wordt als zodanig niet meer waarneembaar. Het lijkt alsof de objecten aan de controle van de performer ontsnappen.

5.2.4 Hoe de toeschouwer wordt aangesproken

In *Disisit* staat vooral de instrumentaliteit en daarmee de maakbaarheid van de materiële wereld centraal. Verdonck ontmantelt de idee uit de dramatische representatie dat objecten de theatrale werkelijkheid verankeren in een stabiele en deugdelijke materiële wereld, klaar voor gebruik. De materiële wereld van Verdonck is aan verandering onderhevig. De instrumentele basisfunctie van objecten verschuift. De materiële wereld heeft een ongekende instrumenteel potentieel. Je kunt alles voor alles gebruiken. Maar er is ook een keerzijde: je weet niet meer precies wat je aan de materiële wereld hebt. Dat is duizelingwekkend. Ook de hiërarchische verhouding tussen mens en object waarin de mens controle uitoefent op de materie, wankelt. Objecten en materialen laten zich niet zomaar temmen. Ze zijn weerbarstig en grillig.

Ook speelt Verdonck met de referentiële connotaties van objecten. Niets is wat het lijkt. Met het wapen scheidt hij verwachtingen die niet uitkomen. Het bewegingloze lichaam is gereduceerd tot materie. Het paard is niet om bestegen te worden. De computer, niet meer weg te denken uit ons dagelijks leven, lijkt te midden van de onsamenvangende objecten een anachronisme. Is het tijdperk van de dominantie van de mens over de dingen voorbij? Komen de dingen in stille opstand vanwege de uitbuiting door de mens van de materie? Of is *Disisit* juist een lofzang op de bricolage, een ode aan de creatieve kracht van de mens die zich telkens weer aan de veranderende omstandigheden weet aan te passen? Mijns inziens zijn beide het geval. *Disisit* toont een spanningsveld: onze behoefte aan controle en de krampachtige manier waarop wij de materiële wereld gebruiken, botst met de autonome materialiteit van objecten. Door dit spanningsveld kunnen we vraagtekens stellen bij de vanzelfsprekendheid van ons geloof in de maakbaarheid van de materiële wereld.

5.3 Untried Untested van Kate McIntosh

Untried Untested is een woordloze voorstelling waarin vier performers de materiële eigenschappen van objecten en materialen onderzoeken. Ze manipuleren de voorwerpen op een ongebruikelijke wijze waardoor de objecten zich anders dan normaal tonen. Daarbij experimenteren ze met de grenzen tussen lichaam en materie en onderzoeken ze hoe mens en materiële wereld zich tot elkaar verhouden.

5.3.1 Materialen als ongeboren voorwerpen

De performers spelen met het aanwezige materiaal: een enorm groot vel pakpapier dat eerst als decor fungeert, wat plastic, aardappelen, twee grote stenen, een grote bos touw en veren. Materialen als papier, plastic en veren hebben andere referentiële eigenschappen dan objecten met een uitgesproken instrumentele basisfunctie. In het ruwe materiaal gaan potentiële, nog ongeboren voorwerpen schuil. Deze materialen zijn wat dat betreft minder belast met metonymische referentialiteit. Ze verwijzen immers niet naar specifieke locaties, historische gebeurtenissen of sociale klassen. Ze staan voor hun potentiële instrumentaliteit. En hun materialiteit wordt daardoor belangrijk.

In *Untried Untested* komen ook objecten voor: een aantal boeken, een grote bos grof touw en veel zwarte ballonnen. Toch verschijnen die objecten niet als expliciet referentiële en instrumentele objecten. Dat komt omdat ze vooral worden geëxposeerd en niet instrumenteel worden ingezet. Met name hun plastische en tactiele kwaliteiten worden benadrukt door de handelingen van de performers. Alleen de boeken zijn enigszins een vreemde eend in de bijt. Hun onmiddellijke referentialiteit is sterk, omdat boeken onmiskenbaar naar taal en lezen verwijzen. Even detoneert dat met een omgeving waarin vooral de materialiteit van objecten spreekt.

