

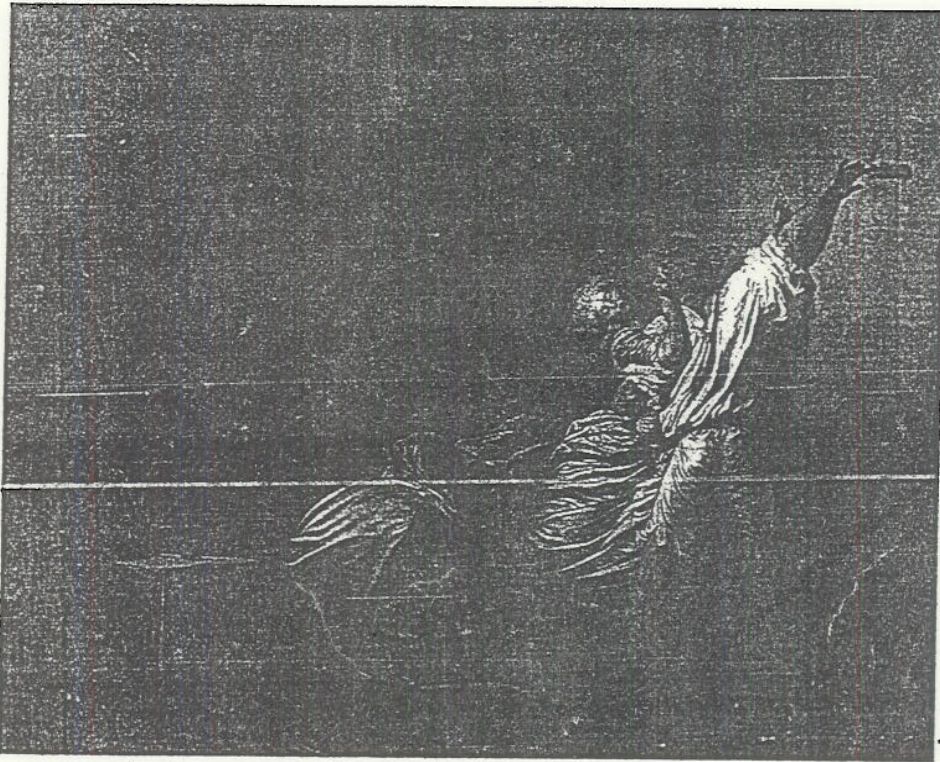
Dramaturgische Analyse
van

DE MACHT DER TEATERLIJKE DWAASHEDEN

van
Jan Fabre

met behulp van het analyse-model
uit Pfister's

DAS DRAMA



Maart Veldman

Dramaturgische analyse van

DE MACHT DER TEATERLIJKE DWAASHEDEN van Jan Fabre

met behulp van het analyse-model uit Pfister's DAS DRAMA

Maart Veldman

Afstudeerscriptie
Theaterwetenschap

Begeleiding: Wil Hildebrand

Rijksuniversiteit Utrecht

Augustus 1985

INHOUDSOPGAVE

ALGEMENE INLEIDING	p. I-III
HOOFDSTUK 1: HET ANALYSE-MODEL VAN PFISTER'S 'DAS DRAMA'.	p. 1
- Pfister's 'Das Drama'	p. 2
- Evaluatie	p. 41
HOOFDSTUK 2: VOORBEREIDING OP ANALYSE	p. 53
- Uitgangspunt van analyse: de toeschouwer	p. 54
- Concept en Werkproces van de 'Macht der teaterlijke Dwaasheden'	p. 59
- Voor-informatie van de toeschouwer	p. 74
HOOFDSTUK 3: ANALYSE VAN DE 'MACHT DER TEATERLIJKE DWAASHEDEN' MET BEHULP VAN PFISTER'S ANALYSE-MODEL UIT 'DAS DRAMA'	p. 77
- Handeling	p. 79
- Verbale kommunikatie	p. 103
- Tijd	p. 110
- Ruimte	p. 113
- Figuren	p. 125
- Macro-structuur van de 'macht der teaterlijke Dwaasheden'	p. 146
- Typering van de 'macht der teaterlijke Dwaasheden' in het theatraal communicatie-proces	p. 150
HOOFDSTUK 4: DRAMATURGISCHE ANALYSE VAN DE 'MACHT DER TEATERLIJKE DWAASHEDEN' VAN JAN FABRE MET BEHULP VAN HET ANALYSE-MODEL UIT PFISTER'S 'DAS DRAMA'. EIND-KONKLUSIES.	p. 158
LITERATUURLIJST	p. 164

ALGEMENE INLEIDING.

