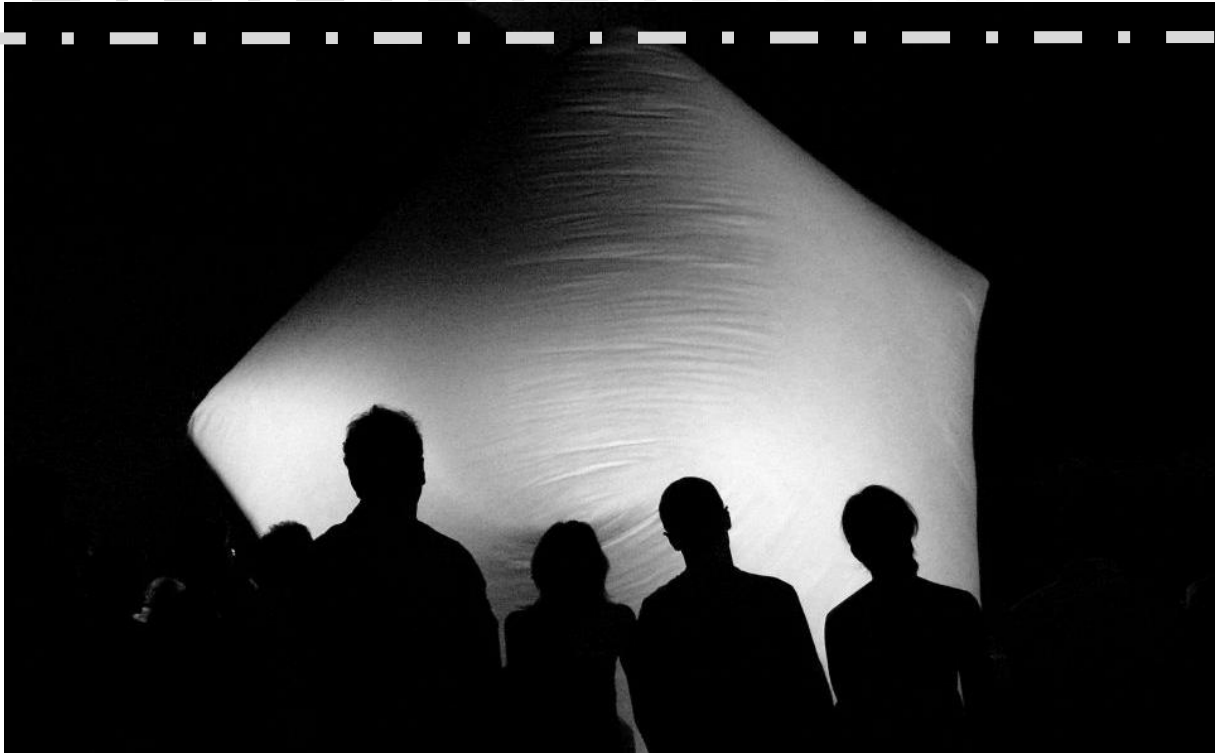


Objecten leven

Een onderzoek naar een instrumentarium voor de analyse van objecten als performers in het theater.



Figuur 1: perspectief publiek (foto: Francesco Bosso)

Bachelor Eindwerkstuk
Theater- en Danscultuur
Sigrid Merx
MC3V14001

23-06-2017
Joëlle Hermans - 4282876
7699 woorden

Abstract

In dit werkstuk worden de resultaten van een onderzoek naar een analysemethode voor objecten als performers in het theater beschreven. Theater, waarin niet langer mensen en/of tekst de sturende betekenis gevende principes zijn, maar andere theatrale middelen zoals objecten, wordt door Hans-Thies Lehmann geschaard onder het postdramatisch theater. In postdramatisch theater staat de scenografie centraal. Mijn aandacht voor het object in theater staat dus niet op zichzelf en is in een breder discours binnen de theaterwetenschap te plaatsen. Binnen de theaterwetenschap is er steeds meer aandacht voor de rol die objecten en materialen kunnen spelen in het theater. In het bijzonder ben ik in mijn onderzoek geïnteresseerd in objecten die als onafhankelijke performers kunnen functioneren. De toenemende aandacht voor objecten in het theater vraagt om nieuwe vormen van analyse. In dit onderzoek doe ik een voorstel voor een analytisch instrumentarium om op systematische wijze objecten als performers in het theater te kunnen analyseren. Dit instrumentarium is een aanvulling op, en een aanpassing van een bestaand instrumentarium dat is ontwikkeld om te analyseren hoe objecten door middel van handelingspraktijken van performers betekenis krijgen.

Ik toon in dit onderzoek aan dat het bestaande instrumentarium op drie verschillende punten tekort schiet om objecten als performers in het theater te kunnen analyseren. Ten eerste geeft het bestaande model aan dat handelingen in theatervoorstellingen met objecten worden uitgevoerd door menselijke performers met objecten. Uit mijn onderzoek blijkt dat in theatervoorstellingen met objecten als performers dit niet het geval is. In dit soort voorstellingen handelen de objecten zelfstandig en speelt het handelen van het publiek ook een rol. Handelingspraktijken door menselijke performers zijn in het aangepaste model afwezig. Daarnaast bespreekt het bestaande model verschillende eigenschappen die objecten kunnen bezitten. Deze eigenschappen worden aan het licht gebracht door uitgevoerde handelingspraktijken. Deze eigenschappen betreffen de materiele, referentiele, instrumentele en de evocatieve aspecten van de objecten. In dit rijtje missen naar mijn idee naar mijn idee de ruimtelijke eigenschappen die objecten kunnen bezitten. Ik ben van mening dat het aspect ruimte ook moet worden toegevoegd in het rijtje van de handelingspraktijken in het bestaande instrumentarium. Tenslotte beschrijft het bestaande model een causaal verband tussen handelingspraktijken en eigenschappen van objecten, terwijl er naar mijn idee ook sprake kan zijn van een wisselwerking tussen de handelingspraktijken en de eigenschappen van objecten, wanneer theatervoorstellingen met objecten als performers worden geanalyseerd. Deze causale verbanden en wisselwerkingen zijn naar mijn idee ook terug te zien tussen verschillende handelingspraktijken. Aan de hand van deze punten heb ik het bestaande instrumentarium aangepast en zodoende is er uit dit onderzoek een nieuw model ontstaan om objecten als performers in het theater te kunnen analyseren.

Inhoudsopgave

1	Inleiding.....	4
1.1	Casus <i>Blaas</i>	4
1.2	Context.....	4
1.3	Het onderzoek.....	5
1.3.1	Het proces.....	5
1.3.2	Onderzoeksvraag.....	5
2	Theoretische context.....	6
2.1	Het object als performer.....	6
2.2	Het analyseren van objecten.....	7
3	Instrumentarium voor het analyseren van autonome objecten.....	9
4	Analyse <i>Blaas</i>	12
4.1	Adem in.....	12
4.2	Twee in één.....	14
4.3	Binnenstebuiten.....	16
5	Conclusie.....	18
6	Bibliografie.....	19



Figuur 2: publiek in object 3 (foto: Wout Nooitgedagt)

1 Inleiding

1.1 Casus *Blaas*

Een rechthoekige, steriele ruimte met aan de ene kant van de ruimte twee witte textiele massa's zonder volume en aan de andere kant van de ruimte een oplopende tribune met toeschouwers. Zo begint de beeldende theatervoorstelling *Blaas* van Schweigman&.¹ Enige tijd gebeurt er niks, maar na verloop van tijd lijkt er in één van de twee massa's leven te zitten. Langzaam ontpopt de kleine massa zich tot een groot opgeblazen object. Al rollend ontdekt het object eerst alle uithoeken van het speelveld en daarna de toeschouwersruimte. Wanneer eenmaal de grens tussen de toneelruimte en de toeschouwersruimte is overschreden, wordt het object onrustig. Met veel lawaai door het klapperen van het materiaal waaruit het bestaat, stuitert het object door de ruimte. Na enige tijd kalmeert het weer en verdwijnt langzaam de lucht uit het object. Deze lucht lijkt zich te verplaatsen naar de andere witte massa die tot die tijd levenloos op het speelveld lag. Deze massa ontpopt zich tot een veel groter opgeblazen object en slurpt eerst het kleine object op en daarna de toeschouwers. Alle toeschouwers betreden het grote object en worden enige tijd afgesloten van alles wat er zich in de wereld die zich buiten het object om bevindt.

De objecten in *Blaas* zijn de performers van de voorstelling. Alhoewel de objecten niet echt leven en door onzichtbare menselijke performers worden gemanipuleerd, worden de objecten door de toeschouwer als volledig autonome, handelende objecten ervaren. Zelfs aan het einde van de voorstelling, wanneer het publiek de menselijke performers die onzichtbaar aan werk zijn geweest, ziet, doet dit niets af aan de ervaring van de toeschouwers. In mijn onderzoek zie ik de objecten als zelfstandige, onafhankelijke actoren en worden de acteurs in de objecten buiten beschouwing gelaten.

1.2 Context

Opvallend in *Blaas* is de afwezigheid van de menselijke performer. De objecten zijn de performers. Dit fenomeen van het object als op zichzelf staande performer komen we ook in andere performances tegen. Neem bijvoorbeeld *Strandbeest* van Theo Jansen.² De strandbeesten zijn gemaakt van pvc buizen en bewegen zich voort over het strand door windenergie. Een voorstelling waarin net zoals bij *Blaas* objecten een eigen leven leiden en de menselijke performer afwezig is. Hetzelfde geldt bijvoorbeeld voor de voorstelling *Untried Untested* van Kate McIntosh, een voorstelling waarin ballonnen over de vloer bewegen. Na verloop van tijd worden de ballonnen door mensen kapot gemaakt.³ Net zoals bij *Blaas* verkennen de objecten de ruimte en gaan deze een interactie aan met mensen. Ook in de kindervoorstelling *Grrrrroenten* van RAKET voeren groentes verschillende acts op, zoals pirouettes draaien en bungeejumpen.⁴ Kortom, nog drie voorbeelden van voorstellingen waarin objecten performers zijn.