5.3.2 Expositie

De performers exposeren de materialen en objecten langdurig naast elkaar. Ze houden het boek, veren, touw en steen in de hand met gestrekte arm voor zich uit, richting toeschouwers. Ze staan stil en kijken onverstoord het publiek in zonder enig commentaar. Even valt de onmiddellijke referentiële eigenschap van de afzonderlijke objecten op. Ik zie natuur in de steen, dieren in de veren, een combinatie van natuurlijk materiaal en cultuur in het touw en taal in het boek. De instrumentele eigenschap van vooral het boek springt even in het oog. Ik denk meteen aan lezen. Na een tijdje vervaagt de referentiële eigenschap van de objecten en vallen kleuren, vormen, afmetingen en materiaalsamenstelling meer op. De aandacht lijkt zich van de afzonderlijke objecten uit te breiden naar de objecten ten opzichte van elkaar in de ruimte. Stukjes veren ontsnappen uit de vingers van een hand, terwijl de steen compact blijft. Het boek vormt een scherpe rechthoek, terwijl het bos touw ongedefinieerd blijft. Op den duur valt het verschil in gewicht tussen de voorwerpen op doordat één van de performers een (kennelijk zware) steen steeds lager houdt. Ondertussen blijven de stukjes veren naar beneden dwarrelen. Door deze wijze van expositie en de minimale handelingen van de performer ervaart de toeschouwer het verstrijken van de tijd, waarin de objecten zich laag voor laag van hun referentiële eigenschap ontdoen en hun verborgen materiële eigenschappen stap voor stap onthullen. De “objectness” van de voorwerpen lijkt hier uit al die lagen te bestaan zonder referentialiteit en instrumentaliteit per se uit te sluiten. Kijkend naar het object onthult zich de “objectness” als dimensie door het verstrijken van de tijd. De “objectness” wordt een ervaring in tijd. Op een gegeven moment valt naast de materie van de objecten ook de aanwezigheid van het

performerlichaam op. Doordat de performers de voorwerpen langdurig tonen, exposeren zij zichzelf ook. Lichamen en materie staan naast elkaar zonder dat het performerlichaam de materie ondergeschikt maakt. Alleen wanneer de performers naar elkaar gaan kijken en met elkaar interacteren wint het leven van de bewegingloze dingen.

5.3.3 Sensorisch georiënteerde handelingen

Na de langdurige expositie kantelt de performance en wordt een veld van zintuiglijke exploraties. Door sensorisch georiënteerde handelingen als knijpen, strelen, blazen, proeven, eten, wegen, schudden of scheuren openbaart zich de volledige materiële manifestatie van de theatrale objecten. Objecten zijn geen verlengstuk van het lichaam van de performers om iets instrumenteels gedaan te krijgen. Het boek wordt heftig geschud en op de grond gesmeten. De performers gaan hardhandig op de ballonnen wrijven en het materiaal wordt hoorbaar in gepiep en gekrijs. Materie wordt geluid. Daarna wordt de weerstand van plastic voelbaar wanneer de ballonnen met oorverdovende knallen ontploffen onder het gewicht van de performers. Objecten worden zintuiglijke en tactiele entiteiten met kenmerken als tast, geluid en weerstand.