De studie van het fenomeen theater heeft tot op heden vooral in het teken gestaan van de bestudering van de toneeltekst.

Die studie vormt de basis voor het ontwikkelde dramaturgisch analyse-apparaat.

Dat is niet verwonderlijk, aangezien het overgrote deel van theaterproducties, zowel in het verleden als nu, zijn gebaseerd op een toneeltekst.

Die tekst fungeert als bron, op zijn minst als eerste steen voor de theatrale voorstelling. Het maken van die voorstelling is het proces van visualisering en tot leven brengen van de tekst en haar thema's naar de criteria en de inzichten van de theatermakers.

Het doel van de visualisering is het overbrengen van de interpretatie van de tekstgegevens door de makers aan de toeschouwers.

Ook wanneer de opvatting van theater als pluri-mediaal medium de performatieve voorstelling als studie-object doet verkiezen boven de basis-tekst, verandert daar weinig wezenlijks aan.

Voor de gerealiseerde theatervoorstelling op basis van een tekstsubstraat geldt dat ze voor de overgrote meerderheid worden gedomineerd door de linguïstische tekens.

Wie zich bij de analyse van zo'n voorstelling richt op de analyse van de tekst is een heel eind op weg naar de analyse van de voorstelling zelf.

De 'Macht der teaterlijke Dwaasheden' van Jan Fabre behoort tot het toenemend aantal theatervoorstellingen dat gekenmerkt wordt door een ondergeschikte rol van de linguïstische tekens.

Met het verdwijnen van deze konventionele dominantie rijst de vraag in hoeverre het dramaturgisch analyse-apparaat -immers primair ingericht op de analyse van taaltekens- in staat is de kenmerken van zulke voorstellingen te analyseren, te beschrijven en te benoemen.

'Het dramaturgisch analyse-apparaat' betekende voor mij op de eerste plaats het boek dat ik gedurende mijn studie als standaardwerk had leren kennen: Pfister's 'Das Drama'.

Het boek bevat een systematische en zo compleet mogelijke inventarisatie van analyse-categorieën.

De aanwezigheid van een geoperationaliseerd theoretisch paradigma maakte het mogelijk het boek te gebruiken als toetssteen voor nieuwe ontwikkelingen binnen de dramaturgie.

Bovendien leek Pfister's basis-opvatting van theater als kommunikatief proces zich goed te lenen voor de invalshoek die ik voor de materie waar het

voor de materie waar het om ging - een analyse van de 'Macht der teaterlijke Dwaasheden' - had gekozen: die van de toegepaste dramaturgie.

De wens om de analyse vanuit dit uitgangspunt te doen kwam voort uit mijn eigen betrokkenheid bij de totstandkoming van de 'Macht der teaterlijke Dwaasheden' en andere produkties van Jan Fabre, als o.a. stageaire en dramaturg/regie-assistent.

Mijn praktijk-ervaringen en enthousiasme voor de voorstelling worden in deze scriptie gekruist met mijn theater-wetenschappelijke interesse en de behoefte meer vat en inzicht te krijgen op de redenen voor dat enthousiasme en de wijze waarop de voorstelling zich onderscheidt van ander theater.

Dat nam de vorm aan van twee hoofd-vragen nl. a) hoe verhoudt de 'Macht der teaterlijke Dwaasheden' -als voorstelling die niet wordt gedomineerd door het linguïstische teken-systeem- zich in een analyse tot het analyse-apparaat van Pfister, en b) in hoeverre kunnen uit die verhouding konsekwenties worden getrokken voor de toegepaste dramaturgie van een dergelijke voorstelling. Gaandeweg bleek dat ik met deze twee hoofd-vragen wel erg veel hooi op mijn vork had genomen.

Met name de concretisering van het uitgangspunt van de toegepaste dramaturgie bleek zich moeilijk te lenen voor objectivering op een niveau die van een afstudeerscriptie mag worden verwacht.

Toen de tijd voor mij als oude stijl student begon te dringen is de systematische behandeling van dit punt voor deze vorm van de scriptie komen te vervallen.