Theater waarin niet langer mensen en/of tekst de sturende betekenis gevende principes zijn, maar andere theatrale middelen zoals objecten, wordt door Lehmann geschaard onder het postdramatisch theater. In zijn boek *Postdramatic Theatre* zegt hij hierover: "(...) the text therefore is considered only as one element, one layer, or as a 'material' of the scenic creation, not as its master."⁵ Daarnaast zegt hij: "Postdramatic theatre is a theatre of states and of scenically dynamic formations."⁶ Oftewel, in postdramatisch theater staat scenografie centraal.

Mijn aandacht voor het object in theater staat dus niet op zichzelf en is in een breder discours binnen de theaterwetenschap te plaatsen. Door Lehmann wordt geconstateerd dat andere theatrale middelen, zoals objecten, een dominante rol kunnen spelen in het theater. Echter de manier waarop een object betekenis creëert en hoe wij dit kunnen analyseren, bespreekt hij niet. Hier wil ik aan de hand van de theatervoorstelling *Blaas* specifiek onderzoek naar gaan doen.

¹ *Blaas*, Schweigman&, online registration: <https://vimeo.com/75693251>.

² "Strandbeest," Theo Jansen, accessed March 5, 2017, <http://www.strandbeest.com/>.

³ "Untried Untested," Kate McIntosh, accessed March 10, 2017, <https://vimeo.com/35268096>.

⁴ "Grrrrroenten," Raket/Tweetak-productie, accessed March 12 maart, 2017, <https://tweetakt.nl/nl/programma-2016/item-889/>.

⁵ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre* (Oxon: Routledge, 2006), 17.

⁶ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 68.

1.3 Het onderzoek

In dit hoofdstuk zal ik eerst beschrijven hoe ik tot mijn onderzoek ben gekomen. Daarna zal ik aangeven waar ik onderzoek naar heb gedaan aan de hand van mijn hoofd- en deelvragen, om vervolgens aan te kunnen tonen waarom mijn onderzoek relevant is voor de wetenschap.

1.3.1 Het proces

Aanvankelijk dacht ik mijn onderzoek te gaan focussen op de voorstelling *Blaas*. Ik wilde gaan onderzoeken op welke manieren objecten als performers in beeldende theatervoorstellingen betekenis creëren en hoe we deze betekenis kunnen beschrijven. Deze voorstellingsanalyse wilde ik gaan uitvoeren met behulp van het instrumentarium van Martine van Dithuizen. Dit instrumentarium beschrijft aan de hand van verschillende handelingspraktijken door acteurs en eigenschappen van objecten hoe autonome objecten in het theater betekenis kunnen creëren. Van Dithuizen beschrijft autonome objecten als volgt: "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, menselijk taferelen op."⁷ Autonome objecten kunnen zelfstandig functioneren naast de aanwezigheid van menselijke performers. Al doende kwam ik erachter dat dit model voor mijn casus tekort schoot. Dit was enerzijds omdat het instrumentarium bedoeld is voor het analyseren van autonome objecten in het theater in plaats van objecten als performers, waardoor naar mijn idee enkele handelingspraktijken en eigenschappen in het model missen. Anderzijds geeft het instrumentarium wat mij betreft een causale relatie weer tussen handelingspraktijken en de eigenschappen die het instrumentarium beschrijft, terwijl er naar mijn idee sprake is van een wisselwerking. Daarom is mijn focus binnen het onderzoek veranderd. Niet langer stond de voorstelling *Blaas* centraal in mijn onderzoek, maar het instrumentarium van Van Dithuizen.⁸ Door middel van een methodologische analyse heb ik dit instrumentarium onderzocht en aangepast om uiteindelijk een model voor het analyseren van objecten als performers te kunnen ontwikkelen. Opvallend is dat Van Dithuizen in haar masterscriptie aangeeft dat haar instrumentarium "een eerste aanzet is tot de ontwikkeling van een instrumentarium"⁹ voor het analyseren van autonome objecten in theater. Zij suggereert hiermee dat wanneer bijvoorbeeld het instrumentarium op een andere casus, dan die zij heeft bestudeerd, wordt toegepast, er aanvullingen op het instrumentarium mogelijk nodig zijn. Dit blijkt inderdaad uit mijn onderzoek.

1.3.2 Onderzoeksvraag

Zoals uit de paragraaf 'Casus *Blaas*' bleek wordt in de beeldende theatervoorstelling *Blaas* betekenis niet gecreëerd door menselijke performers, maar door objecten als performers. De vraag is op welke manier objecten als performers betekenis creëren en wat deze betekenis dan mogelijk kan zijn. De inzet van dit onderzoek is niet primair om tot een specifieke interpretatie van deze voorstelling te komen, en dus antwoord te geven op de vraag 'wat is de betekenis van de objecten,' maar vooral om in meer algemene zin aan de hand van deze voorstelling te onderzoeken hoe we op een systematische manier iets kunnen zeggen over *de manier waarop* de objecten in een voorstelling zoals *Blaas* functioneren en hoe van daaruit iets kan worden gezegd over *hoe* betekenis wordt gecreëerd. Deze vragen leiden tot de volgende onderzoeksvraag:

Hoe kan in een beeldende theatervoorstelling zoals *Blaas* van Schweigman& op systematische wijze worden geanalyseerd op welke manieren het 'object als performer' betekenis kan genereren?

⁷ Martine van Dithuizen, *Van accessoire tot autonoom object*, (2014). <https://dspace.library.uu.nl/bitstream/handle/1874/300033/Van%20accessoire%20tot%20autonoom%20object%20scriptie%20M.van%20Ditzhuizen%20juni%202014.pdf?sequence=2>, 7.

⁸ Van Dithuizen, *Van accessoire tot autonoom object*.

⁹ Idem, 8.

Kortom, met behulp van bestaande analysemethodes wil ik een instrumentarium opstellen om de betekenis van objecten als performers te kunnen analyseren, ook in andere voorstellingen dan *Blaas*. Ik heb mijn onderzoek aan de hand van verschillende deelvragen gestructureerd om uiteindelijk in mijn conclusie een zo volledig mogelijk antwoord te kunnen geven op mijn hoofdvraag. Mijn deelvragen zijn:

- Wanneer spreken we van een object als performer?
- Hoe kunnen objecten in het theater worden geanalyseerd?
- Wat zijn de tekortkomingen van het instrumentarium van Martine van Ditzhuyzen wanneer het wordt toegepast op een theatervoorstelling zoals *Blaas* waar objecten als performers functioneren?
- Hoe genereren de objecten in *Blaas* betekenis door de wisselwerking tussen hun eigenschappen en hun handelingen?

Ik heb onderzoek gedaan naar een methode. Ik heb het instrumentarium van Van Ditzhuyzen geanalyseerd aan de hand van de voorstelling *Blaas* en het op verschillende punten aangepast om een algemeen instrumentarium voor het analyseren van objecten als performers in het theater te ontwikkelen. Het belangrijkste verschil tussen de twee modellen is dat het in mijn aangepaste model gaat om het object als performer, terwijl Van Ditzhuyzen spreekt over autonome objecten. Aangezien objecten als performers geheel zelfstandig kunnen functioneren, zijn menselijke performers niet langer meer noodzakelijk. Dit is echter niet het geval bij autonome objecten. Mijn aanpassingen op het instrumentarium leveren in de brede zin een bijdrage aan methodes om voorstellingen te analyseren en helpen bestaande instrumentaria om objecten in het theater te kunnen analyseren aan te scherpen.

2 Theoretische context

Dit hoofdstuk gaat in op de vraag hoe objecten geanalyseerd kunnen worden, in het bijzonder objecten die als performer functioneren. Eerst zullen verschillende theorieën rondom het object als performer worden besproken. Daarna beschrijf ik verschillende manieren om de rol en betekenis van objecten in het theater te analyseren.

2.1 Het object als performer

In mijn analyse kijk ik naar het object als betekenis gevend element in theater. Objecten maken deel uit van de scenografie van een theatervoorstelling. Voordat ik mij toespits op objecten, licht ik daarom eerst kort toe hoe scenografie als betekenis gevend element kan fungeren in een theatervoorstelling. In hun boek *The Cambridge Introduction to Scenography* geven Joslin McKinney en Philip Butterworth¹⁰ de volgende definitie van scenografie:

“Scenography is defined as the manipulation and orchestration of the performance environment. This means by which this is pursued are typically through architectonic structures, light, projected images, sound, costume and performance objects or props. These elements are considered in relation to the performing bodies, the text, the space in which the performance takes place and the placement of the audience.”¹¹

Uit deze definitie blijkt dat performance objecten deel uit maken van de ‘performance environment,’ oftewel de scenografie. Daarnaast benadrukken McKinney en Butterworth dat de scenografie in een theatervoorstelling even betekenisvol is als bijvoorbeeld de tekst in een voorstelling: “All that is on stage incorporates all that is apparent to the audience, so that a particular lighting state or a costume might be seen to carry as much meaning as an exchange of dialogue or an actor’s gesture.”¹² Ook zeggen zij dat: “(...) even a lifeless object may be perceived as the performing subject, and a live human being may be perceived as an element completely without will.”¹³ Uit dit citaat blijkt dat objecten een dominante rol kunnen aannemen in het theater en door het publiek als performer beschouwd kunnen worden.

¹⁰ Joslin McKinney and Philip Butterworth, *The Cambridge introduction to Scenography*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2009).

¹¹ McKinney and Butterworth, *Introduction in scenography*, 4.

¹² Idem, 153.

¹³ Ibidem.