5.3.4 Hoe de toeschouwer wordt aangesproken

McIntosh gaat in *Untried Untested* verder dan de instrumentele benaderingswijze en exploreert op eigenzinnige manier wat materialiteit inhoudt. Daardoor wordt onze zintuiglijke perceptie geactiveerd en verliezen objecten hun gebruikelijke instrumentaliteit en referentialiteit ten gunste van hun materialiteit, die zich op verschillende wijze openbaart: door de langdurige expositie worden theatrale objecten uitgekleed tot hun plastische eigenschappen; door de sensorisch georiënteerde handelingen van de performers onthult de materialiteit zich tijdens een intense 'corps à corps' tussen objecten en performers. Daarbij manifesteert zich de "in-itselfness" van theatrale objecten, doordat de toeschouwer niet alleen naar het object maar via het object kijkt. Door de langdurige expositie wordt onze waarneming aangesproken en uitgedaagd. Hoe kijken we naar objecten? Wat valt ons eerst op? In mijn geval is dat hun referentialiteit en instrumentaliteit. Pas in tweede instantie neem ik hun materialiteit waar. Via de sensorisch georiënteerde handelingen wordt onze fysieke relatie en engagement met de materiële wereld ter discussie gesteld. Of het ontbreken van een dergelijke relatie. Zijn we niet steeds meer geneigd om alleen nog op knopjes te drukken, met onze vingers over een scherm te vegen en op die manier ons fysiek contact met de materiële wereld te beperken? Zijn we niet steeds meer geneigd de wereld tegemoet te treden via afbeeldingen en ons daardoor fysiek van de materiële wereld te vervreemden? *Untried Untested* lijkt ons de gelegenheid te bieden om onze relatie met de materiële wereld opnieuw te bezien door het fysiek te ondergaan.

6. Conclusies

Binnen het ontwikkelde instrumentarium hebben we het accessoire gedefinieerd als een voorwerp dat in de dramatische representatie wordt gebruikt, dat ondergeschikt is aan de fictie en dat verlengstuk is van het personage. Het accessoire wordt vooral op instrumentele wijze ingezet via habitus bevestigende handelingen. Tevens wordt de verwijzende capaciteit ervan als theateraal teken uitgebuit om de representatie in een context te plaatsen. Het accessoire wordt vooral bestudeerd vanuit zijn ondergeschikte status in de dramatische representatie en vanuit zijn instrumentele en theatrale functies. Echter, het begrip accessoire biedt niet genoeg aanknopingspunten om theatrale objecten buiten de dramatische representatie te bestuderen. Daar waar geen sprake is van hermetische fictie en waar theatrale objecten zich manifesteren als autonome materiële entiteiten, hebben we onder de vleugels van de postdramatische representatie naar andere aanknopingspunten gezocht. We hebben theatrale objecten vier eigenschappen toegekend: instrumentele, referentiële, materiële en evocatieve. Instrumentaliteit en referentialiteit, die we ook bij het accessoire terugvinden, zijn de semantische eigenschappen van theatrale objecten. Bij referentialiteit hebben we verschillende aspecten onderscheiden, zoals metonymie, index en metafoor, die allen verwijzen op een bepaalde manier naar de werkelijkheid buiten het theater. De aspecten beïnvloeden de ervaring van de toeschouwer. Metonymie helpt de voorstelling te contextualiseren, indexen creëren verwachtingen en metaforen prikkelen de verbeelding. De evocatieve eigenschappen zijn ook als semantische eigenschappen te beschouwen, met dit verschil dat ze recht doen aan de autonomie van objecten in de theatrale representatie. Objecten kunnen bij de toeschouwer herinneringen oproepen die losstaan van wat op dat moment op het toneel gebeurt. Bij materialiteit hebben we twee dimensies onderscheiden: de “objectness” waarbij de toeschouwer naar het object kijkt en haar plastische en ruimtelijke kwaliteiten waarneemt en de “in-itselfness” waarbij de toeschouwer via het object de materie ‘ondergaat’ tijdens een intense, fysieke ervaring. Daarna hebben we een aantal handelingspraktijken uiteengezet die van invloed zijn op het kenbaar worden van de genoemde eigenschappen, te weten de gedeelde incarnatie, de expositie, de bricolage en de sensorisch georiënteerde handelingen. Het instrumentarium, zoals hier uiteengezet, bestaat immers uit twee aspecten die niet los van elkaar te zien zijn: de objecteigenschappen en de handelingspraktijken. De laatste beïnvloeden in sterke mate de wijze waarmee de eigenschappen van objecten aan het licht komen.