In deze vorm is het uitgangspunt van de toegepaste dramaturgie opgenomen in een van de hoofd-vragen aan de analyse nl. op wat voor wijze definiëren de structurele eigenschappen van de 'Macht der teaterlijke Dwaasheden' het theatraal kommunikatief proces?

In concreto luidt de vraagstelling van deze scriptie: 1) In hoeverre is er een dramaturgische analyse te maken van de 'Macht der teaterlijke Dwaasheden' met behulp van het analyse-apparaat uit Pfister's 'Das Drama'?

2) Wat kan uit de resultaten van die analyse worden afgeleid over de aard van de voorstelling (met name de structuur en de definiering van het theatraal kommunikatief proces) en over de aard van het analyse-model?

Deze scriptie is helaas niet alleen voorlopig door het ontbreken van een concretisering van het uitgangspunt van de toegepaste dramaturgie.

Naar mijn eigen mening missen de eind-konklusies de compleetheid en de exactheid die komt wanneer er tijd is alle bevindingen en hun konsekwenties op een abstracter niveau te correleren.

III

Daarnaast is indeling en lay-out van deze scriptie niet optimaal in orde, waarvoor mijn excuses aan de lezer.

De scriptie is verdeeld in een hoofd-tekst en de bijlagen.

De hoofdtekst bestaat uit vier hoofdstukken.

Het eerste hoofdstuk bevat de bespreking en evaluatie van Pfister's 'Das Drama'. Het geschematiseerde analyse-model is te vinden in de bijlagen.

In het tweede hoofdstuk 'Voorbereiding op analyse' wordt het uitgangspunt van de analyse toegelicht en wordt ingegaan op concept en werkproces van de 'Macht der teaterlijke Dwaasheden' en op de rol van de voor-informatie van de toeschouwer.

In het derde hoofdstuk wordt de 'Macht der teaterlijke Dwaasheden' geanalyseerd met behulp van Pfister's analyse-model.

Het hoofdstuk wordt afgesloten met een bespreking van de macro-structuur en een poging tot typering van de 'Macht der teaterlijke Dwaasheden' in het theatraal kommunikatief proces.

De semiotische beschrijving van de voorstelling door L. Baeijaert is in de bijlagen opgenomen.

Hoofdstuk vier bevat de eind-konklusies van de dramaturgische analyse van de 'Macht der teaterlijke Dwaasheden' van Jan Fabre met behulp van het analyse-model uit Pfsietr's 'Das Drama'.

Tot slot nog twee opmerkingen van praktische aard.

De eindnoten worden aangegeven door een cijfer tusen haakjes en zijn aan het eind van ieder hoofdstuk te vinden (zie inhoudsopgave).

Voetnoten worden alleen door een cijfer aangegeven en staan aan het eind van de pagina vermeld.

De 'Übersfeld' aan wier boek 'L'Ecole du Spectateur' in de tekst meerdere malen wordt gerefereerd, moet zijn 'Übersfeld'.

Available for a specific concept application

HET ANALYSEMODEL VAN PFISTERS 'DAS DRAMA'.¹

INLEIDING

Pfisters 'Das Drama' wordt gekenmerkt door een niet-normatieve, heuristisch-systematische benadering die zich richt op een historisch-typologisch overzicht van structuren in een dramatische tekst.

Deze structuurtypologie is geplaatst in een theoretisch paradigma met twee uitgangspunten, nl. 1) het drama is een communicatief proces, en 2) de communicatie in het drama bestaat uit twee communicatie-systemen, waarvan er een, het buitenste, het andere, het binnenste c.s. overkoepelt.

Dit tweede komt voort uit een vergelijking van de dramatische tekst met een (ander) literair genre: de narratieve tekst.

Dramatische communicatie onderscheidt zich door performatief te zijn: in plaats van iets te vertellen, wordt het voorgesteld voor directe waarneming van de recipiënt (Darstellung).

Door dat uitgangspunt geeft 'Das Drama' een bepaalde, traditionele opvatting van theater weer, die zijn waarde ontleent aan de historische theater-praktijk waarop zij steunt.

Pfister's analyse-model is daarmee niet alleen te beschouwen als een manier om structurele eigenschappen van een theater-voorstelling te benoemen en te beschrijven, maar ook als een referentie-kader.

De toepasbaarheid van het analysemodel (een manier van spreken over theater) op een voorstelling maakt het mogelijk afwijkingen en/of nieuwe analyse te categoriseren en in kaart te brengen.