Blaas is zo'n voorbeeld van een voorstelling waarin objecten niet langer meer handelen naast de aanwezigheid van menselijke performers in de voorstelling, maar de performers van de voorstelling zijn, waarbij menselijke performers afwezig zijn. Deze rol van het object kunnen we in verband brengen met het concept *objectedness*, zoals dat wordt gehanteerd door theaterwetenschapper Stanton B. Garner.¹⁴ *Objectedness* houdt in dat objecten zich bevrijden van hun instrumentele harnas, waardoor zij een autonoom bestaan kunnen leiden.¹⁵ Bij deze bevrijding komt volgens Garner de plastische materialiteit van de objecten op de voorgrond te staan.¹⁶ Dat objecten een dominante rol kunnen aannemen in het theater is een gedachte die door meer auteurs wordt uitgewerkt, waaronder Andrew Sofer in zijn bundel *The stage life of props*.¹⁷

In deze bundel maakt hij duidelijk dat performance objecten niet langer meer moeten worden gezien als rekwisieten, maar als krachtige participanten met een betekenis gevende rol. Hij spreekt over "the power of stage objects to take on a life of their own in performance."¹⁸ Objecten kunnen volgens hem dus zelfstandig en onafhankelijk van andere actoren fungeren in performances. Op een vergelijkbare wijze spreekt theaterwetenschapper Schweitzer in haar tekst *Introduction: Object Lessons* over objecten in het theater als *active agents*: "(...) we understand physical materials not as inert human possessions but instead as *actants*, with particular frequencies, energies, and potentials to affect human and nonhuman worlds."¹⁹ De specifieke eigenschappen en kwaliteiten van objecten maken dat deze de potentie hebben om niet-menselijke- en menselijke werelden op een affectief niveau van de ervaring aan te spreken. Om recht te kunnen doen aan deze bepalende rol die het object in deze voorstelling speelt, ben ik op zoek naar wat Schweitzer noemt: een *object-centric-methodology*.^{20 21}

Tenslotte sluit het centraal stellen van objecten in het theater en de betekenis gevende rol die objecten kunnen hebben aan bij het postdramatisch theater. Zo zegt Lehmann: "theatre that rejects the dramatic model can retrieve the possibility of returning to things their value (...)."²² Mijn casus voor de analyse, *Blaas*, benadrukt deze waarde van objecten door de afwezigheid van zowel tekst als de menselijke performer.

2.2 Het analyseren van objecten

Wanneer de scenografie, en dus ook objecten als onderdeel van de scenografie, van een theatervoorstelling wordt geanalyseerd, kan er volgens McKinney en Butterworth naar verschillende aspecten van de scenografie worden gekeken. Deze aspecten zijn: ruimtelijkheid, interactiviteit, temporaliteit en materialiteit.²³ Van deze vier aspecten zal ik de eerste twee in deze alinea toelichten. De overige aspecten komen later in deze paragraaf aan bod. Deze scenografische analyse aspecten gebruik ik als handvatten bij het ontwikkelen van het door mij voorgestelde instrumentarium om objecten als performers te kunnen analyseren.

Wanneer een analyse in de scenografie zich richt op het ruimtegebruik, kan er volgens McKinney en Butterworth onderscheid worden gemaakt tussen drie verschillende vormen van ruimtegebruik: *kinaesthetic space*, *proxemics space* en *haptic space*. *Kinaesthetic space* betreft "the sense of movement through muscular effort."²⁴ Door de manier waarop een performer in het theater door de ruimte heen beweegt of wordt bewogen, kan hij bij de toeschouwer een gevoel van ruimte opwekken. *Proxemics space* verwijst naar "distances between people."²⁵ De ruimte tussen verschillende actoren geeft de verstandshouding tussen hen weer. Wanneer zij zich bijvoorbeeld dichtbij elkaar bevinden, roept dit een andere betekenis op dan wanneer de personen constant een zekere afstand ten opzichte van elkaar hebben. Tenslotte kan in een theatervoorstelling ook sprake zijn van *haptic space*. Dit is de ruimte zoals die wordt ervaren "through sense of touch."²⁶ Zo kan bijvoorbeeld door aanraking van een bepaald materiaal in de ruimte een ruimte dynamisch voelen wanneer het materiaal flexibel is. Daarnaast kan ruimte bijvoorbeeld benauwd voelen wanneer het materiaal dik en stug is. Op die manier kan er worden gespeeld met de beleving van de ruimte bij de toeschouwers.

¹⁴ Stanton B. Garner, *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*, (New York: Cornell University Press, 1994), 91.

¹⁵ Garner, *Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*, 91.

¹⁶ Idem, 91.

¹⁷ Andrew Sofer, "Introduction: Rematerializing the Prop," in *The stage life of props*, ed. Andrew Sofer, (University of Michigan Press, 2003).

¹⁸ Sofer, "Rematerializing the Prop," 2.

¹⁹ Schweitzer and Zerdy, "Object Lessons," 2.

²⁰ Idem, 1-2.

²¹ Van Ditzhuyzen, *Van accessoire tot autonoom object*, 7.

²² Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 17.

²³ McKinney and Butterworth, *Introduction in scenography*, 7-8.

²⁴ Idem, 7.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem.

Naast ruimtelijkheid kan een analyse zich ook richten op de interactiviteit van de scenografie. McKinney en Butterworth doelen daarmee op de interactie die plaatsvindt tussen de scenografie en het publiek: "The audience is a vital component in the completion of scenography."²⁷ Interactiviteit is naast ruimtelijkheid dus een belangrijk analyse aspect van de scenografie.

In mijn analyse richt ik mij binnen de scenografie specifiek op objecten. Sofer bespreekt verschillende dimensies van performance objecten die maken dat objecten op verschillende niveaus betekenis kunnen creëren: "the props include not only the three-dimensionality of objects as material participants in the stage action, but the spatial dimension and the temporal dimension."²⁸ Bij de eerste, materiele dimensie, gaat het om het feit dat de materialiteit van de objecten associaties kan oproepen. De tweede dimensie van objecten die betekenis kan creëren is de *spatial dimension*: "how props move in concrete stage space."²⁹ Deze dimensie komt grotendeels overeen met het scenografische analyse aspect ruimtelijkheid volgens McKinney en Butterworth. Door ruimtegebruik kunnen bijvoorbeeld intieme/afstandelijke relaties tussen objecten en de menselijke performers zichtbaar worden. De laatste dimensie van objecten is de *temporal dimension*: "how props move through linear stage time."³⁰ Volgens Sofer is er bij een *temporal dimension* sprake van een *temporal contract* tussen de objecten en de menselijke performers: "temporal contract established between the actor and spectator for the duration of performance. More than any other factor, the dynamics of this temporal contract determine whether the object takes on a life of its own in performance."³¹ Waar materialiteit zich richt op het object zelf, de *spatial dimension* op de relatie tussen het object en de ruimte, richt de *temporal contract* zich op de relatie tussen de objecten in de voorstelling en de menselijke performers. Wanneer objecten in een theatervoorstelling zich alleen kunnen verplaatsen door bijvoorbeeld handelingen van de menselijke performers, hebben de objecten geen onafhankelijk en zelfstandig bestaan in de voorstelling.

Door in een analyse aandacht te besteden aan de verschillende dimensies van objecten, kunnen verschillende betekenissen door objecten op een systematische wijze aan het licht worden gebracht. Volgens Sofer is zowel de semiotiek als de fenomenologie van belang bij het analyseren van objecten in het theater: "props do speak in the theater but they also perform."³² Het eerste gedeelte van dit citaat refereert naar de betekenissen van het handelen van objecten dat door middel van de semiotiek kan worden geanalyseerd, terwijl het tweede gedeelte verwijst naar de betekenissen van het handelen van objecten die door middel van de fenomenologie kunnen worden geanalyseerd. Afhankelijk van het aspect van de scenografie dat wordt geanalyseerd, moet worden bepaald of er vanuit een semiotische en/of fenomenologische perspectief wordt geanalyseerd. McKinney en Butterworth bespreken in hun tekst ook deze twee wijzen van analyseren. Volgens hen wordt er bij de semiotiek vanuit gegaan dat alles op het toneel, dus ook de scenografie, een teken is en dus betekenis draagt: "all that is on stage incorporates all that is apparent to the audience, so that a particular lighting state or a costume might be seen to carry as much meaning as an exchange of dialogue or an actor's gesture."³³ McKinney en Butterworth benadrukken dat die betekenis niet vast ligt: "What a signifier produces in the way of a signified is (...) not fixed but a matter of agreement."³⁴ Ze stellen bovendien dat "the signifying capability of all that is on stage, whether it is animate or inanimate, shifts and changes through the course of a performance so that even a lifeless object may be perceived as the performing subject, and a live human being may be perceived as an element completely without will."³⁵ Zo laat ook de semiotische benadering ruimte om objecten als de performers van de voorstelling te benaderen. De semiotiek doet echter geen uitspraken over de ervaring van het publiek tijdens theatervoorstellingen. Het soort ervaringen voor het publiek waar de voorstelling door zijn scenografie op aanstuurt, kan volgens McKinney en Butterworth wel worden geanalyseerd met behulp van een fenomenologische benadering. Fenomenologie betreft "how encounters with the world are made up from multiple perspectives in terms of what is seen, heard, felt, sensed, imagined, anticipated and remembered."³⁶

²⁷ McKinney and Butterworth, *Introduction in scenography*, 7-8.

²⁸ Sofer, "Rematerializing the Prop," 2.

²⁹ *Idem*, 2.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Idem*, 14.

³² *Idem*, 16.

³³ McKinney and Butterworth, *Introduction in scenography*, 153.

³⁴ *Idem*, 152.

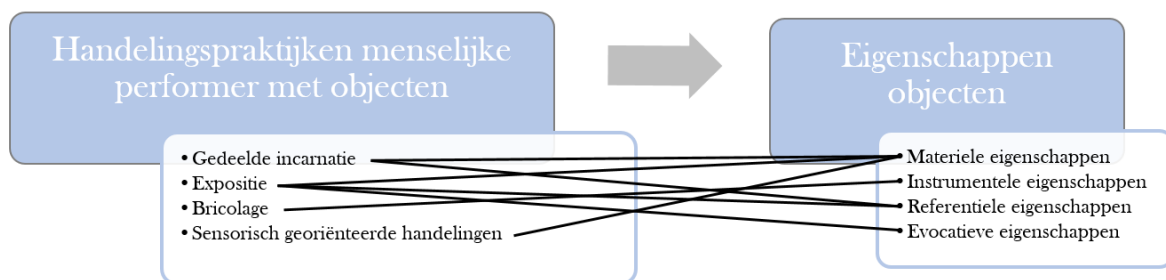
³⁵ *Idem*, 153.

³⁶ *Idem*, 167.

