

Kate is dood

Taalspel en de gedepsychologiseerde performer in *The Truth About Kate*

Bachelor Eindwerkstuk
Media- en Cultuurwetenschappen: Theater en Dans
Wietse Leenders
Studentnummer: 5709164
E-mail: w.w.m.leenders@students.uu.nl
Begeleider: Dr. Laura Karreman

Inleverdatum: 21 juni 2018
Woordenaantal: 7476

INHOUDSOPGAVE

1. Inleiding	2
1.1 The Truth About Kate begrijpen	2
2. Theoretisch kader	4
2.1 De gedepsychologiseerde performer als maatschappijkritiek	4
2.2 Brecht en “grand narrative”	6
2.3 Het taalspel	9
3. Analyse	10
3.1 Voorstellingsanalyse met het taalspel	10
3.2 Gelaagdheid en het autoritaire taalspel	11
3.3 Autotune en het gedeelde taalspel	14
4. Conclusie	16
5. Bibliografie	18
6. Fraudeformulier	20
7. Samenvatting	21

1. INLEIDING

1.1 The Truth About Kate begrijpen

*The Truth About Kate*¹ (2014), geregisseerd door Davy Pieters, levert kritiek op de mediacultuur door de kloof tussen een persoon en de constructie van die persoon bloot te leggen. Kate, het onderwerp van de voorstelling, wordt ondergesneeuwd door verhalen en meningen over haar waardoor er een sociale constructie wordt gemaakt van haar persoonlijkheid. Mediainstanties bieden een platform voor de verhalen en meningen van anderen. De persoon Kate wordt als het ware dood verklaard, terwijl de constructie Kate haar plaats in de wereld overneemt.

De voorstelling wordt gespeeld door één performer die alle personages speelt. Dit heeft in dit geval twee gevolgen voor de manier waarop de toeschouwer deze voorstelling kan begrijpen. Ten eerste heeft geen van alle personages een concrete verschijningsvorm op het podium. De toeschouwer kan het personage dat aan het woord is dus niet herkennen aan het uiterlijk van de performer.² Ten tweede staat in deze voorstelling, in tegenstelling tot een traditioneel drama, geen coherente psychologie centraal. Dit betekent dat het verhaal niet hoofdzakelijk gaat over de psychologische ontwikkeling die een hoofdpersonage doormaakt, met de dingen die hem overkomen als aanleiding daarvoor.³ (Denk hier aan Hamlet die in de context van zijn depressie met de woorden “to be or not to be: that is the question” zelfmoord overweegt.) De performer zonder coherente psychologie wordt in Elinor Fuchs’ *The Death of Character* een ‘gedepsychologiseerde’ performer genoemd.⁴

Het doel van mijn tekst is het voorstellen van een analysemodel dat rekening houdt met de gevolgen van de gedepsychologiseerde performer enerzijds en de kritiek op de mediacultuur die *The Truth About Kate* probeert te geven anderzijds. Ik poog hiermee uit te leggen hoe de toeschouwer in staat zou kunnen zijn *The Truth About Kate* te begrijpen. Hiervoor zal ik Ludwig Wittgensteins ‘taalspel’ gebruiken, een taalfilosofische notie die de betekenis van taal legt bij de situatie waarop het geuit wordt. Iedere uiting is een opwerping van een set regels, die een volgende uiting weer kan doorbreken met een andere set regels. Uitingen zijn als zetten in een schaakspel, maar iedere zet bepaald nieuwe regels.⁵ De betekenis van taal is dus afhankelijk van de sociale context. Ik gebruik het taalspel als analysemodel om drie redenen:

Ten eerste hebben de personages geen concrete verschijningsvorm, maar ze hebben wel tekst. De dingen die de personages zeggen bepalen hun rol in de voorstelling. We moeten ons

¹ Davy Pieters, *The Truth About Kate*, Frascati Producties: 2014, <https://vimeo.com/88321603>

² Elinor Fuchs, *The Death of Character*, (Bloomington: Indiana University Press, 1996), 35.

³ Ibid.

⁴ Ibid., 10.

⁵ Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations* (Oxford: Basil Blackwell Ltd, 1958), 1-6.

dus richten op de taaluitingen van ieder personage. Centraal in de voorstelling staan immers de verhalen die verteld worden over Kate. Daarom moet taal centraal staan in de analyse.

Ten tweede kunnen we met behulp van het taalspel uitingen zien als opwerpingen en doorbrekingen van regels. Hierdoor krijgen uitingen betekenis door andere uitingen waar ze op reageren, oftewel de manier waarop ze zich verhouden tot de opgeworpen regels van wat anderen hebben gezegd. We zien en kennen namelijk geen psychologische context waarmee we betekenis kunnen geven aan taal, zoals uitingen in Hamlet dat wel hebben.

Ten derde vermijdt het taalspel het ontlenen van betekenis aan metafysische narratieven en legt de narratieven bloot. Het is belangrijk hier alvast meer in detail te treden omdat de metafysische narratieven in de analyse het kruispunt zijn van het taalspel en de maatschappijkritiek die *The Truth About Kate* probeert te leveren. Jean-François Lyotard bespreekt taal en “grand narratives” in *The Postmodern Condition*: taal wordt vaak gerechtvaardigd met “grand narratives” terwijl de rechtvaardiging niet logisch uit de narratieven volgt.⁶ Bijvoorbeeld, Lyotard observeert dat de uitspraak ‘doing science’ zijn rechtvaardiging ontleent aan een “grand narrative” over de lineaire progressie van wetenschap. Lyotard is skeptisch over dit soort rechtvaardigingen. Hij stelt voor om het taalspel te gebruiken als alternatief omdat het metafysische aannames zoals “grand narratives” vermijdt. Het analyseert taal op een lokaal niveau, als het ware als een eigen “primitive language”.⁷ *The Truth About Kate* doet wel beroep op een “grand narrative” om kritiek te geven op de mediacultuur: de American Dream, een ‘rags-to-riches’-narratief van onvoorwaardelijke gelijkheid waardoor iedereen kans heeft op succes.⁸ Maar, met behulp van het taalspel kan het narratief blootgelegd worden waardoor we zien dat het gebruikt wordt als een mechanisme voor maatschappijkritiek en niet als een impliciete aanname.

In de verschillende paragrafen zullen de volgende deelvragen worden beantwoord. In de paragraaf ‘Gedepsychologiseerde performer als maatschappijkritiek’ wordt antwoord gegeven op de deelvragen: ‘op welke manier staat de maatschappijkritiek centraal in *The Truth About Kate* en hoe draagt de gedepsychologiseerde performer daar aan bij?’. Vervolgens wordt in de paragraaf ‘Brecht en “grand narrative”’ een vergelijking gemaakt met het cultuurkritische theater van Bertolt Brecht, wiens manier van kritiek geven overeenkomt met *The Truth About Kate*. Echter, Brecht laat zijn performers betekenis ontlenen aan een idee van puurheid van de Zelf. Ik zal laten zien dat dit een verkapte ‘grand narrative’ is en de deelvraag beantwoorden: ‘op welke manier werkt het metanarratief van *The Truth About Kate*, het American Dream-narratief, in haar maatschappij kritiek?’. Vervolgens zal er, in het hoofdstuk

⁶ Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, (Manchester: Manchester University Press, 1984), 9, 38-39.