Deze benadering lijkt extra interessant als zij wordt toegepast op een theatervoorstelling waarin die theateropvatting gethematiseerd wordt.

De verwevenheid van paradigmatische uitgangspunten en methode in 'Das Drama' maakt het nagenoeg onvermijdelijk een samenvatting van het boek te geven om tot het analyse-model te komen.

Dit is echter binnen het bestek van deze scriptie niet de bedoeling. Om het samenvatten enigszins tegen te gaan wordt er uitgegaan van de volgende, beperkende, criteria: 1) datgene wat betrekking heeft op het dramaturgische analyse-model, 2) datgene wat daar niet direkt betrekking op heeft, maar onmisbaar licht werpt op Pfister's opvattingen. Er wordt afgezien van 3) al datgene wat niet van toepassing is op de voorstelling 'De Macht de teaterlijke Dwaasheden', die het onderwerp van deze analyse is. Steeds zal daarbij worden aangegeven om welke onderwerpen het gaat.

Een analyse-model kan worden opgevat als een bak gereedschap, wier inhoud tegelijkertijd iets zegt over de aard van de problemen die ermee kunnen worden opgelost.

Wellicht ook iets over de problemen die er niet mee kunnen worden opgelost.

In de analyse van 'De Macht de teaterlijke Dwaasheden' zal worden geprobeerd a) die zaken aan te wijzen die niet door Pfisters model worden beschreven, en b) een aanzet te geven tot het maken van nieuw gereedschap.

¹ M. Pfister. Das Drama, 1977. Wilhelm Fink Verlag. München.

THEORETISCHE UITGANGSPUNTEN.

Pfister geeft 4 eigenschappen die specifiek voor het theatrale zijn in oppositie met het narratieve:

- 1) De overkoepeling van een binnenste communicatie systeem door een buitenste,
- 2) De absoluutheid van de dramatische tekst,
- 3) plurimedialiteit van de dramatische tekst, en
- 4) Collectiviteit van de productie en receptie van de dramatische tekst.

Op alle vier volgt nu een korte toelichting.

1) De overkoepeling van een binnenste communicatie-systeem door een buitenste.

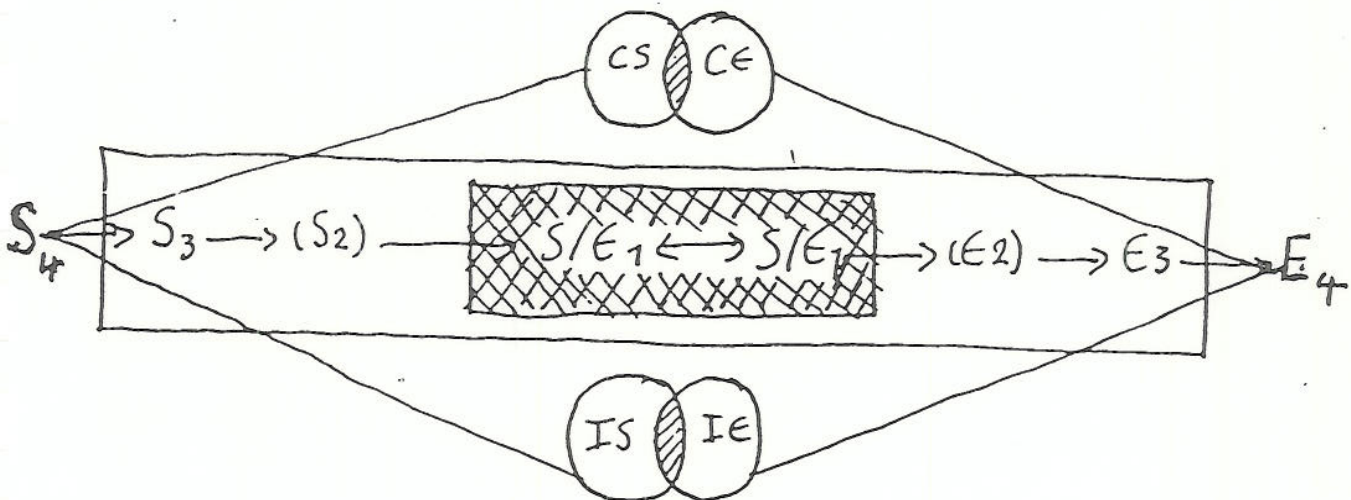
De belangrijkste basis voor de afbakening en typering van zijn onderwerp, het drama, vindt Pfister in het vergelijken van de kommunikatieve spreek situaties in twee soorten teksten: de dramatische en de narratieve.