De fenomenologie is voor de analyse van objecten in het theater noodzakelijk wanneer bijvoorbeeld sprake is van interactiviteit tussen de scenografie en het publiek zoals McKinney en Butterworth dit beschrijven.³⁷ Door deze interactie kunnen objecten betekenis creëren. Zodoende kan fenomenologie ook relevant zijn voor de interpretatie van objecten in het theater.

3 Instrumentarium voor het analyseren van autonome objecten

Uit het vorige hoofdstuk blijkt dat om objecten in het theater te analyseren, er een aantal aspecten van de objecten zijn waarop je je kunt focussen. Martine van Ditzhuyzen is een theaterwetenschapper die voor haar master scriptie een instrumentarium heeft opgesteld waarmee de betekenis van specifiek autonome objecten in theatervoorstellingen kan worden onderzocht. Zij heeft dit instrumentarium ontwikkeld 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."³⁸ Een uitgangspunt van Van Ditzhuyzen is de gedachte dat in en door de verschillende manieren waarop menselijke performers met de autonome objecten omgaan, de zogenaamde handelingspraktijken, verschillende eigenschappen van de objecten zichtbaar en ervaarbaar worden. De ervaring van deze aanwezige eigenschappen van de objecten leiden tot een proces van betekenisgeving bij het publiek. Volgens Van Ditzhuyzen zijn er vier verschillende handelingspraktijken in het theater die vier verschillende eigenschappen van objecten zichtbaar kunnen maken (figuur 1). Eerst zal ik bespreken welke handelingspraktijken Van Ditzhuyzen in haar tekst bespreekt. Daarna zal ik aangeven welke eigenschappen van objecten door verschillende handelingspraktijken aan het licht kunnen worden gebracht. Ook zal ik daarbij aangeven of de mogelijke betekenissen waar deze eigenschappen op aansturen het beste door middel van een semiotische- of fenomenologische benadering zichtbaar kunnen worden gemaakt. De begrippen semiotiek en fenomenologie beschrijft Van Ditzhuyzen op dezelfde manier als McKinney en Butterworth.³⁹



Figuur 3: instrumentarium voor het analyseren van autonome objecten

Van Ditzhuyzen bespreekt in haar tekst vier verschillende handelingspraktijken: gedeelde incarnatie, expositie, bricolage en sensorisch georiënteerde handelingen.⁴⁰ Er is in een voorstelling sprake van gedeelde incarnatie wanneer zowel acteurs als object gedeeld bijdragen aan de incarnatie - het tot mens worden - van personages.⁴¹ Gedeelde incarnatie veroorzaakt een verhoogde activiteit bij de objecten. "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 referentiele betekenis komt."⁴² De handelingspraktijk expositie gaat over het neerzetten van theatrale objecten door acteurs op een prominente plek op het podium, zodat de objecten de gehele voorstelling zichtbaar blijven ondanks dat deze bijvoorbeeld niet meer voorkomen in de vertelling.⁴³ "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 het toneel gebeurt."⁴⁴

³⁷ McKinney and Butterworth, *Introduction in scenography*, 7.

³⁸ Van Ditzhuyzen, *Van accessoire tot autonoom object*, 8.

³⁹ Definitie semiotiek en fenomenologie: zie hoofdstuk 'Theoretische context,' paragraaf 'Het analyseren van objecten.'

⁴⁰ Van Ditzhuyzen, *Van accessoire tot autonoom object*, 8.

⁴¹ Idem, 23.

⁴² Idem, 23.

⁴³ Idem 24.

⁴⁴ Ibidem.

De handelingspraktijk bricolage betreft het 'geknutsel' in een theatervoorstelling.⁴⁵ Bij bricolage worden diverse materialen die afkomstig zijn uit eerdere constructies willekeurig verzameld en hergebruikt voor nieuwe constructies. Wanneer er sprake is van bricolage verliezen volgens Van Ditzhuyzen de objecten hun oorspronkelijke basisfunctie.⁴⁶ De laatste handelingspraktijk die Van Ditzhuyzen bespreekt, is de sensorisch georiënteerde handeling. Dit zijn (af)tastende handelingen van de menselijke performers die op de materialiteit van de objecten zijn gericht.⁴⁷

Door de inzet van deze handelingspraktijken, kunnen, zo stelt Van Ditzhuyzen, verschillende eigenschappen van de autonome objecten zichtbaar worden. Deze eigenschappen heeft zij afgeleid van de verschillende dimensies die objecten volgens Sofer kunnen bezitten.⁴⁸ De eerste eigenschap is de referentiele eigenschap van objecten. "De eigenschap heeft betrekking op de mogelijkheid van theatrale objecten om naar de werkelijkheid buiten het theater te verwijzen."⁴⁹ Er is sprake van instrumentele eigenschappen van objecten wanneer de objecten worden gebruikt als instrument, uitrusting of gereedschap om een bepaald doel te verwezenlijken."⁵⁰ "De vorm, materiaalsamenstelling en omvang van het object zijn op die instrumentele basisfunctie afgestemd."⁵¹ De instrumentele basisfunctie betreft de gebruikelijke basisfunctie van de objecten buiten het theater. De analyse en duiding van referentiele en instrumentele eigenschappen van objecten worden door Van Ditzhuyzen vooral met een semiotische benadering in verband gebracht.⁵² Daarnaast hebben objecten materiele eigenschappen. De analyse van de betekenis van deze eigenschappen, komt volgens Van Ditzhuyzen tot zijn recht binnen een fenomenologische benadering. Materiele eigenschappen "(...)" betreffen de plastische, tastbare en driedimensionale aspecten van theatrale objecten."⁵³ De laatste eigenschap die objecten kunnen bezitten, is de evocatieve eigenschap. Deze eigenschap duidt op "(...)" de capaciteit van objecten om intieme herinneringen op te roepen."⁵⁴ Het verschil tussen deze eigenschap en de referentiele eigenschap van objecten is dat "(...)" referentialiteit verwijst naar het collectieve geheugen van de mens, dat grotendeels cultureel bepaald is, terwijl evocatieve eigenschappen berusten op het individuele geheugen van de toeschouwer."⁵⁵

Door verschillende handelingspraktijken in theatervoorstellingen kunnen verschillende eigenschappen van objecten aan het licht komen. Volgens Van Ditzhuyzen worden door een gedeelde incarnatie materiele- en referentiele eigenschappen van objecten zichtbaar. Bij expositie worden evocatieve-, referentiele- en materiele eigenschappen uitgelicht. Bricolage benadrukt de flexibiliteit van de instrumentele eigenschappen van de objecten en de sensorisch georiënteerde handelingen laten de materiele eigenschappen van de objecten zien.⁵⁶ Van Ditzhuyzen laat in haar tekst zien dat objecten "(...)" polymorf (niet vormvast), polysemisch (niet betekenisvast) en polyvalent (niet functievast)"⁵⁷ zijn.

⁴⁵ Van Ditzhuyzen, *Van accessoire tot autonoom object*, 24.

⁴⁶ *Ibidem*, 24.

⁴⁷ *Ibidem*, 25.

⁴⁸ Dimensies objecten: zie hoofdstuk 'Theoretische context,' paragraaf 'Het analyseren van objecten.'

⁴⁹ Van Ditzhuyzen, *Van accessoire tot autonoom object*, 19.

⁵⁰ *Ibidem*, 18.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*, 19.

⁵³ *Ibidem*, 20.

⁵⁴ *Ibidem*, 21.

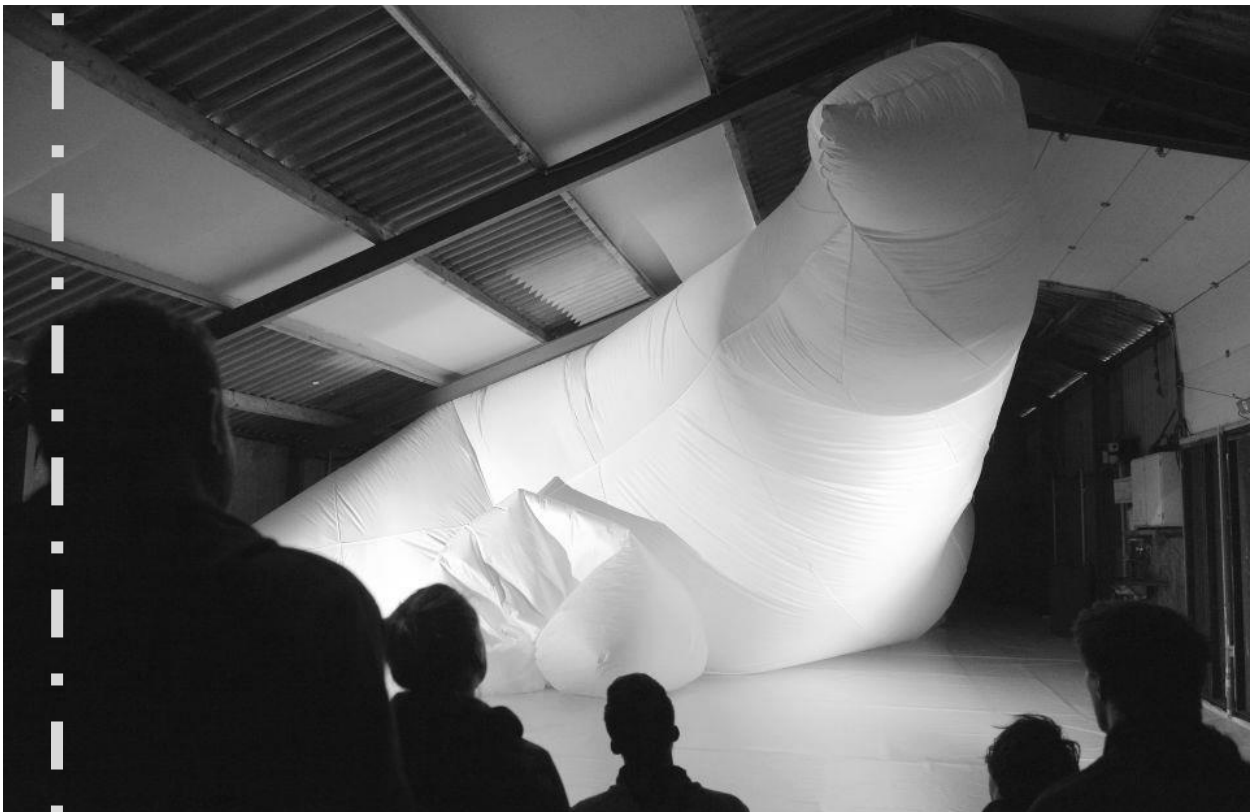
⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ibidem*, 18-21.