⁷ Wittgenstein, 3.

⁸ Millie Taylor and Dominic Symonds, “‘A Tale as Old as Time’: Narrative Theory,” in *Studying Musical Theatre: Theory and Practice* (New York: Palgrave Macmillan, 2014), 20-22.

'Analyse', een voorstellingsanalyse worden uitgevoerd van twee scènes uit *The Truth About Kate* aan de hand van het taalspel, waarin de drie punten tot uiting komen en het analysemodel wordt gedemonstreerd. In de paragraaf 'Gelaagdheid en het autoritaire taalspel' wordt antwoord gegeven op de deelvraag: 'op welke manier krijgen de uitingen van de performer betekenis in *The Truth About Kate* in het licht van het taalspel?' In de paragraaf 'Autotune en het gedeelde taalspel' wordt antwoord gegeven op de deelvraag 'hoe krijgt de maatschappijkritiek van *The Truth About Kate* betekenis in het licht van het taalspel?' In de conclusie zal ik antwoord geven op de onderzoeksvraag: 'hoe geeft de notie 'taalspel' betekenis aan de uitingen van de gedepsychologiseerde performer in *The Truth About Kate*?'

Ik zal niet beweren dat het model dat ik voorstel de enige manier is om naar *The Truth About Kate* te kijken. De taalspelanalyse is slechts één manier van kijken naar de voorstelling die de gevolgen van de gedepsychologiseerde performer en de kritiek op de mediacultuur op een goede manier waardeert.

2. THEORETISCH KADER

2.1 De gedepsychologiseerde performer als maatschappijkritiek

Kate wordt geboren in een klein dorp dat "net zo goed niet had kunnen bestaan" als enig kind te midden van twee christelijke ouders. Als haar vader na zijn ontslag gaat drinken en haar moeder vlucht voor zijn huiselijk geweld, vertrekt Kate naar "de grote stad" waar zij haar heil zoekt in de muziek. Ze stapt een "legendarische" kroeg binnen waar nieuwe muzikanten hun talent kunnen bewijzen en verbaast de muziekproducent Mad Screaming Benjamin met haar stem. Vanaf dat moment wordt ze een rijzende ster die na de muziekindustrie de filmindustrie veroverd en ze groeit uit tot cultureel fenomeen. Na een nobelprijs en de geboorte van haar dochter strandt haar huwelijk met rockster Nick-X en verwatert haar imago, totdat ze verdwijnt uit haar vakantiehuis en niemand haar lichaam ooit terug vindt. De opkomst en ondergang van Kate kunnen we zien als kritiek op de rol van mediainstanties. De gedepsychologiseerde performer speelt een belangrijke rol in de kritiek.

In *The Truth About Kate* speelt een enkele performer alle personages die bijdragen aan de manier waarop Kate's identiteit beschreven wordt. De enkele performer krijgt in het eerste deel van de voorstelling het lichaam van Kate – hier zegt de Verteller die Kate introduceert: "ze was iets kleiner dan gemiddeld, gemiddeld voor een Europeaan. Mijn lengte ongeveer, precies." Kate heeft dus precies de lengte van de performer. De persoon Kate, wiens lichaam nu te herleiden is naar de performer, is degene die alle verhalen en meningen over Kate verkondigt. Al die verhalen en meningen vormen de constructie van Kate. Zo is een spoor van Kates uiterlijk altijd aanwezig, terwijl dezelfde performer de constructie Kate aan het opbouwen is. De wrijving tussen de persoon Kate en de constructie Kate is dus altijd aanwezig.

De constructie Kate is een sociale en culturele constructie. De personages beschrijven niet haar karaktereigenschappen, maar haar uiterlijk en de eigenschappen die haar tot het symbool hebben gemaakt die zij in het verhaal is – een populaire zangeres en actrice, vooral geroemd om haar schoonheid. Bijvoorbeeld, de verteller over Kate: “haar oren waren ietsje flap, net als Audrey Hepburn die beschouwd wordt als de mooiste vrouw ter wereld.” De verwijzing naar Audrey Hepburn is treffend: door haar acteerwerk in de jaren 50 en 60 is zij geworden tot een symbool, een herkenbaar gezicht op foto’s en in films dat een bepaalde schoonheid representeert. De eigenschappen die het symbool krijgt hebben niets te maken met de persoon die Audrey Hepburn, in dit geval Kate, is: ze objectiveren delen van haar lichaam.

Ook verder in de introductie van Kate, in de openingsscène van de voorstelling, wordt duidelijk dat er frictie bestaat tussen de persoon en de constructie Kate. Kate wordt verder geobjectiveerd. De verteller vlak voor de Audrey Hepburn verwijzing zegt: “haar mond stond altijd open, een heel klein beetje open. Gulzig, geil, iets hap hap, klaar om te kussen of te bijten. En borsten had ze, twee, elk een handvol zachte welving. Zo zag zij eruit. Kate.” Kate’s uiterlijke kenmerken worden omschreven alsof ze in dienst staan van seksuele handelingen. Haar mond staat niet alleen een beetje open, het wordt omschreven als gulzig en geil en klaar om te kussen, dus in dienst van een seksuele handeling. De omschrijving van haar borsten hebben dezelfde seksuele connotatie: “een handvol”, dus bedoeld om aan te raken. In de eerste omschrijving wordt Kate dus tot een seksueel symbool gemaakt. Hier ontstaat een afstand met Kate als persoon omdat we Kate nu bekijken via een seksuele en objectiverende blik, alsof er gekeken wordt naar een foto. De voyeuristische blik is alleen mogelijk als er geen persoonlijke ontmoeting met Kate zelf plaatsvindt. Het gaat over de persoon Kate, maar door de manier waarop Kate omschreven wordt ontstaat er een constructie van haar. In de omschrijving wordt niet erkend dat de eigenschappen objectiverend zijn, maar dat Kate er simpelweg zo uit ziet. Er wordt gepretendeerd dat het over de persoon Kate gaat, maar eigenlijk ontstaat er een constructie van Kate.

We leren Kate dus kennen, maar niet doordat we haar als personage zien. We leren haar kennen aan de hand van uitspraken die gedaan worden door haar moeder, producent, een verteller, jeugdvrienden maar ook door objectiverende beschrijvingen zoals hierboven benoemd. Samen vertellen zij het verhaal van de opkomst en ondergang van Kate. Belangrijker is dan dat zij Kate maken tot een sociaal-culturele constructie, een symbool zoals Audrey Hepburn. Hierdoor ontstaat de wrijving en uiteindelijk, hoe meer er verteld wordt over Kate, de kloof tussen het personage Kate en de constructie Kate. De enkele gedepsychologiseerde performer heeft hier alles mee te maken omdat de oppositie tussen de performer als verschijningsvorm die verbonden wordt aan de persoon Kate enerzijds en de personages die de constructie Kate opbouwen anderzijds altijd aanwezig is. De kloof kunnen we begrijpen als kritiek op mediainstanties die sociaal-culturele constructies faciliteren.