Omdat de dramatische tekst een overwegend performatieve communicatie-modus heeft d.w.z. een directe waarneming en confrontatie, ontbreekt de bemiddelende vertellersfunctie die de narratieve tekst kan hebben.

Daarop baseert Pfister het volgende communicatie-model voor de dramatische tekst:

20
kenn
com
ver
fess
→ p. 4

FIGUUR 1



Waarbij:

- S4= 'den empirische autor in seiner literatur-soziologisch beschreibbaren Rolle als Werkproduzenten,
S3= dem im Text implizierten 'idealen' Autor als Subjekt des Werkganzen,
S2= den im Werk formulierten fiktiven Erzähler als vermittelnde Erzählfunktion.

- S/E1- die dialogisch miteinander kommunizierenden fiktiven Figuren,
 E2= dem im Text formulierten fiktiven Hörer als Adressat van S2,
 E3= dem im Text implizierten 'idealen' Recipienten des Werkganzen,
 E4= die empirische Leser, sowohl die vom Autor intendierten Leser als auch andere und spätere¹.
 en
 CS= '(die) Encodierungscode des Senders,
 CE= (die) Decodierungscode des Empfängers,
 IS= die vom Sender encodierte Inhalte,
 IE= die vom Empfänger decodierte Inhalte².

Uit het performatieve karakter van de dramatische tekst en het ontbreken van de vertellersfunctie komt het onderscheid voort tussen een binnenste en een buitenste communicatie-systeem. Het binnenste communicatie-systeem bestaat uit figuren die door middel van dialoog met elkaar communiceren (S/E1 - S/E1). Het buitenste communicatie-systeem (verder: buitenste c.s.) is de overkoepelende communicatieve relatie tussen auteur en recipient die hoofdzakelijk verloopt door informatie via de kanalen en codes uit het binnenste communicatie-systeem (verder: binnenste c.s.).

2) Absoluutheid van de dramatische tekst.

Uit de scheiding tussen een binnenste en een buitenste c.s. en het ontbreken van een daartussen bemiddelende vertellersfunctie komt de absoluutheid van de dramatische tekst voort, d.w.z. noch de auteur, noch de recipient zijn aanwezig in het binnenste c.s.. De absoluutheid van de dramatische tekst betekent de gesloten autonomie van het binnenste c.s.-en ten opzichte van auteur en toeschouwer, d.w.z. ten opzichte van het buitenste communicatie-systeem. | def.

De figuren spreken niet voor de auteur maar voor zichzelf, ze spreken niet tegen het publiek maar tegen elkaar d.w.z. ze stellen zich zelf voor als een performatief sprekende Zender.

Het ontbreken van de vertellersfunctie en de performativiteit in het (binnenste) c.s. schept een eigen heden, een hier en nu en daarmee een ruimte-tijd continuüm (binnen een begrensde scenische eenheid).

Het directe heden in het binnenste c.s. betekent ook dat het performatieve spreken van de figuren gebonden is aan de situatie van dat heden.

'De absoluutheid van de dramatische tekst is echter geen gefixeerde eigenschap in de historische werkelijkheid van de praktijk'.

In de praktijk wordt het absolute model: de autonomie van het binnenste communicatie-systeem ten opzichte van het buitenste op

¹ Pfister 1977, p. 21.

² ibid. p. 51.

verschillende wijzen en op verschillende niveau's gebroken door de z.g. epische tendens.

Pfister verheft de absoluutheid van de dramatische tekst tot de 'geïdealiseerde norm'¹, door te stellen dat de epische tendens weliswaar een veel voorkomend verschijnsel is, maar ervaren wordt als uitzondering op de regel, n.l. de 'normale' vorm van dramatische communicatie d.w.z. de absolute vorm.

Door de absoluutheid van de dramatische tekst als geïdealiseerde norm voor te stellen en de epische tendens als de doorbreking van die norm, scheidt Pfister een sluitend frame voor de dramatische communicatie.

De dramatische communicatie wordt bepaald door de dramatische spreeksituatie (S/E1 - S/E1) die performatief is d.w.z. een van direkte, niet-bemiddelde waarneming van de recipiënt.