⁵⁷ *Ibidem*, 9.



Figuur 4: object 1 (foto: Jochem Jurgens)



Figuur 5: object 2 neemt object 1 in zich op (foto: Jochem Jurgens)

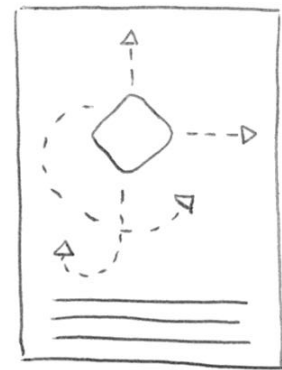
4 Analyse *Blaas*

Voorafgaand aan dit onderzoek heb ik met behulp van het instrumentarium van Van Ditzhuyzen de theatervoorstelling *Blaas* geanalyseerd. Tijdens deze analyse constateerde ik dat dit model tekort schiet om objecten als performers in een theatervoorstelling zoals *Blaas* te kunnen analyseren. In dit hoofdstuk zal ik aan de hand van drie gekozen fragmenten eerst per fragment bespreken wat er in het desbetreffende fragment te zien is, om vervolgens aan te geven welke handelingspraktijken en/of eigenschappen van objecten volgens Van Ditzhuyzen zichtbaar zijn in het fragment. Daarna zal ik per fragment aangeven waar naar mijn idee het instrumentarium van Van Ditzhuyzen tekort schiet, om tenslotte mijn aanvulling op het instrumentarium van Van Ditzhuyzen te beschrijven en te visualiseren in een model. Enkele van deze aanvullingen zijn gebaseerd op concepten die zijn besproken in het hoofdstuk 'De theoretische context'. In mijn conclusie zal ik een samenvatting geven van mijn aanpassingen en het aangepaste instrumentarium in zijn totaliteit toelichten.

4.1 Adem in

In een kale, langwerpige, witte, steriele ruimte bevindt zich aan de korte zijde van het speelvlak een lage tribune voor het publiek. Aan de andere kant van de ruimte bevinden zich op het witte speelvlak twee levenloos lijkende, witte, verfrommelde lakens. Ten opzichte van het publiek ligt de één midden achterin en de ander rechts in het midden op het speelvlak. Terwijl dit laatste object (object 2) in deze scene levenloos op het speelvlak blijft liggen, komt het andere object (object 1) langzaam tot leven. Object 1 blaast zichzelf op, waardoor het witte verfrommelde laken in een groot opgeblazen negen hoekig wezen verandert (figuur 4). Nadat het object is 'volgroeid,' verkent het de ruimte om zich heen door te rollen en te springen (figuur 6). Na verloop van tijd onderzoekt het ook het auditorium. Eerst rolt het object langzaam richting de tribune en stopt het precies bij de grens van de toneelruimte en de toeschouwersruimte.⁵⁸ Niet veel later overschrijdt het deze grens, waardoor de vierde wand wordt doorbroken.⁵⁹ Het object begint met de toeschouwers van heel dichtbij 'aankijken,' om daarna over een klein gedeelte van het publiek heen te rollen (figuur 7+8). Tenslotte rolt het over het hele publiek heen (figuur 9). Het object probeert in deze scene een interactie aan te gaan met het publiek, terwijl het publiek zich weert wanneer het object over de toeschouwers heen rolt. Tijdens het rollen, klappert het object met het materiaal waaruit het bestaat. Dit klapperen met de schil wisselt het object af met het deels intrekken van de schil.

De eerste handelingspraktijk die Van Ditzhuyzen beschrijft in haar model die zichtbaar is in dit fragment is expositie. Expositie gaat volgens haar over de plaatsing van objecten in de theatterruimte.⁶⁰ Opvallend in *Blaas* is dat de objecten niet door menselijke performers op het toneel worden geplaatst, maar dat de objecten deze handelingspraktijk zelf uitvoeren. Aan het begin van de voorstelling zien we hoe object 1 tijdens het opblazen zichzelf zichtbaar maakt en zichzelf daarmee een plek op het toneel geeft. Terwijl object 1 tot leven komt, kiest object 2 ervoor om levenloos op het speelvlak te blijven liggen. Beide handelingen door de objecten zijn naar mijn idee een vorm van expositie. De handelingspraktijk expositie krijgt hiermee een andere betekenis wanneer het wordt toegepast in theatervoorstellingen zonder menselijke performers. Het verwijst hier naar de mogelijkheid van het object om zichzelf te laten zien. Door middel van deze handelingspraktijk wordt het object zichtbaar als zowel een levend- als handelend subject, dat niet van menselijke actoren afhankelijk is om in beweging gebracht te worden.



Figuur 6: object 1 ontdekt toneelruimte



Figuur 7: object 1 ontdekt toeschouwersruimte



Figuur 8: object 1 over klein deel van publiek heen



Figuur 9: object 1 rolt over publiek heen

⁵⁸ Groot Nibbelink, *Syllabus Inleiding Theater en Dans*, 25.

⁵⁹ Idem, 25.

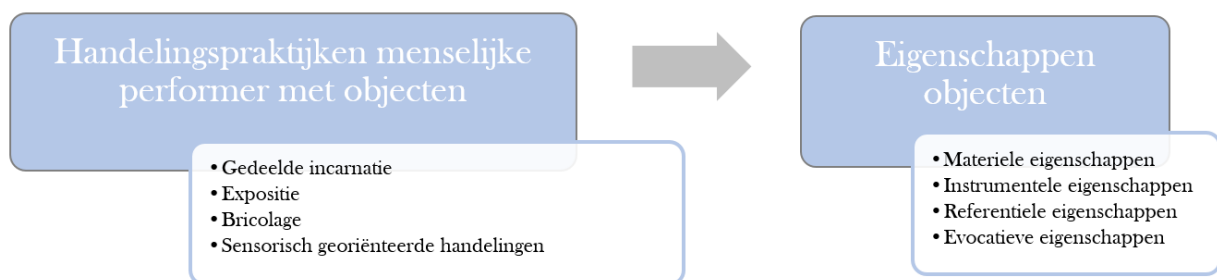
⁶⁰ Van Ditzhuyzen, *Van accessoire tot autonoom object*, 24.

Volgens Van Ditzhuyzen kan door middel van deze handelingspraktijk de materiele- en/of referentiele eigenschappen van objecten worden uitgelicht. Materiele eigenschappen betreffen: "Vorm, kleur, afmeting, geheel van plastische kwaliteiten van het materiaal."⁶¹ Dit is zichtbaar in het eerste fragment. Terwijl object 2 gedurende het eerste fragment de vorm, kleur en afmetingen van het materiaal zonder lucht erin weergeeft, laat object 1 de dynamiteit en flexibiliteit van het materiaal zien, wanneer het object zichzelf heeft opgeblazen.

De tweede handelingspraktijk die in dit fragment zichtbaar is, is gedeelde incarnatie. Gedeelde incarnatie is volgens Van Ditzhuyzen het tot mens worden van personages door het handelen van acteurs met objecten.⁶² Dit fragment uit *Blaas* laat echter zien dat het handelen van alleen objecten ook kan leiden tot incarnatie. Het rollen, springen, klapperen- en intrekken van de schil door object 1, geeft het publiek het idee dat het object een opzichzelfstaand, levend wezen is. Oftewel, door de handelingen die object 1 in dit fragment uitvoert, wordt een personage gecreëerd. De handelingspraktijk incarnatie wordt hier dus niet door acteurs met objecten uitgevoerd zoals Van Ditzhuyzen dit beschrijft, maar door het object zelf. Deze handelingspraktijk maakt net zoals de expositie in dit fragment de materiele eigenschappen van het object zichtbaar. Naar mijn idee is het door de materiele eigenschappen dat deze handelingspraktijk uitgevoerd kan worden. Interessant is dus dat de handelingspraktijk mogelijk wordt gemaakt door eigenschappen van het object, terwijl tegelijkertijd de handelingspraktijk eigenschappen van het object uitlicht. Deze wisselwerking tussen handelingspraktijken en eigenschappen van objecten bespreek ik uitgebreider in hoofdstuk 4.3.

Niet alleen de objecten voeren handelingspraktijken uit in *Blaas*, maar ook het publiek. Wanneer object 1 over het publiek aan het einde van dit fragment heen rolt, weert het publiek zich. De desbetreffende toeschouwers worden door het handelen van object 1 letterlijk ondergedompeld, waardoor al hun zintuigen worden geprikkeld. De handeling die door het publiek wordt uitgevoerd, komt overeen met de sensorisch georiënteerde handeling die Van Ditzhuyzen beschrijft. Deze handelingspraktijk betreft volgens haar de "(...) (af)tastende handelingen van de menselijke performers die op de materialiteit van de objecten zijn gericht."⁶³ Echter wordt deze handelingspraktijk in *Blaas* niet uitgevoerd door menselijke performers, maar door het publiek. Het publiek raakt letterlijk in deze scene het materiaal van de objecten aan, waardoor de materiele eigenschappen van de objecten niet alleen zichtbaar, maar ook voelbaar worden.

Kortom, aan de hand van verschillende voorbeelden uit het eerste fragment van *Blaas* wordt duidelijk dat de handelingspraktijken die Van Ditzhuyzen bespreekt in voorstellingen zonder acteurs niet worden uitgevoerd door menselijke performers, maar door objecten en/of het publiek. Echter missen deze twee actoren voor het uitvoeren van de handelingspraktijken in het model van Van Ditzhuyzen (figuur 10). Hierdoor kan de rol en betekenis van objecten in een voorstelling zoals *Blaas*, waarin acteurs afwezig zijn, niet volledig met haar model worden geanalyseerd. Aan de hand van deze observaties uit *Blaas* heb ik de actoren van de handelingspraktijken in haar model aangepast (figuur 11). Daarnaast verandert de definitie van de handelingspraktijk expositie wanneer het wordt toegepast in voorstellingen zonder menselijke performers.