6.1 Volledigheid en onderscheidend vermogen van het instrumentarium

Het instrumentarium dwingt om op een bepaalde manier naar de theaterpraktijk te kijken, is daarmee dus selectief en sluit waarnemingen uit die er niet in passen.

Ten eerste biedt het instrumentarium geen ruimte voor de enorme verscheidenheid aan objecten die in enceneringen van het hedendaags theater voorkomt. Elektronische apparaten als computers, videoschermen, televisies, camera’s en microfoons worden steeds vaker onderdeel van de theatrale representatie. Robots en machines treden het podium binnen. De voorstellingen van Kris Verdonck en Aurélien Bory tonen de spanning tussen mens en machine door naast de performers robotachtige apparaten te enceneren. Voedsel en het organische krijgen ook een prominente plaats in, onder andere, de voorstellingen van Rodrigo Garcia. Al deze ‘nieuwkomers’ blijven alsnog buiten bereik van het instrumentarium. De in deze scriptie beschreven eigenschappen van objecten voldoen niet voor de bestudering van deze nieuwe theatrale objecten. Voedsel vraagt wellicht naar houdbaarheid als

toegevoegde eigenschap. Elektronische apparaten als computer, microfoons en andere technologie raken aan de relatie tussen de theatrale werkelijkheid en verschillende media. Immers, deze objecten zorgen voor een remediatie van de theatrale werkelijkheid waarbij, bijvoorbeeld, live elementen uit het medium theater in andere media worden opgenomen. Wellicht voldoen eigenschappen als materialiteit, instrumentaliteit, referentialiteit en evocatie niet om deze objecten te bestuderen - ik denk onder andere aan de mate waarmee ze zich onzichtbaar kunnen maken als nieuwe eigenschap - of ze vragen bij de genoemde eigenschappen om andere invulling. Bovendien horen bij elektronische apparaten andere handelingspraktijken dan in deze scriptie behandeld. Tot slot behoeven robots die worden voorzien van menselijke intelligentie en antropomorfe kenmerken aanduidingen die wellicht het menselijke en het "objectness" verenigen. Ook de hybride theatrale objecten van Miet Warlop, die object en menselijk lichaam combineren in één entiteit, vallen daardoor buiten de boot.⁵³

Ten tweede is het onderscheidend vermogen van het instrumentarium niet overal optimaal. De eigenschappen van objecten worden los van elkaar behandeld. Overlappende en wederzijdse beïnvloeding van die eigenschappen zijn slechts aangestipt. Onder materialiteit worden de begrippen "objectness" en "in-itselfness" als fenomenologische dimensies van theatrale objecten onderscheiden. Het fenomenologisch perspectief bemoeilijkt het kiezen van een adequate terminologie omdat het over subjectieve ervaringen gaat. Bij de uitwerking van de "objectness" en "in-itselfness" heb ik mijn eigen ervaring als maatstaf genomen en dat is een beperking. Lezers kunnen zich er wellicht niet in terugvinden.

Verder gebruiken de performers in *Untried Untested* een ventilator, een bladblazer, enkele theaterspots en drie neonbalken. Die apparaten ondersteunen het tot stand komen van de theatrale werkelijkheid zoals die zich aan ons voordoet: de ventilator ontsluit de magische lichtheid van de ballonnen; de bladblazer veegt de stukjes van de ontplofte ballonnen weg om plaats te maken en het podium schoon te blazen; spots en neonbalken accentueren vormen en beïnvloeden de ruimtelijke ervaring. Door de apparaten zichtbaar te gebruiken laten de performers zien dat de theatrale werkelijkheid wordt geconstrueerd en gemanipuleerd, en hoe dit gebeurt. De apparaten worden instrumenteel ingezet en wel via habitus bevestigende handelingen. Een ventilator hoort lucht te verplaatsen, een bladblazer de ruimte schoon te blazen, een spot hoort licht te geven. Toch kunnen die apparaten geen accessoire worden genoemd: in *Untried Untested* is immers geen sprake van dramatische representatie. De apparaten worden anders dan de ballonnen, boeken, veren of stenen, niet het onderwerp van het objectonderzoek. Ze krijgen een andere positie in de representatie. Hoe kunnen ze wel worden aangeduid? Hoe kan het instrumentarium daartoe worden aangepast? Deze vragen vallen buiten het bestek van deze scriptie. Een vervolgonderzoek zou deze onderbelichte of in het geheel niet behandelde onderwerpen kunnen bestuderen.