Mediainstanties bieden namelijk een platform voor de mensen die bijdragen aan de constructie die gemaakt wordt van Kate. De mediainstanties zijn concreet terug te zien in de voorstelling.

De voorstelling ziet zichzelf als een reportage over Kate. Aan het einde wordt door de verteller gezegd: “Dit was *The Truth About Kate*, een uitzending die u na kunt kijken op onze website.” Deze uitspraak plaatst meerdere scènes in kaders van mediainstanties. In een scène na de opening wordt het “Kate-dieet” geadverteerd, er wordt een tv-show opgevoerd waarin oude vrienden worden gevraagd naar hun jeugd met Kate en *De Wereld Draait Door* wordt geparodieerd. Het geheel lijkt een documentaire over Kate, met fragmenten uit televisieprogramma’s als historische bronnen. Dit zet de oppositie tussen de persoon Kate en de constructie Kate in een nieuw licht: de constructie Kate is het product van mediainstanties. De maatschappijkritiek met behulp van de manier waarop de performer zich tot de personages verhoudt kennen we misschien wel het beste van Bertolt Brecht.

2.2 Brecht en “grand narrative”

Ik zal hier een vergelijking tussen *The Truth About Kate* en de Brechtiaanse verhouding tussen performer en personage uiteenzetten. Hier heb ik drie redenen voor: allereerst kunnen we door de verschillen te duiden zien dat maatschappijkritiek op deze manier afhankelijk is van een “grand narrative”. De vergelijking zal ten tweede laten zien waarom *The Truth About Kate*, in tegenstelling tot Brecht, de “grand narrative” weet te omzeilen in de performer-personage verhouding. Kate’s “grand narrative”, het American Dream-narratief, zit wel in het plot van de voorstelling, maar juist dat is de drijfveer van de maatschappijkritiek die *The Truth About Kate* levert. Het wordt dus gebruikt als een mechanisme voor kritiek. Ten derde wordt duidelijk dat er, door de rol van de “grand narrative”, belang is bij de analyse van het taalspel, zoals in de drie punten in de inleiding voorgesteld. Ik zal na de vergelijking beantwoorden op welke manier het metanarratief van *The Truth About Kate*, het American Dream-narratief, werkt in haar maatschappijkritiek.

Brecht ontwikkelde in het begin van de 20^e eeuw een acteertechniek waarbij een tweedeling in de performer aangebracht werd. Hierdoor is de performer in staat zowel een personage te spelen als te reflecteren op het personage als ‘zich zelf’.⁹ De sociaal-culturele ideologieën waar het personage zich in bevindt worden dan blootgelegd en bekritiseerd. Zo wordt de toeschouwer als het ware geleerd een kritische houding aan te nemen tegenover de overheid en andere autoritaire instanties.¹⁰

⁹ Philip Auslander, “Just be yourself,” in *Acting (Re)considered: A theoretical and practical guide*, ed. Phillip B. Zarrilli (Abingdon-on-Thames: Routledge, 2002), 55-57.

¹⁰ Bertolt Brecht, “A Short Description of a New Technique in Acting Which Produces an Alienation Effect”, in *Twentieth Century Performance Reader*, (London: Routledge, 2002), 93-104.

De Brechtiaanse tweedeling is ontworpen als mechanisme om de geënceneerde personages te bekritisieren en een bewustzijn over de sociale constructie, de personages, te scheppen bij de toeschouwer.¹¹ De gedepsychologiseerde performer in *The Truth About Kate* lijkt hetzelfde te doen met de structuur van één performer die een veelvoud aan personages speelt. Het object van de personages, Kate, wordt omschreven vanuit zoveel verschillende perspectieven dat de ware persoon Kate ver weg ligt van de uiteindelijke constructie van Kate. De discrepantie tussen het persoon Kate en de constructie Kate wordt hierdoor geaccentueerd en omdat Kates populariteit in het verhaal haar een cultureel begrip maakt, en omdat zij als persoon wordt geobjectiveerd tot symbool, is de constructie Kate een sociaal-culturele constructie. *The Truth About Kate* benadrukt dus net als een Brechtiaanse voorstelling de afstand tussen een personage, ofwel iets met een consistente psychologie, en een sociaal-culturele constructie.

De fragmentarisering van de personages in *The Truth About Kate* roept telkens de vraag op welk aandeel dit personage heeft in de constructie van het beeld van Kate. Omdat alle fragmenten één verschijningsvorm kennen, de performer, wordt de vraag centraal gezet. Hierdoor ligt in *The Truth About Kate* het zwaartepunt bij het concept personage, net als in de Brechtiaanse tweedeling van de performer. Er zijn echter drie verschillen met de Brechtiaanse tweedeling in de constructie van de performer.

Ten eerste is er geen duidelijke tweedeling maar een groter aantal personages die de performer in *The Truth About Kate* speelt. (Het totale aantal is daarin irrelevant door de onduidelijkheid over welk personage wanneer wordt ingezet.) In een Brechtiaanse voorstelling zal het altijd evident zijn wanneer een performer uit de rol van het personage stapt en in de rol van zichzelf reflecteert op het zojuist gespeelde personage. Juist de duidelijkheid van de rolwisseling is cruciaal voor de Brechtiaanse voorstelling omdat het bewustzijn van de personages als sociale constructen het uitgangspunt is.¹²

Het tweede verschil tussen de Brechtiaanse tweedeling en de performer in *The Truth About Kate* haakt in op de onduidelijkheid over de rolwisseling. In *The Truth About Kate* impliceert geen van de personages het breken van de vierde muur door de toeschouwer direct aan te spreken. Alle personages die de performer speelt bevinden zich in dezelfde werkelijkheid van het verhaal over Kate. De voorstelling is op een gefragmentariseerde manier gemonteerd: fictieve ruimtes en perspectieven van nieuwe personages wisselen elkaar constant af.

Het derde verschil is het belangrijkste verschil voor deze tekst. De tweedeling van Brecht leunt op een metafysische aanname die veel lijkt op een "grand narrative", zoals in de inleiding geïntroduceerd. De metafysische aanname van Brecht gaat over de Zelf, die meer

¹¹ Brecht, 93-94.

¹² Fuchs, 31-34.

gerechtvaardigd zou zijn om de waarheid te vertellen over het personage.¹³ *The Truth About Kate* berust zich niet op een bepaalde pure modus van de Zelf, die in een metaperspectief kan reflecteren op zijn eigen spel. Het is belangrijk om hier de notie van de Zelf die Brecht gebruikt toe te lichten opdat we die kunnen vergelijken met de gedepsychologiseerde performer in *The Truth About Kate*. De verschillen tussen de twee bewijzen namelijk de foutieve metafysische gronden van de Brechtiaanse Zelf aan de ene kant en de afwezigheid hiervan in *The Truth About Kate* aan de andere kant. De afwezigheid van de metafysische gronden zijn de aanleiding voor het gebruik van het 'taalspel' als analysemodel. Eerst zal ik uitwijden over de Zelf van Brecht.