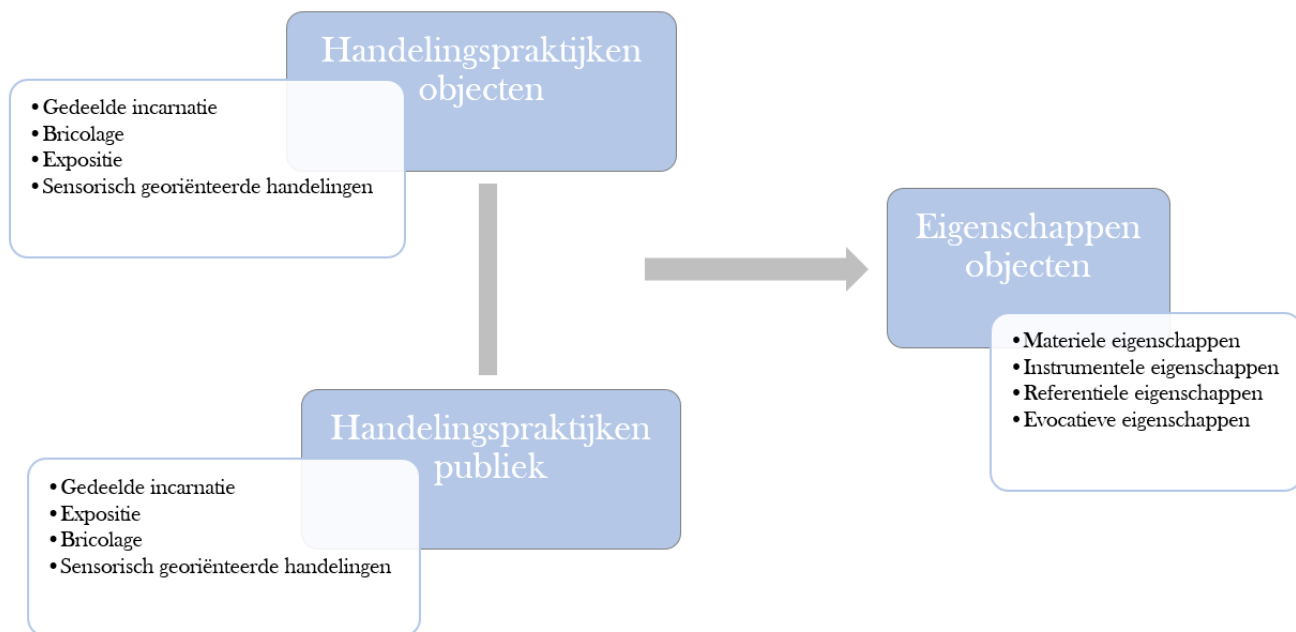


Figuur 10: Instrumentarium van Van Ditzhuyzen

⁶¹ Van Ditzhuyzen, *Van accessoire tot autonoom object*, 18.

⁶² Idem, 23.

⁶³ Idem, 25.

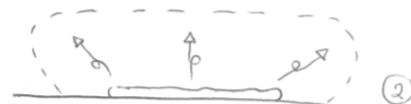


Figuur 11: model 1: aanpassing actoren in model van Van Ditzhuyzen

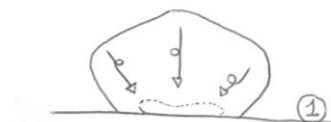
4.2 Twee in één

Nadat object 2 het eerste gedeelte van de voorstelling levenloos op het speelvlak heeft gelegen, komt het in het tweede fragment tot leven. Object 2 blaast zichzelf langzaam op, terwijl de lucht uit object 1 geleidelijk verdwijnt (figuur 12+13). De lucht lijkt zich te verplaatsen van het ene object naar het andere object. Wanneer het tweede object bijna helemaal is opgeblazen, verplaatst het zich naar het voorste gedeelte van het toneelvlak, waar ook het andere object zich bevindt. Terwijl object 1 slechts een klein deel van het toneel in beslag neemt, neemt object 2 meer dan de helft van de toneelruimte in beslag (figuur 5). Wanneer object 2 bij object 1 is aangekomen, vindt er een interactie plaats tussen de twee objecten. Afwisselend zoeken ze elkaar op en gaan ze elkaar uit de weg. Na verloop van tijd gaat object 1 steeds onrustiger bewegen. Het gaat feller klapperen met zijn schil, en sneller en krachtiger over de beschikbare toneelruimte rollen. Uiteindelijk sluit object 2 het onrustige object 1 in, waarna object 2 door een gleuf in zijn schil object 1 opslurpt. Nadat object 1 en object 2 zijn samengevoegd, ontstaat uit de gleuf van object 2 een slurf. Dit nieuwe object dat is ontstaan, is object 3 (figuur 14).

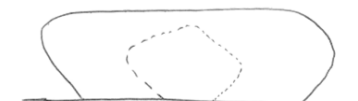
In dit gedeelte van de voorstelling is er geen sprake van interactie tussen de objecten en de toeschouwers zoals in het eerste fragment, maar tussen de objecten. De handelingspraktijk bricolage die Van Ditzhuyzen in haar instrumentarium beschrijft, wordt door deze interactie zichtbaar. Bricolage beschrijft het geknutsel van actoren in een theatervoorstelling. "Bij het knutselen worden diverse materialen, afkomstig uit eerdere constructies, willekeurig verzameld en hergebruikt voor nieuwe constructies."⁶⁴ Door het in elkaar smelten van de materialen van object 1 en 2, ontstaat object 3. Object 3 is in dit geval de nieuwe constructie. Het 'geknutsel' van de twee objecten benadrukt de dynamiek van de functies van de objecten, oftewel de flexibiliteit van de instrumentele eigenschappen van de objecten.⁶⁵ Niet alleen bricolage en instrumentele eigenschappen van de objecten staan in deze scene in relatie tot elkaar, ook bricolage en de handelingspraktijk incarnatie zijn in dit deel van de voorstelling nauw met elkaar verbonden. Door het samenvoegen van de twee objecten tot één nieuw object, is een nieuw personage ontstaan in de voorstelling. Oftewel door de bricolage van object 1 en 2 is er sprake van incarnatie. Deze interactie tussen verschillende handelingspraktijken bespreek ik bij fragment 3.



Figuur 12: object 2 blaast zich op



Figuur 13: object 1 loopt leeg



Figuur 14: object 3 (object 1+2)

⁶⁴ Van Ditzhuyzen, *Van accessoire tot autonoom object*, 24.

⁶⁵ Idem, 24.

Naast de handelingspraktijk bricolage is er in dit fragment nog een handelingspraktijk zichtbaar die wordt uitgevoerd door de objecten. Echter wordt deze niet door Van Ditzhuyzen besproken. De handelingspraktijk die in dit fragment wordt geïntroduceerd, heb ik zelf geformuleerd aan de hand van observaties uit *Blaas* en het scenografische analyse aspect ruimtelijkheid volgens McKinney en Butterworth.⁶⁶ Volgens McKinney en Butterworth zijn er drie verschillende vormen van ruimtelijkheid: *kinaesthetic space*, *proxemics space* en *haptic space*.⁶⁷ Als eerste kan de manier waarop een performer in het theater door de ruimte beweegt, of wordt bewogen, een gevoel van ruimte bij de toeschouwer opwekken, *kinaesthetic space*.⁶⁸ In dit fragment uit *Blaas* is deze manier van ruimtegebruik zichtbaar wanneer object 2 volledig is opgeblazen en zich naar de voorgrond van het toneel begeeft. Terwijl object 1 een klein deel van de toneelruimte in beslag neemt, bereikt object 2 de volledige breedte van de beschikbare ruimte. De verschillende ruimteopvullingen door de objecten beïnvloeden de manier waarop de objecten door de ruimte bewegen, *kinaesthetic space*.⁶⁹ Deze handelingspraktijk laat de sterkte en de veelzijdigheid van het materiaal van de objecten zien, materiele eigenschappen. Het materiaal van de schil van de objecten is niet alleen dynamisch en flexibel zoals uit fragment 1 blijkt, maar ook rekbaar en stevig zoals uit de *kinaesthetic space* door de objecten uit fragment 2 zichtbaar wordt.

Een tweede vorm van ruimtelijkheid die McKinney en Butterworth beschrijven, is *proxemics space*. *Proxemics space* verwijst naar "distances between people."⁷⁰ De ruimte tussen verschillende actoren geeft vaak de verstandshouding weer. Ook deze vorm van ruimtegebruik is zichtbaar in *Blaas*. Des te meer de objecten in fragment 2 bij elkaar komen, des te onrustiger object 1 en des te dominanter object 2 wordt. Object 2 lijkt door de afstand tussen de objecten en de houdingen van de objecten, te heersen over object 1. Deze verstandshouding tussen de objecten wordt bevestigd wanneer object 2 object 1 opeet en de afstand tussen de objecten volledig verdwijnt. Object 1 is ten opzichte van object 2 volledig machteloos.

Tenslotte is in *Blaas* ook *haptic space* zichtbaar. Dit is de ruimte zoals die wordt ervaren "through sense of touch."⁷¹ Zo kan bijvoorbeeld door aanraking van een bepaald materiaal in de ruimte, een ruimte dynamisch voelen wanneer het materiaal flexibel is. Daarnaast kan ruimte bijvoorbeeld benauwd voelen wanneer het materiaal dik en stug is. Dit gevoel van ruimte dat de objecten kunnen overdragen op het publiek, staat in relatie tot de sensorische georiënteerde handelingen die door het publiek kunnen worden uitgevoerd. Dit is in fragment 1 zichtbaar. Wanneer het publiek het object in dit fragment aanraakt, ervaren de toeschouwers niet alleen de materiele eigenschappen van het object, maar ook de ruimte die het object in zichzelf creëren. De eigenschappen van objecten om ruimtes te vormen en tastbaar te maken, definieer ik als ruimtelijke eigenschappen.