Om te komen tot een instrumentarium voor de bestudering van theatrale objecten was het voor mij nodig eerst zicht te krijgen op de verscheidenheid aan manifestaties van theatrale objecten. Het instrumentarium is geen eindstation, maar een startpunt voor nader onderzoek.

6.2 Bruikbaarheid van het instrumentarium

Hoewel het instrumentarium niet helemaal volledig en onderscheidend is, is het bruikbaar om de

⁵³ In de voorstelling *Springville* Van Miet Warlop uit 2011 komt een tafel voor met een houten blad en menselijke benen als tafelpoten.

manifestaties van theatrale objecten te bestuderen en de uitwerking daarvan op de toeschouwer te benoemen. Theatermakers kunnen via handelingspraktijken verschillende omgevingen creëren die hun kijk op de materiële wereld weergeven en op die manier de beleving van de toeschouwer beïnvloeden. Het instrumentarium duidt de verschillen aan. Performers en acteurs kunnen een stabiele en herkenbare wereld construeren via de habitus bevestigende handelingen. Ze kunnen, zoals bij de bricolage, een onstabiele wereld scheppen die onderhevig is aan veranderingen en transformaties: binnen die omgeving houden objecten geen vaste instrumentele functie en vaste vormen aan waardoor ze hun gebruikelijke referenties enigszins verliezen. Vervolgens hebben we gezien hoe performers via de gedeelde incarnatie verschillende perspectieven op gebeurtenissen kunnen tonen dat voor discontinuïteit zorgt in de representatie van personages. Daarna zagen we hoe sensorisch georiënteerde handelingen omgevingen creëren die op de zintuigen gericht zijn. Als laatste zagen we hoe bij de expositie theatrale objecten in zekere mate los van de performer komen. Objecten worden geïsoleerd waardoor er uiteenlopende betekenissen aan kunnen worden toegeschreven. In *Petites Fables* creëren de objecten schilderachtige composities, zoals een stilleven, die ruim baan maken voor de evocatieve eigenschappen en die een zekere esthetiek benadrukken. In *Disisit* schemert in de handeling van de expositie een zekere ordening van de materiële wereld door, en de menselijke behoefte aan structuur en controle. Helaas ontglippen de geëxposeerde objecten aan de rangschikking door een explosie aan associaties bij de toeschouwer op te roepen die aan de controle van de performer lijken te ontsnappen. Als laatste laat de expositie in *Untried Untested* de "objectness" van theatrale objecten tot zijn recht komen tijdens een zich-in-de-tijd-uitstrekkende ervaring, waarbij objecten zich van hun onmiddellijke referentiële en instrumentele eigenschappen ontdoen. Al deze verschillende wijzen van expositie hebben iets gemeenschappelijks: ze doen denken aan een museum waarin de objecten geïsoleerd in de ruimte staan en waar de bezoeker uitgenodigd wordt eigen betekenis aan te verlenen. In dit opzicht benut de expositie de autonomie van objecten en de kijker wordt als autonome waarnemer aangesproken.