Philip Auslander bespreekt in "Just be Yourself" de techniek van Brecht in het licht van Derrida's deconstructie.¹⁴ De deconstructie-methode ontleedt taal op impliciete metafysische aannames.¹⁵ Dit gebeurt vanuit Derrida's *différance*, het idee dat alles betekenis krijgt door de sporen van dat wat het niet is.¹⁶ Volgens Derrida bestaan er binaire opposities in taal die opposities in de Westelijke cultuur in stand houden, omdat taal zich voordoet als een adequate weerspiegeling van de werkelijkheid.¹⁷ Voorbeelden hier van zijn Goed (tegenover Kwaad), Man (tegenover Vrouw) en Psyche (tegenover Lichaam). In deze opposities schuilt een idee van puurheid of essentie, die volgens Derrida ongegrond is. De betekenis is juist een complexe samenkomst van allerlei begrippen. In Brecht krijgt de Zelf een zelfde soort puurheid toegeschreven. Zoals Auslander schrijft over de Brechtiaanse tweedeling is een Zelf van de acteur die boven een personage staat een beroep op de metafysische puurheid. Er bestaat geen pure modus van zijn waarin iemand volledig buiten zijn eigen perspectief kan stappen om te reflecteren en te bekritisieren.¹⁸ Niet alleen pretendeert de Brechtiaanse methode een pure Zelf, ook pretendeert de acteur-modus die reflecteert op het personage ware uitspraken te doen ten opzichte van het personage. Kortom, de Brechtiaanse tweedeling berust op een onware metafysische implicatie.

In *The Truth About Kate* wordt geen impliciet beroep gedaan op een binaire oppositie. Niets in de voorstelling suggereert een puurheid. Daarentegen wordt de nadruk juist gelegd op de complexiteit van de definitie van de Zelf aan de hand van talloze perspectieven van anderen. Dit gebeurt door de eerder genoemde afstand tussen de persoon Kate en de constructie Kate. In het concept van de voorstelling wordt dit al duidelijk: één persoon speelt veel personages. De performer in haar verschijningsvorm, hoewel ze veel verschillende personages vertolkt,

¹³ Auslander, 55-57.

¹⁴ Auslander, 53.

¹⁵ Alan Bass, "Translator's Introduction", in Jacques Derrida, *Writing and Difference* (New York & London: Routledge, 1978), xii-xiii.

¹⁶ Jacques Derrida, *Writing and Difference* (New York & London: Routledge, 1978), 75-76, 248-249.

¹⁷ Derrida, 12-16.

¹⁸ Auslander, 57.

associëren we met Kate door de uitspraak over haar lengte (genoemd in ‘De gedepsychologiseerde performer als maatschappijkritiek’). Het personage Kate is echter niet voornamelijk aan het woord. Vanaf het begin wordt er gepraat over Kate waardoor we nooit een beeld krijgen van de manier waarop Kate zich gedraagt, we ontvangen nooit sporen van haar persoonlijkheid. De *différance* notie belicht dus binaire opposities, zoals puur en niet-puur in de techniek van Brecht. De opposities zijn metafysische aannames, omdat het uitspraken zijn over de achterliggende constructies van de werkelijkheid. Derrida en Lyotard delen hun skepticisme over deze aannames: deconstructie en “grand narratives” hebben veel overeenkomsten.

Ik zal eerst de overeenkomsten tussen Derrida’s binaire opposities en Lyotards “grand narratives” bespreken, om vervolgens het taalspel uit te leggen.

Lyotard verbindt de ideeën van Goedheid en Puurheid met narratieven, verhaallijnen die tekenend zijn in de Westerse cultuur en bepaalde uitingen legitimeren. Bijvoorbeeld, bij het zeggen dat iets ‘mooi’ is beroept men zich op de waarde van esthetica en de toegankelijkheid van schoonheid als een uiterst doel. Zoals Derrida de metafysische opposities problematiseert, werpt Lyotard de narratieven omver. In de taal, bijvoorbeeld de uiting ‘dit is mooi’, betekent dit dat het toekennen van de eigenschap ‘mooi’ op zich geen metafysische waarde meer heeft. In andere woorden: taaluitingen ontlenen hun betekenis niet meer aan grote narratieven die buiten de uiting liggen. Waar ontleent taal zijn betekenis dan wel aan? Lyotard laat zien dat taal zonder “grand narratives” het beste geanalyseerd kan worden als gefragmenteerd, geuit in een sociale context en als een spel met regels.¹⁹

2.3 Het taalspel

Om de complexiteit van taal te omzeilen en de functie van uitingen bloot te kunnen leggen moeten we ons volgens Lyotard wenden tot Wittgenstein.²⁰ Wittgenstein stelt namelijk dat taal te complex is om logisch te reduceren tot objectieve waarheden.²¹ Hiervoor dient het taalspel: helderheid scheppen in de complexiteit en aandacht voor de functie van taal in plaats van de metafysische ideeën erachter (zoals een objectieve, universele waarheid achter de taal die we in de vorm van Puurheid zagen bij Brecht).²²

Het doel van de analyse met het taalspel is dan ook om helderheid te scheppen over de functie van kleine stukjes taal, zoals in het geval van *The Truth About Kate* de individuele uitspraken van personages. Volgens Wittgenstein is taal zo complex, dat de enige manier om het helder te analyseren is om deze kleine stukjes te zien als een “primitive language” op

¹⁹ Lyotard, 9.

²⁰ Ibid.

²¹ Garry L. Hagberg, *Meaning and Interpretation: Wittgenstein, Henry James, and Literary Knowledge*, (Ithaca: Cornell University Press, 1994), 10.

²² Hagberg, 11.

zich.²³ (Derrida en Lyotard zouden hier zeggen dat de metafysische narratieven en opposities een te simpele manier zijn om de werkelijkheid betekenis te geven met taal, maar, taal is te complex op zich, laat staan als manier om de metafysica van de werkelijkheid weer te geven.)

De betekenis van een taaluiting is afhankelijk van de manier waarop converserende personen elkaar begrijpen. Dit betekent dat de sociale context, de situatie, meeweegt in de analyse van de betekenis van taal. De uiting 'dit is mooi' gaat niet meer over het schoonheidsideaal van de esthetica, maar over het feit dat we de grammatica herkennen en het verbinden met de situatie. In de analyse zal ik de context van de uiting uitbreiden naar de manier waarop de taal geuit wordt. Ik denk dat de intonatie en manier waarop de performer beweegt tijdens de uiting in dit geval meeweegt in het begrip van de taal.

Om de "primitive language", de kleine stukjes taal, te analyseren, worden ze gezien als opwerpingen van bepaalde regels. Reageren op een uiting van iemand anders kan de regels accepteren of afwijzen. Dit heeft vaak met autoriteit te maken. Bijvoorbeeld, zoals ik ook in de analyse laat zien, is de beschrijving die de Verteller in de openingsscène van de voorstelling van Kate geeft, een opwerping van de regel van autoriteit. De Verteller claimt namelijk impliciet de autoriteit te hebben over om deze beschrijving te geven. De Moeder schopt tegen de regel van autoriteit aan doordat ze de feiten betwist, in haar reactie probeert ze dus de regel af te wijzen. Haar reactie werpt ook weer nieuwe regels op, die de Verteller in haar reactie weer kan accepteren of afwijzen. Deze wisselwerking van regels staat centraal in het taalspel en de taalspelanalyse.