Naast deze drie vormen van ruimtelijkheid, is er nog een andere manier van ruimtegebruik zichtbaar in fragment 2. Object 1 geeft namelijk ruimte af door zich te laten leeglopen, terwijl object 2 ruimte in zich opneemt door zichzelf op te blazen. Wanneer aan het einde van fragment 2 object 1 door object 2 wordt opgegeten, wordt als het ware door de ene ruimte de andere ruimte opgegeten. Door de flexibiliteit van het materiaal waaruit de objecten bestaan, de materiele eigenschappen, zijn de objecten in staat om een interactie aan te gaan met de ruimte die deze tot hun beschikking hebben. Dit opnemen en afgeven van ruimtes door de objecten in *Blaas* is naar mijn idee een handeling die in andere voorstellingen met objecten als performers niet snel zichtbaar zal zijn.

Dit opnemen en afgeven van ruimte (in *Blaas*), *kinaesthetic space*, *proxemics space* en *haptic space* door objecten, komen niet voor in het instrumentarium van Van Ditzhuyzen. Op dit gebied schiet naar mijn idee haar model tekort om de rol en betekenis van objecten als performers te kunnen definiëren. Aan de hand van deze concepten van McKinney en Butterworth en observaties uit *Blaas*, heb ik een nieuwe handelingspraktijk en een nieuwe eigenschap van objecten geformuleerd, die naar mijn idee aan het bestaande model moeten worden toegevoegd: ruimtelijk georiënteerde handelingen en ruimtelijke eigenschappen. De bekwaamheid van objecten om ruimtes te vullen, te creëren, af te staan en voelbaar te maken voor bijvoorbeeld het publiek, *haptic space*, is mogelijk door de ruimtelijke eigenschappen die objecten kunnen bezitten.

⁶⁶ Scenografisch analyse aspect ruimtelijkheid: zie hoofdstuk 'Theoretische context,' paragraaf 'Het analyseren van objecten.'

⁶⁷ McKinney and Butterworth, *Introduction in scenography*, 7.

⁶⁸ Idem, 7.

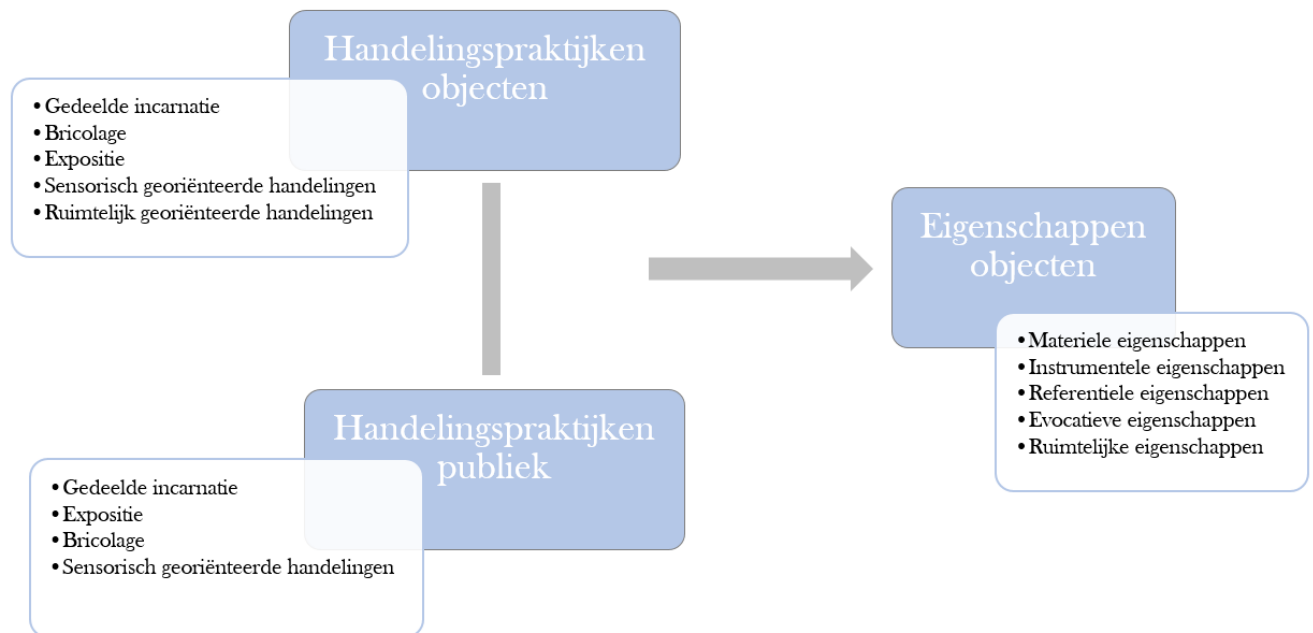
⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Ibidem.

De andere vormen van ruimtelijkheid volgens McKinney en Butterworth: *kinaesthetic space*, *proxemics space*, heb ik samengevoegd tot de handelingspraktijk 'ruimtelijk georiënteerde handelingen'. Deze handelingen betreffen de interactie tussen objecten en ruimte. Deze twee aanvullingen op het model van Van Ditzhuyzen heb ik verwerkt in het model dat na de analyse van fragment 1 is ontstaan. Het nieuw aangepaste model is in figuur 15 zichtbaar.

Opvallend bij deze nieuw geformuleerde handelingspraktijk is dat deze handelingspraktijk niet kan worden uitgevoerd wanneer de actoren geen ruimtelijke eigenschappen bezitten. Daarnaast kunnen deze eigenschappen niet worden uitgelicht wanneer bijvoorbeeld ruimtelijk georiënteerde handelingen in een voorstelling ontbreken. Deze wisselwerking tussen handelingspraktijken en eigenschappen van objecten wordt in hoofdstuk 4.3 besproken.

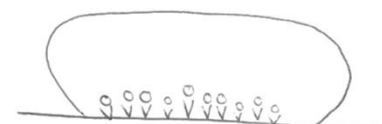


Figuur 15: model 2: toevoeging ruimtelijke aspecten aan model 1

4.3 Binnenstebuiten

Nadat object 3 is ontstaan, wordt het publiek uitgenodigd object 3 binnen te treden door de slurf die zich aan de voorkant van het object bevindt. De voorstelling zet zich vanaf dit moment voort in het object, in plaats van buiten het object. Eenmaal binnengekomen, nemen de toeschouwers plaats in een cirkel. Het materiaal van het object is aan de binnenkant precies hetzelfde als aan de buitenkant. Nadat iedereen heeft plaatsgenomen, gebeurt er de eerste secondes niks. Na verloop van tijd wordt het steeds donkerder in het object. Nadat het licht helemaal uit is gegaan, begint het licht te flinkeren. Na enige tijd wordt het witte licht afgewisseld met rood licht. Hoe langer het publiek zich in de schil bevindt, hoe heftiger het licht begint te flinkeren. Daarnaast is er een schel, kloppend, blazend geluid te horen. Nadat het licht samen met het geluid zijn climax heeft bereikt, valt zowel het licht als het geluid volledig weg. Naast dat het publiek in dit fragment het materiaal waaruit het object bestaat, aanschouwt, nemen sommige toeschouwers het initiatief om de schil van het object aan te raken.

In dit gedeelte van de voorstelling is de handelingspraktijk sensorisch georiënteerde handelingen volgens Van Ditzhuyzen zichtbaar. Echter wordt deze handelingspraktijk in dit fragment net zoals in fragment 1 niet uitgevoerd door menselijk performers, maar door het publiek. Zowel het voelen aan het materiaal als het kijken naar de lichtinval door de schil van het object, geeft de toeschouwers inzicht in de materiele eigenschappen van het object. Ook het gehoor speelt in dit deel van de voorstelling een grote rol. Het schelle, kloppende, blazende geluid refereert niet direct naar een geluid dat we uit het dagelijks leven kennen. Wanneer er wordt gekeken naar de verschillende lagen van het geluid, kan deels worden achterhaald wat voor een geluid het publiek hoort.

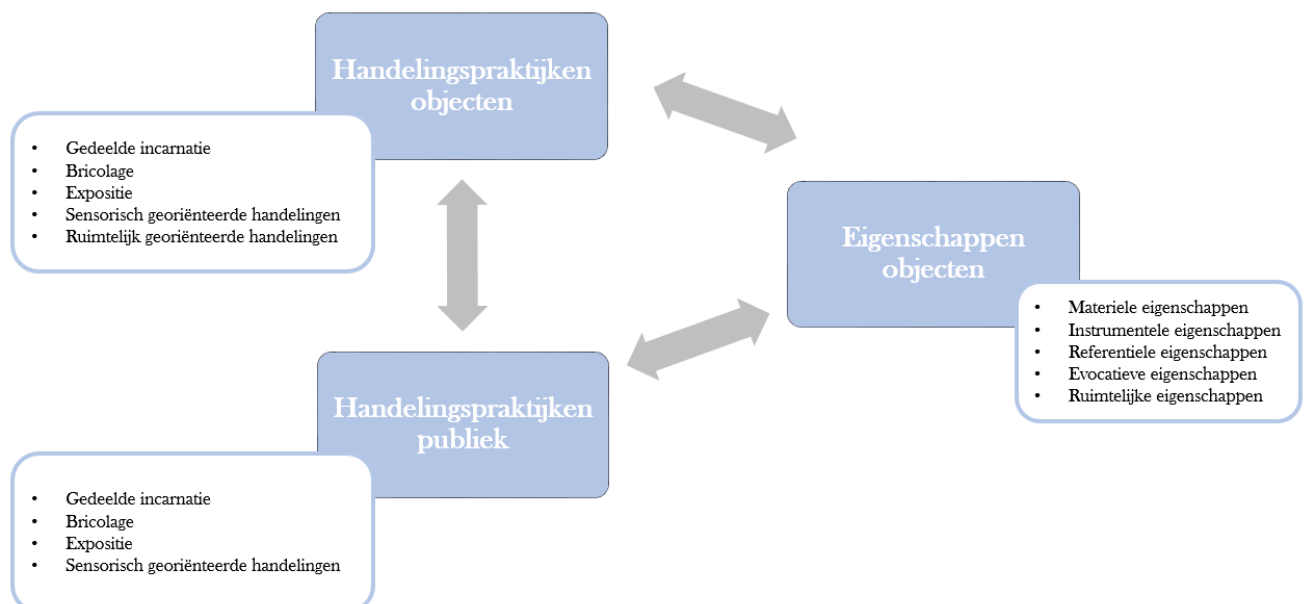


Figuur 16: publiek in object 3

Het gebonk dat in de ruis te horen is, weergeeft met de samenkomst van het rode flikkerende licht naar mijn idee het hart van het object. Deze eigenschappen van het object verwijzen naar beelden en geluiden buiten de wereld van het theater om, referentiele eigenschappen. De materiele- en referentiele eigenschappen van de objecten worden uitgelicht door de sensorisch georiënteerde handelingen door het publiek. Echter zouden deze sensorisch georiënteerde handelingen niet door de toeschouwers kunnen worden uitgevoerd, wanneer het object de desbetreffende materiele- en referentiele eigenschappen niet zou bezitten. Het is dus niet altijd zo dat de handelingspraktijken en de eigenschappen van objecten causaal met elkaar in verband staan, zoals in het instrumentarium van Van Ditzhuyzen aan de hand is. Er is hier naar mijn idee sprake van een wisselwerking tussen deze twee componenten.