Theatrale objecten drukken door hun onmiddellijke referentialiteit een stempel op de wijze waarop de voorstelling met de toeschouwer communiceert. Daarom is het van belang om na te gaan welke objecten de voorstelling ensceneert. Wanneer objecten, zoals te vinden in *Petites Fables* van Limbos, sterke referentiële en evocatieve eigenschappen tonen spreken ze de reservoirs van collectieve representaties aan of anders gezegd het collectief en/of het individueel geheugen van de toeschouwer. De kijker wordt als onderdeel van een gemeenschap aangesproken. Wanneer objecten hun materiële eigenschappen onthullen wordt de zintuiglijke waarneming van de toeschouwer geactiveerd. In *Untried Untested* van McIntosh zijn de objecten in referentieel opzicht minder uitgesproken en laten meer ruimte voor de zintuiglijke ervaringen van de toeschouwer. De kijker wordt bewust gemaakt van zijn fysieke aanwezigheid in het hier en nu.

Buiten de habitus bevestigende handelingen tonen de bestudeerde handelingspraktijken de behoefte van theatermakers om de relatie tussen de mens en de hem omringende objecten opnieuw te definiëren. Door objecten een prominente rol te geven en hun verschillende manifestaties te exploreren laten ze een poging zien tot het herontdekken van de betekenis, autonomie en zintuiglijkheid van de materie. Theatrale objecten dagen ons uit om over onze positie *in* de wereld na te denken.

7. Literatuurlijst

- Aristoteles. (2004). *Poetica*. (N. Van der Ben & J. M. Bremer, Eds.). Amsterdam: Atheneum-Polak & Van Genneep.
- Corniquet, C., & Rhety, M. (2012). L' « objet vrai ». Précis des objets dans le théâtre d' objets d' Agnès Limbos , à partir de Troubles. *Agôn, Dossier N°4 : L'objet*. Retrieved from <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1668>
- Garner, S. B. (1994). *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Julien, M.-P., & Rosselin, C. (2005). *La culture matérielle* (La Découverte.). Paris.
- Lehmann, H. T. (2006). *Postdramatic Theatre*. London & New York: Routledge.
- Mattéoli, J. (2011). *L'objet pauvre*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Noel, A. (2012). L' objet au théâtre avant le théâtre d' objets : dramaturgie et poétique de l' objet hybride dans les tragédies d' Eschyle. *Agon, Dossier no 4: L'Objet*. Retrieved from <http://agon.ens-lyon.fr/agon/index.php?id=2054>
- Pavis, P. (1998). *Dictionary of the Theatre, Terms, Concepts and Analysis*. Toronto Buffalo London: University of Toronto Press Incorporated.
- Plassard, D. (2002). l'auteur, le marionnettiste et le veau à deux tetes. *Alternatives théatrales 72, avril*, p10–16.
- Semprini, A. (2001). Objets sans frontières. *Protée, vol 29(1)*, p 9–16. Retrieved from <http://id.erudit.org/iderudit/030611ar>
- Sofer, A. (2003). *The Stage Life of Props*. Michigan: The University of Michigan Press.
- Turkle, S. (2007). *Evocative Objects: Things We Think with*. Cambridge, MA: MIT press.
- Ubersfeld, A. (1984). *L'objet théatral. Diversité des significations et langages de l'objet théatral dans la mise en scène contemporaine*. Lieusaint: CNDP (Centre National de Documentation P'edagogique).

Internet

Bourdieu, P. *VI Masculin-Feminin* (1991) <http://www.youtube.com/watch?v=SH8yT7M8fag>
geraadpleegd op 23-06-2014

Performances

Petites Fables, (2004) concept en uitvoering Agnes Limbos in samenwerking met Françoise Bloch,
(DVD Compagnie Gare Centrale)

Disisit, (2011) Benjamin Verdonck/ Toneelhuis/ KVS, uitvoering Benjamin Verdonck. Met en van
Benjamin Verdonck, Sebastien Hendrickx, Swen Roofthoof, Iwan van Vlierberghe.

Untried Untested, (2012), Concept en regie Kate McIntosh. Performance: Boglarka Borcsok, Nada
Gambier, Sara Manente, Anna Whaley. Productie CAMPO. Private video on Vimeo

Afbeelding cover

Untried Untested van Kate McIntosh, Fotograaf Phile Deprez, performer Nada Gambier (2012)