We hebben hiervoor gezien dat de Zelf in *The Truth About Kate* in tegenstelling tot een Brechtiaanse voorstelling zich niet beroept op metafysische aannames, iets wat door Derrida's deconstructie duidelijk werd. Ik stel dat de afwezigheid van metafysische aannames in *The Truth About Kate*, dat we nu afwezigheid van beroep op grote verhalen kunnen noemen, maakt dat de taal zijn betekenis ontleent aan de context waarin de taal geuit wordt.

3. ANALYSE

3.1 Voorstellingsanalyse met het taalspel

Ik zal in het licht van de voorgaande bevindingen de twee scènes van *The Truth About Kate* analyseren. Het voorgaande samenvattend: de gedepsychologiseerde performer heeft in *The Truth About Kate* de gedaante van een enkele performer die meerdere personages speelt. Dit heeft als consequentie dat ieder personage geen eigen verschijningsvorm heeft. In het begin van de voorstelling wordt de lengte van de performer echter gelijk gesteld aan de lengte van Kate. Zo ontstaat er een kloof tussen de persoon Kate en de constructie Kate: een spoor van Kates uiterlijk is altijd aanwezig, terwijl haar identiteit steeds verder ondergesneeuwd wordt

²³ Wittgenstein, 3.

door verhalen en mening over haar. Dit kunnen we begrijpen als kritiek op de mediainstanties die de personages een stem hebben gegeven. De voorstelling lijkt namelijk een reportage over Kate te zijn door de laatste uitspraak 'dit was *The Truth About Kate*'. Ik heb een vergelijking gemaakt met Brechts acteetheorie omdat deze net als *The Truth About Kate* met de kloof tussen performer en personage een maatschappijkritiek probeert te leveren. Het belangrijkste verschil tussen Brecht en *The Truth* is echter dat Brecht een metafysische aanname doet in zijn tweedeling. Deze is getypeerd met behulp van Derrida's *différance* en verbonden met het soortgelijke "grand narrative" van Lyotard. Om de "grand narrative" of metafysische oppositie te omzeilen, kunnen we het taalspel gebruiken: deze analyseert taal op de situatie waarin het geuit wordt en de regels die het opwerpt en breekt.

In de analyse zullen we zien dat het taalspel de taal van *The Truth About Kate* betekenis kan geven en dat het een "grand narrative" blootlegt. Dit is geen metafysische aanname zoals Brecht die had, maar een bewust mechanisme om de kritiek op mediainstanties vorm te geven. Als eerste wordt in de analyse weergegeven hoe de personages onderling betekenis van elkaar krijgen. Daarna wordt weergegeven wat de functie van de bewuste "grand narrative" in *The Truth About Kate* is. Dit houdt het 'delen' van een taalspel met de toeschouwer in.

3.2 Gelaagdheid en het autoritaire taalspel

De uitingen van ieder personage kunnen we zien als een opwerping van een set van regels, die op een bepaalde manier doorbroken of juist beaamd worden. De personages krijgen dus betekenis van elkaars uitingen. Daarbij weegt het spel en de intonatie mee aan de betekenis van de individuele uitingen. Kijk bijvoorbeeld naar het volgende citaat, uit het begin van de voorstelling:

VERTELLER

Kate was zeventien jaar oud. Haar leven lang was haar vader, de klootzak, haar held geweest. Hij had in Afganistan gediend en daar had hij zijn strijdmakkers uit de klauwen van de dood gered. Voor zijn uitzonderlijke moed was hij gedecoreerd, maar nu wisten de demonen hem dan toch te vinden. Hij dronk om de duivels te verjagen, maar wekte alleen maar nieuwe duivels op. Hij vervreemde van zijn gezin, hij verwaarloosde zijn kinderen en hij begon zijn vrouw te slaan.

MOEDER

Hij was mijn man. Hij was de vader van mijn dochter. De liefde van mijn leven. In voor en in tegenspoed, zo had ik beloofd. En nu begon de tegenspoed.

VERTELLER

Kate, die hem in zijn huilbuien probeerde te troosten, kon het leed van haar vader, de klootzak, niet langer meer op haar tere schouders torsen. Haar moeder vertrok en haar vader, de klootzak, had een boksbal nodig.

MOEDER

Dat heb ik nooit geweten! Als ik dat geweten had... Ik was niet vertrokken. Ah, nee. Ik was gebleven. Ik was schild geweest.

Welke regels werpt de Verteller op? Als eerste geeft haar rol als verteller haar de autoriteit om ware informatie te verschaffen. Deze rol wordt neergezet door het spel van de performer: ze benadrukt haar taal met afgewogen armbewegingen en haar nauwe intonatie bewijst dat ze zeker is van dat wat ze zegt. Haar houding is als het ware didactisch, alsof ze les geeft en haar spel in teken staat van het overbrengen van informatie. Haar didactische spel en haar constaterende taal brengen het verhaal tot stand. Kortom, haar taalspel werpt de regel op dat zij de autoriteit heeft de feiten van het verhaal onomstotelijk neer te zetten.

De Moeder beaamt deze regel: bij het wisselen van de Verteller naar de Moeder spant de hals van de performer zich aan en haar kin wijst omhoog. Haar neusvleugels en haar ogen worden groot en met haar wijsvinger accentueert ze haar klemtonen. Haar accent verandert van Nederlands naar Vlaams en de uitspraak van haar 'r' wordt rollender en harder. Dit personage heeft een verwijtende houding, probeert als het ware iemand te overtuigen van haar uitspraken. Het beaamt de autoritaire uitspraken van de verteller omdat ze toespitst op de feiten. Ze rechtvaardigt haar acties die feitelijk zijn omschreven en accepteert daarin de autoriteit die de Verteller heeft gekregen. Dit betekent dat er een hiërarchie is ontstaan tussen de verschillende rollen die de performer aan heeft genomen. De een heeft autoriteit, de ander ondermijnt deze niet, accepteert ze juist met haar uitspraken.

Het is niet slechts een acceptering van de autoriteit. Naast dat ze toespitst op de feitelijke uitspraken van de verteller zet de Moeder een regel neer die we kunnen typeren als een uiting die poogt de feiten op een morele manier te rechtvaardigen. De Moeder heeft namelijk impliciet de autoriteit van de Verteller om ware uitspraken te doen geaccepteerd, maar de feiten zouden haar karakter kunnen schaden. Zij vormt samen met haar man en Kate het gezin dat nu wankel is. Door haar huwelijk te definiëren schrijft ze haarzelf trouw en steun toe: *zij* had beloofd er in tegenspoed te zijn voor hem. In haar rechtvaardiging van de feiten werpt de Moeder taalspel op over de morele waarde van haar handelingen. Kortom, de Moeder accepteert de autoriteit van de Verteller en probeert haar handelen van morele goedheid te voorzien. Echter, door het emotionele en gespannen spel van de performer verkrijgt ze geen autoriteit boven de Verteller. Haar autoriteit, en daarmee haar regel, heeft de Moeder namelijk al impliciet geaccepteerd. De Verteller speelt door in haar autoriteit, dezelfde didactische houding en zelfverzekerde

intonatie bevestigen dit, en zet het verhaal voort met meer feiten die ook de moeder omschrijven.