Daarnaast zijn er causale verbanden zichtbaar tussen verschillende handelingspraktijken in fragment 2+3. Door bricolage van object 1 en object 2 in fragment 2, is object 3 in fragment 3 ontstaan, incarnatie. Deze incarnatie leidt in fragment 3 tot ruimtelijk georiënteerde handelingen van object 3. Het object interacteert met de ruimte die het tot zijn beschikking heeft. Het vult niet alleen een ruimte, maar creëert ook een ruimte. De objecten in *Blaas* zijn blijkbaar niet alleen in staat om door de ruimte te springen, rollen en kruipen, maar ook om ruimtes te creëren. Deze ruimtelijk georiënteerde handeling door object 3 kan worden gekoppeld aan de handelingspraktijk expositie. Doordat object 3 zowel een binnenruimte als buitenruimte aan het publiek presenteert, laat het object zichzelf aan het publiek zien en geeft het zichzelf een plaats op het toneel. Incarnatie van het personage object 3 wordt dus niet alleen tot stand gebracht door bricolage door object 1+2, maar ook door de expositie van object 3, de sensorisch georiënteerde handelingen door het publiek en de ruimtelijk georiënteerde handelingen door object 3. Al deze handelingspraktijken staan in causaal verband tot elkaar.

Kortom, Van Ditzhuyzen beschrijft in haar model op een causale manier de relatie tussen handelingspraktijken door menselijke performers en eigenschappen van objecten. Naar mijn idee is er naast een causaal verband tussen handelingspraktijken en eigenschappen van objecten ook een wisselwerking mogelijk tussen handelingspraktijken. Daarnaast kan naar mijn idee ook sprake zijn van een causaal verband en/of wisselwerking tussen verschillende handelingspraktijken. Ook in fragment 1 en 2 heb ik een aantal keer kort aangestipt dat er sprake is van een wisselwerking tussen de handelingspraktijken en/of de handelingspraktijken en de eigenschappen van de objecten. Wanneer de wisselwerkingen en causale verbanden die hierboven staan beschreven, worden toegevoegd aan het model dat uit de analyse van fragment 1 en 2 is ontstaan, ontstaat het volgende model voor het analyseren van objecten als performers in het theater:



Figuur 17: model voor het analyseren van objecten als performers in het theater

5 Conclusie

Om mijn onderzoeksvraag te kunnen beantwoorden, heb ik aan de hand van de beeldende theatervoorstelling *Blaas* van Schweigman & en het bestaande instrumentarium van Martine van Ditzhuyzen om autonome objecten in het theater te kunnen analyseren, een model opgesteld voor het analyseren van de rol van objecten als performers in het theater. Het instrumentarium van Van Ditzhuyzen heb ik aan de hand van verschillende observaties uit *Blaas* op drie aspecten aangepast om tot mijn nieuwe aangepaste model te komen.

Ten eerste ben ik van mening dat de handelingspraktijken die Van Ditzhuyzen in haar instrumentarium beschrijft niet door acteurs met objecten worden uitgevoerd in theatervoorstelling waarin objecten de performers zijn, maar door objecten (als performers) en/of toeschouwers (als performers). Evenals Andrew Sofer ben ik van mening dat: "props do speak in the theater and they perform."⁷² Naar mijn idee is het niet zo dat de objecten slechts 'spreken' via hun eigenschappen zoals Van Ditzhuyzen aangeeft, maar zij performen ook zelfstandig door middel van handelingspraktijken. Door deze verandering van actoren in het model, heb ik ook de definitie van de handelingspraktijk expositie volgens Van Ditzhuyzen aangepast. Daarnaast ontbreekt in haar model het aspect ruimte zowel op het gebied van de handelingspraktijken als de eigenschappen van objecten. Naar mijn idee gaan de objecten in *Blaas* niet alleen een interactie met elkaar en/of het publiek aan, maar ook met de ruimte. Dit wordt zichtbaar door de ruimtelijk georiënteerde handelingen en de ruimtelijke eigenschappen door objecten. Tenslotte veronderstelt het bestaande model een causaal verband tussen handelingspraktijken en eigenschappen van objecten. Ik ben echter van mening dat in een voorstelling zoals *Blaas* waarin objecten de performers zijn, ook sprake kan zijn van een wisselwerking tussen de handelingspraktijken en de eigenschappen van objecten. Daarnaast zijn naar mijn idee causale verbanden en/of wisselwerkingen tussen verschillende handelingspraktijken mogelijk. De gelijktijdigheid van het spreken en het handelen van de objecten volgens Sofer wordt op die manier in het aangepaste model zichtbaar.⁷³

Deze aanpassingen hebben mij geholpen om het gelijktijdig handelen en spreken van objecten in theatervoorstellingen zichtbaar te maken. Daarnaast is de interactie tussen de objecten, de objecten en het publiek, en de objecten en de ruimte een relevante aanvulling voor het instrumentarium om de rol en betekenis van objecten in voorstellingen zoals *Blaas* te kunnen analyseren. In voorstellingen zonder menselijke performers kunnen de objecten geen interactie met acteurs aangaan, waardoor de notie van interactie met het publiek en de beschikbare ruimte relevant is.

Alhoewel mijn model is opgesteld aan de hand van de voorstelling *Blaas*, is het ontwikkeld om in het algemeen theatervoorstellingen met objecten als performers te kunnen analyseren. Voor vervolg onderzoek zou het interessant zijn om vast te stellen of dit nieuwe model daadwerkelijk in algemene zin bruikbaar is. De eerste beperking van mijn onderzoek is dat het model slechts op één voorstelling is toegepast. Een andere beperking van mijn onderzoek is dat ik spreek over een duidelijke interactie tussen de objecten en de ruimte, wat naar mijn idee komt door de ruimtelijk georiënteerde handelingspraktijken van de objecten en de ruimtelijke eigenschappen van de objecten. Echter wordt uit het aangepaste model niet zichtbaar dat de interactie tussen objecten en ruimte even relevant is als de interactie tussen objecten en het publiek, terwijl dit naar mijn mening wel het geval is. Wat dit betreft, zou de visualisering van het model verder moeten worden onderzocht. Voor een dergelijk vervolgonderzoek zou de interactie tussen de drie aspecten, objecten, publiek en ruimte, centraal moeten staan in plaats van verschillende handelingspraktijken van de objecten en het publiek, en de eigenschappen van objecten. Tenslotte heb ik in mijn analyse slechts kunnen aantonen dat het publiek sensorisch georiënteerde handelingen in een theatervoorstelling met objecten als performers kan uitvoeren. De andere handelingspraktijken door het publiek die in het aangepaste model zichtbaar zijn, zijn in mijn analyse niet aan bod gekomen, ook dit vergt nog vervolgonderzoek. Hetzelfde geldt voor de evocatieve eigenschappen van de objecten. De reden waarom deze handelingspraktijken en deze eigenschap in het aangepaste model zijn blijven staan, is omdat het model een aanpassing en aanvulling is op het model van Van Ditzhuyzen en niet een geheel nieuw ontwikkeld model.

⁷² Sofer, "Rematerializing the Prop," 2.

⁷³ Idem, 2.

6 Bibliografie

Blaas. Schweigman&. Online registration: <https://vimeo.com/75693251>.

Garner, Stanton B. *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*. New York: Cornell University Press, 1994.

Groot Nibbelink, Liesbeth. *Syllabus Inleiding Theater en Dans: 2013-2014*. Utrecht: Universiteit Utrecht.

Kate McIntosh. "Untried Untested." Accessed March 10, 2017. <https://vimeo.com/35268096>.

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Oxon: Routledge, 2006.

McKinney, Joslin., and Philip Butterworth. *The Cambridge introduction to scenography*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

Raket/Tweetak-productie. "Grrrrroenten." Accessed March 12, 2017. <https://tweetakt.nl/nl/programma-2016/item-889/>.

Schweigman&. "BLAAS." Last modified June, 2017. http://www.schweigman.org/events/play/?page=voorstelling&evt_id=51.

Schweitzer, M., and Joanne Zerdy. "Introduction: Object Lessons." In *Performing object and theatrical things*, edited by Marlis Schweitzer and Joanne Zerdy. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.

Sofer, Andrew. "Introduction: Rematerializing the Prop." In *The stage life of props*, edited by Andrew Sofer. University of Michigan Press, 2003.

Theaterkrant. "SCHWEIGMAN BLAAS OEROL – THEMA LEVEN IN." Last modified June 2013. <https://www.theaterkrant.nl/recensie/blaas/schweigman/>.

Theo Jansen. "Strandbeest." Accessed March 5, 2017. <http://www.strandbeest.com/>.

Van Ditzhuyzen, Martine. *Van accessoire tot autonoom object*. 2014. <https://dspace.library.uu.nl/bitstream/handle/1874/300033/Van%20accessoire%20tot%20autonoom%20object%20scriptie%20M.van%20Ditzhuyzen%20juni%202014.pdf?sequence=2>.