De feiten van de Verteller werden in eerste instantie, zoals hier boven behandeld, door de Moeder ontvangen als indirecte morele verwijten. In de volgende uitspraak van de Verteller wordt de Moeder echter direct aangesproken. Er wordt vastgesteld dat zij vertrok na het ontsporen van Kates vader. Hier gebeurt iets anders dan in de vorige uitspraak. De Moeder accepteert namelijk in eerste instantie niet de autoriteit van de Verteller en probeert hierin de vastgestelde regel van de Verteller te doorbreken. Hoe gebeurt dit?

De manier waarop de Verteller de feiten opsomt doet denken dat de Moeder weloverwogen Kate achterliet om geslagen te worden door haar vader: "haar moeder vertrok *en* haar vader (...) had een boksbal nodig". Hier wordt de handeling van vertrekken en het gewelddadige gevolg daarvan gelijk gesteld aan elkaar. De moeder grijpt in door een toevoeging te doen aan de feiten van de Verteller. Hiermee ondermijnt ze de autoriteit van de Verteller en impliceert ze zelf de autoriteit te hebben over het verloop van het verhaal. De Moeder wist niet van het huiselijke geweld tegen Kate en dit zou haar vrij kunnen stellen van schuld, anders dan wat de Verteller pretendeert. Er is een regel opgeworpen die de Moeder in staat stelt de autoriteit van de Verteller te betwisten. In de tweede uitspraak van de Moeder verandert de betekenis van de Verteller omdat haar autoriteit wordt bevestigd. Deze weerstand wordt in de volgende uitspraak van de Verteller echter te niet gedaan:

VERTELLER

Kate wist dat ze haar vader niet kon redden. Hij zou zichzelf de dood in drinken en haar het ongeluk. Ze moest weg. Ze moest het huis uit. Het dorp uit. Zo ver mogelijk van hem vandaan. Ze wist dat als zij toekomst wilde hebben ze hem in haar verleden moest begraven...

De Verteller wijst de regel van de tweede uitspraak van de Moeder af door de goedheid van haar handelingen te negeren. Ze beantwoordt niet aan de twijfel aan haar autoriteit. Hierin herneemt zij haar autoriteit en herstelt ze de hiërarchie van de twee personages. De Moeder loopt als het ware achter de feiten aan en probeert haar eigen goedheid te bewerkstelligen, maar bevestigt slechts haar ondergeschiktheid in het verhaal.

Samenvattend hebben de Verteller en de Moeder betekenis van elkaar gekregen doordat ze de opgeworpen taalspellen impliciet of expliciet hebben geaccepteerd of verworpen: de moeder probeerde de autoriteit van de Verteller te ondermijnen en uit wanhoop haar handelingen te rechtvaardigen. De Verteller behoudt haar autoriteit. De hiërarchie die hierdoor is ontstaan laat zien dat de personages op een gelaagde manier met elkaar in verband staan. Alle uitingen die worden gedaan staan namelijk op een bepaalde manier in verband met de

voorgaande uitingen en deze vormen samen de betekenis van de uitingen. Gelaagdheid is een belangrijke term omdat we de taalspellen zouden moeten zien in opvolging van elkaar. Ze krijgen pas betekenis door de manier waarop ze zich verhouden tot de vorige en volgende uiting: de uitingen zijn samen een opeenstapeling van reacties, iedere uiting afhankelijk van de ander.

We hebben gezien op welke manier het taalspel betekenis geeft aan de onderlinge uitingen van personages. Ik zal verder gaan met het beantwoorden van de vraag: 'hoe krijgt de maatschappijkritiek van *The Truth About Kate* betekenis in het licht van het taalspel?'

3.3 Autotune en het gedeelde taalspel

De tweede manier waarop de gedepsychoseerde performer betekenis van de personages bewerkstelligt is door taalspellen op te werpen die buiten de verhaalwereld reiken. Deze manier werkt, in tegenstelling tot het vorige punt, op een minder specifiek niveau doordat het meerdere personages aanspreekt. Het taalspel dat in dit geval wordt opgeworpen verwijst namelijk naar een soort nepheid of oneerlijkheid waar de personages zelf niet bewust van lijken te zijn, maar die de toeschouwer wel zou kunnen duiden. In het volgende citaat vindt dit moment plaats. Dit deel volgt direct het vorige genoemde voorbeeld op. Het is dus belangrijk te weten dat de Verteller hier nog steeds binnen het taalspel spreekt die haar autoriteit geeft over de feitelijke gebeurtenissen van het verhaal.

VERTELLER

...En ze vertrok! Naar de grote stad! Verbrandde alle bruggen achter zich en stond, geen geld, geen baan, geen dak boven haar hoofd en met een duizelende honger in haar maag op een goede dag in de Green Season, de legendarische kroeg van blueszanger "Mad Screaming" Benjamin, de tent waar menig muzikant trillend van ambitie zijn diensten aanbood en werd afgewezen.

BENJAMIN

Dit meisje... Minderjarig nog... En met de modder waar ze was uitgekropen aan haar poten, stelt zich niet voor of niks, en ze zegt: 'ik ga hier zingen'. Ik lachte. Ik vraag wie ze wel niet denkt dat ze is, en zij zegt: 'Kate, ik ben Kate'. Ze stapt het podium op, haar ogen neergeslagen, ze schraapt haar keel en ze begint te zingen.

KATE (zingt)

*These lights are blinding me
coming from above
coming from the whole-lit nights*

*it's only now I'm finding me longing for love
lost to become the girl I want to*

BENJAMIN

Mijn bek valt open, open gewoon, letterlijk open. Ik dacht, een nieuwe tijd is aangebroken. Ik mag hier bij zijn. Wanneer ze klaar is, kijkt ze me aan en ze zegt: 'en?' En ik zeg, ja, ja, gij gaat hier zingen.

Net als in het eerste punt, dat ging over *gelaagdheid*, is hier een verschuiving van autoriteit te zien tussen de uitingen van de Verteller en het personage Benjamin. De Verteller gebruikt haar autoriteit deze keer om Benjamin autoriteit toe te schrijven, in de introductie van het personage. Dit ligt redelijk voor de hand: het is nou eenmaal de taak van een Verteller om overkoepelende informatie te verschaffen en als het personage geen aanspraak maakt op de Verteller, zoals in het eerste punt wel gebeurde, draagt het geïntroduceerde personage de rol die haar toegeschreven is. In dit geval is dat "Mad Screaming" Benjamin, beschreven als een legende die nieuw gekomen muzikanten beoordeelt en afwijst. Kate is zo een muzikant.

De ontmoeting tussen Kate en Benjamin is in deze analyse een belangrijk onderdeel omdat hier gebruik wordt gemaakt van een "grand narrative". De "grand narrative", zoals Lyotard die omschrijft, is een metanarratief waar in taal beroep op wordt gedaan om uitspraken te legitimeren. We hebben gezien dat Brecht in zijn tweedeling van de Zelf beroep deed op een puurheid of essentie van de Zelf. Deze metafysische aanname legitimeert zijn methode niet. De manier waarop *The Truth About Kate* een metanarratief gebruikt heeft echter een andere functie.

Benjamin laat Kates zingen toe maar verwacht er niet veel van. Hij heeft de autoriteit gekregen om haar met kwaliteit te beoordelen en stelt zich niet hoopvol op. De performer gaat op een stoel staan en begint te zingen, ze heeft de rol van Kate aangenomen. Dit is de eerste keer dat ze dat doet: tot nu hebben we alleen nog maar andere personages over Kate horen vertellen en hieruit werd duidelijk dat Kate een superster in spe is op dit moment. Het metanarratief dat hier wordt aangehaald kunnen we dan ook duiden met een American Dream-narratief. Kate, geboren in een christelijk gezin in een dorp dat "net zo goed niet had kunnen bestaan" is na de mishandeling door haar vader naar de "grote stad" getrokken om succes te halen. Ze was arm ("duizelende honger in haar maag") maar haar talent wordt al snel ontdekt door een grootheid. Wat is hier de metafysische aanname?

Het American Dream-narratief is een heldennarratief waarin een persoon van lage sociale status de mogelijkheid heeft de sprong te maken naar groot succes. In *The Truth About Kate*

schuilt de verwachting van dit 'rags-to-riches' motief.²⁴ Zonder de verwachting van een plotseling succes krijgt Kate's armoede en Benjamins autoriteit namelijk geen betekenis, het brengt geen ontwikkeling voort in het verhaal. In de American Dream gaat een metafysische aanname schuil van gelijkheid en vrijheid, de onvoorwaardelijke beginselen die zelfs de mensen van lage sociale afkomst kunnen benutten om succes te vinden in de vrijheid van Amerika. Uit de manier waarop *The Truth About Kate* gebruik maakt van dit narratief blijkt echter een andere functie dan die we in Brecht terug zagen, het legitimeert niet maar bekritiseert. Dit ligt in de autotune.

Benjamin speelt het spel van autoriteit over het object van zijn uitingen, Kate. Hij neemt net als de Verteller en de Moeder de vrijheid haar te omschrijven en namens haar te spreken. Hij verwijst naar het American Dream-narratief in zijn eerste zin: "de modder waar ze was uitgekropen aan haar poten", Kate is van lage afkomst om succes te halen in de schone stad. De verwachting is, omdat we weten dat Kate een groot talent is en dat ze succes zal behalen, dat Benjamin haar goed vindt en haar succes faciliteert. De verwachting wordt ingelost, maar niet voordat Kate zingt. De stem van de performer is bewerkt met autotune. Alle tonen die niet helemaal zuiver zijn worden digitaal bewerkt tot een zuivere toon. De momenten waarop de toon zuiver wordt gemaakt zijn te horen en maken dat de stem kunstmatig klinkt. Na het zingen is Benjamin lovend.

De verwachting van het American Dream-narratief is ingelost, maar het moment dat eigenlijk de goedkeuring van Benjamin had moeten legitimeren, het evidente talent van Kate, was er niet. We hebben de stem van Kate niet gehoord, alleen een digitale bewerking. De breuk met het spel van autoriteit dat Benjamin speelde ligt niet bij de uitingen van hem, maar bij het feit dat het zingen van Kate en de goedkeuring van Benjamin niet uit elkaar volgen. Op dit punt is het metanarratief geen manier van het rechtvaardigen van taal meer maar een kritiek op het desbetreffende narratief.

Als de toeschouwer begrijpt dat de autotune een kunstmatig stemgeluid veroorzaakt wordt de autoriteit van Benjamin om de kwaliteit van Kate te beoordelen ondermijnd. De toeschouwer geeft de autoriteit van Benjamin een nieuwe betekenis doordat zij doorheeft dat Benjamin verwonderd is door een neppe truc. Het beroep op het American Dream-narratief bepaalt niet meer de betekenis van de uitingen van Benjamin.

Als Benjamin de kunstmatigheid negeert zet hij in feite het autoritaire taalspel voort. Hierdoor ontstaat er tussen de personages een metanarratief, maar voor de toeschouwer een taalspel dat de regels van autoriteit doorbreekt. De toeschouwer kan de kritiek begrijpen: het American Dream-narratief bouwt niet op talent of persoonlijkheid, maar op een zekere

²⁴ Taylor et al., 21-22.

nepheid. De tragiek van de sociale constructie Kate, in strijd met de persoon Kate, is te danken aan de fout in de American Dream. De taaluitingen van de personages zijn hier bewijs van.

4. CONCLUSIE

Hoe geeft de notie 'taalspel' betekenis aan de uitingen van de gedepsychologiseerde performer in *The Truth About Kate*? Om te onderzoeken op welke manier de toeschouwer deze voorstelling kan begrijpen, heb ik de taalspelanalyse voorgesteld. De analyse werkt op twee manieren: 1) het laat zien hoe de taal onderlinge personages in verhouding met elkaar zet en 2) het legt metanarratieven bloot. In het geval van *The Truth About Kate* werd er een metanarratief gebruikt, maar niet op een impliciete manier (waar Derrida en Lyotard kritiek op hebben, en waar Brecht volgens Auslander de mist in gaat). Het metanarratief wordt op een bewuste manier gebruikt, waardoor de kritiek begrepen kan worden als een kritiek op het rags-to-riches narratief en de mediainstanties die dat in stand houden.

The Truth About Kate beschuldigt media ervan dat ze van een persoon een constructie maken. Het laat zien hoe Kate in de taal gemaakt wordt tot een symbool van de popcultuur. Mediainstanties bieden de mensen die bijdragen aan de constructie met hun verhalen over Kate een platform.

De kritiek wordt vormgegeven door de gedepsychologiseerde performer: de performer heeft eerst de verschijningsvorm van Kate, maar wordt ondergesneeuwd door wat de rest van de personages over haar zegt. De andere personages worden gespeeld door dezelfde performer, waardoor er constant een wrijving of kloof aanwezig is tussen Kate en de personages, tussen de persoon Kate en de constructie Kate.

Ik heb ervoor gekozen om de analyse te richten op de manier waarop iets geuit wordt in combinatie met de taal van de uiting. Dit kan gezien worden als een toevoeging aan het taalspel: in de filosofie wordt het taalspel vooral gezien als een manier om het dagelijks gebruik van taal te analyseren, omdat de situatie en de manier waarop we elkaar hebben leren begrijpen meeweegt. In het theater kan het lichaam echter niet vergeten worden. Daarom heb ik de sociale context van het uiten doorgetrokken naar de manier waarop de taal geuit wordt, de intonatie en de houding van de performer.

De taalspelanalyse kan op deze manier dienen als een model waarin individuele aspecten van een dramavoorstelling direct met elkaar in verbinding staan. In het geval van *The Truth About Kate* vormen de verhouding tussen de performer en de personages, de tekst en de manier waarop het geuit wordt samen een lens waarmee we de voorstelling kunnen interpreteren. Geen structureel onderdeel zoals taal, beweging of montage wordt geïsoleerd van de andere onderdelen waaruit de voorstelling bestaat. Met het taalspel ligt de betekenis van taal op het kruispunt van alle onderdelen.

Door taal filosofie en theaterwetenschap te combineren is het analysemodel niet alleen een manier om een interpretatie te kunnen formuleren. Vanuit een voorstelling als *The Truth About Kate* kunnen we onderzoeken welke rol taal speelt in het bekritisieren van de mediacultuur. Zo stellen we niet de vraag wat de mediacultuur voor ons betekent, of wat het precies inhoudt, maar hoe we kunnen praten, luisteren en denken in termen van regels en autoriteit en wat we daarmee eigenlijk over onze onderlinge verhoudingen zeggen.

Hoe Fuchs de dood van het personage aankondigt, en Lyotard de dood van de “grand narratives”, verklaart *The Truth About Kate* de dood van Kate:

VERTELLER

Kate is dood. Zij is nog vaak gezien, maar altijd bleek het een gerucht. Het complot is voor de mensen die de werkelijkheid niet durven zien, maar wij, wij zijn niet bang: Kate is dood.

Is de persoon Kate of de constructie Kate dood? Ik denk de persoon. Het zou niets minder dan passend zijn als de autoritaire verteller naïef blijft voor de constructie Kate die zij in de aftiteling van haar reportage heeft bewerkstelligd.

5. BIBLIOGRAFIE

Auslander, Philip. “Just be yourself.” In *Acting (Re)considered: A theoretical and practical guide* by Phillip B. Zarrilli. New York & London: Routledge, 2002. 53-61.

Bass, Alan. “Translator’s Introduction”. In *Writing and Difference* by Jacques Derrida. New York & London: Routledge, 1978.

Brecht, Bertolt. “A Short Description of a New Technique in Acting Which Produces an Alienation Effect”. In *Twentieth Century Performance Reader* edited by Noel Witts et al. London: Routledge, 2002. 93-104.

Derrida, Jacques. *Writing and Difference*. New York & London: Routledge, 1978.

Fuchs, Elinor. *The Death of Character*. Bloomington: Indiana University Press, 1996.

Hagberg, Garry L. *Meaning and Interpretation: Wittgenstein, Henry James, and Literary Knowledge*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.

Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Manchester: Manchester University Press, 1984.

Pieters, Davy. *The Truth About Kate*. Frascati Producties: 2014. <https://vimeo.com/88321603>.

Taylor, Millie and Dominic Symonds. "A Tale as Old as Time': Narrative Theory." In *Studying Musical Theatre: Theory and Practice*. New York: Palgrave Macmillan. 2014. 9-25.

Wittgenstein, Ludwig. *Philosophical Investigations*. Oxford: Basil Blackwell Ltd, 1958.

6. FRAUDEFORMULIER

Verklaring Intellectueel Eigendom

De Universiteit Utrecht definieert plagiaat als volgt:

Plagiaat is het overnemen van stukken, gedachten, redeneringen van anderen en deze laten doorgaan voor eigen werk.

De volgende zaken worden in elk geval als plagiaat aangemerkt:

- het knippen en plakken van tekst van digitale bronnen zoals encyclopedieën of digitale tijdschriften zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het knippen en plakken van teksten van het internet zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het overnemen van gedrukt materiaal zoals boeken, tijdschriften of encyclopedieën zonder aanhalingstekens of verwijzing;
- het opnemen van een vertaling van teksten van anderen zonder aanhalingstekens en verwijzing (zogenaamd “vertaalplagiaat”);
- het parafraseren van teksten van anderen zonder verwijzing. Een parafraze mag nooit bestaan uit louter vervangen van enkele woorden door synoniemen;
- het overnemen van beeld-, geluids- of testmateriaal van anderen zonder verwijzing en zodoende laten doorgaan voor eigen werk;
- het overnemen van werk van andere studenten en dit laten doorgaan voor eigen werk. Indien dit gebeurt met toestemming van de andere student is de laatste medeplichtig aan plagiaat;
- het indienen van werkstukken die verworven zijn van een commerciële instelling (zoals een internetsite met uittreksels of papers) of die al dan niet tegen betaling door iemand anders zijn geschreven.

Ik heb bovenstaande definitie van plagiaat zorgvuldig gelezen en verklaar hierbij dat ik mij in het aangehechte BA-eindwerkstuk niet schuldig gemaakt heb aan plagiaat.

Tevens verklaar ik dat dit werkstuk niet ingeleverd is/zal worden voor een andere cursus, in de huidige of in aangepaste vorm.

Naam: Wietse Leenders

Studentnummer: 5709164

Plaats: Utrecht

Datum: 13/6/2018

Handtekening:



7. SAMENVATTING

In “Kate is dood: taalspel en de gedepsychologiseerde performer in *The Truth About Kate*” wordt een voorstellingsanalyse op basis van Wittgensteins ‘taalspel’ voorgesteld waarmee de uitingen van de performer zonder coherente psychologie begrepen kunnen worden. De taalspelanalyse kijkt naar uitingen in verband met de manier waarop deze geuit worden en de voorgaande uitingen. Een dialoog kan zo gezien worden als een wisselwerking van opgeworpen regels, waarin de autoriteit constant betwist wordt. Op deze manier worden impliciete, metafysische aannames blootgelegd, aannames die zowel Jacques Derrida’s deconstructie als Jean-François Lyotards “grand narratives” bloot kunnen leggen.

Er wordt een vergelijking gemaakt met het vervreemdingstheater van Bertolt Brecht. Brecht probeert, net als in *The Truth About Kate*, doormiddel van een alternatieve performer-personage verhouding maatschappijkritiek te leveren. Echter, in zijn tweedeling doet hij impliciet een beroep op een pure Zelf: de performer zou volgens Brecht in staat zijn uit zijn volledig uit zijn rol te stappen en te reflecteren op het personage dat hij zojuist speelde. Philip Auslander bewijst aan de hand van Derrida dat dit een foutieve aanname is, de performer kan zichzelf niet zo in tweeën delen. Uit de vergelijking met Brecht blijkt dat *The Truth About Kate* met haar performer-personage verhouding, de gedepsychologiseerde performer, maatschappijkritiek levert, maar zonder impliciet beroep te doen op een metafysische aanname zoals Brecht. De voorstelling doet een beroep op een ‘rags-to-riches’ narratief, een “grand narrative”, maar doet dit bewust.

Dit bewust gebruikte narratief vormt de basis voor de maatschappijkritiek die *The Truth About Kate* probeert te leveren: mediainstanties bewerkstelligen een kloof tussen een persoon en de constructie van die persoon. Kate, het onderwerp van de voorstelling, wordt ondergesneeuwd door verhalen en meningen over haar, waardoor er een discrepantie ontstaat tussen de daadwerkelijke persoon Kate en de sociale constructie die van Kate wordt gemaakt. Aan de hand van een voorstellingsanalyse op twee scènes uit *The Truth About Kate* wordt gedemonstreerd hoe de toeschouwer 1) de uitingen tussen personages onderling kan begrijpen als taalspellen van autoriteit en 2) hoe de toeschouwer de maatschappijkritiek kan begrijpen als taalspellen die gedeeld worden met het publiek.

In de conclusie wordt gereflecteerd op het gebruik van het taalspel met betrekking tot de gedepsychologiseerde performer: het analysemodel is een uitbreiding op het taalspel doordat er ook gekeken wordt naar de manier van uiten van taal en de manier waarop het lichaam van de performer zich presenteert.