Het is deze direkte, niet-bemiddelde waarneming die Pfister in het kenmerk van absoluutheid tot geïdealiseerde norm uitroept, n.l. als medium specifieke, (van andere literaire genres) onderscheidende, esthetische mogelijkheid van de dramatische tekst, de 'Darstellung'. De epische tendens doorbreekt de geïdealiseerde norm, de absoluutheid van de dramatische tekst die daardoor 'verfremdend in seiner Fiktionalität bewusst gemacht werden (kann)'². *thematiserend v. fictie*

Als doorbreking van absoluutheid betekent de epische tendens de opbouw van een 'vermittelnden kommunikationssystem'³, een vertellersfunctie.

De fictie - thematiserende en vervreemdende werking van de epische tendens (de receptie-esthetische werking) kan echter sterk variëren.

De epische tendens hoeft niet te betekenen dat de fictie van de absoluutheid van de dramatische tekst (de illusie) werkelijk doorbroken wordt, maar kan in plaats daarvan een nieuw illusie-niveau scheppen⁴. (1)

De doorbreking van de fictie van absoluutheid van de dramatische tekst interpreteert Pfister dan ook vooral formeel, als eigenschap van de tekst en niet als een specifieke receptie-esthetische werking in het buitenste c.s.. (2)

de epische tendens

Bij de bespreking van de epische tendens⁵ zet Pfister de tegenstelling voort binnen het kader van de historische discussie over het 'dramatische' versus het 'epische'.

Behalve als opheffing van de absoluutheid kan de epische tendens ook gezien worden als opheffing van de finaliteit en de concentratie.

¹ ibid. p. 103.

² ibid. p. 22.

³ ibid. p. 105.

⁴ ibid. p. 120, noot 95.

⁵ ibid. p. 103 - 122.

finaliteit

De dramatische scène-structuur wordt bepaald door finaliteit d.w.z. de scènes zijn op lineaire en successief opeenvolgende manier van vertonen betrokken op het drama-slot.

De epische scène-structuur is een episodische, waarin de individuele scènes relatief zelfstandig zijn en de relatie tussen scènes onderling belangrijker is dan de relatie tot de slotscène. De mogelijkheid tot contrastering en wederzijdse relativering van de scènes binnen de epische structuur leidt tot een receptie-esthetische houding van kritische afstand en reflexie.

concentratie

Onder het epische wordt ook gerekend het opheffen van de Hegeliaanse eis tot concentratie ten gunste van de mogelijkheid de werkelijkheid in haar gedetailleerde totaliteit weer te geven en alomvattende (boven-individuele) causale verbanden aan te tonen.

absoluutheid

Zoals gezegd is dit de epische tendens waar het Pfister specifiek om gaat.

Op dit punt kiest hij ervoor de doorbreking van de absoluutheid van het binnenste c.s door de opbouw van een bemiddelend communicatie-systeem te illustreren met het drama van Brecht waarin 'die Episierung nicht okkasioneller Effekt bleibt, sondern in dem die Überlagerung der Spielebene des inneren Kommunikationssystems durch eine epische Ebene der Reflexion und des Kommentars (vermittelndes Kommunikationssystem) strukturbestimmend wird'¹.

Receptie-esthetisch gezien heeft deze vorm van episering 'eine anti-illusionistische Funktion, die einer identifikatorischen Einfühlung des Zuschauers in die Figuren und Situationen der inneren Spielebene entgegenwirkt und somit eine Haltung kritischer Distanz begünstigt. Zudem erlaubt das vermittelnde Kommunikationssystem eine direktere Steuerung des Rezipienten, die der kritisch-didaktischen Intention entgegenkommt'².

epische communicatie-technieken

De epische communicatie-technieken kunnen worden onderverdeeld in de auctoriale episering, verbale episering door de figuren en non-verbale episering.

auctoriale episering

Auctoriale episering kan variëren van regie-aanwijzingen in de neventekst die een sfeer-interpretatie zijn, gericht op het auctoriaal geïntendeerd receptie-perspectief, tot het voorschrijven van commentaar verschaffende kanalen als projecties, bandopnames en scène-titels.

¹ ibid. p. 106.

² ibid. p. 106.

Een bijzondere vorm van auctoriale episering is de scène-structurering door montage-techniek die het mogelijk maakt grote sprongen in de ruimte en vooral in de tijd te maken.

Deze verplaatsingen in het ruimte-tijd continuüm 'implizieren eine Instanz die diese Umstellungen vornimmt, und diese Instanz kommentiert und interpretiert das Dargestellte durch die in den Umstellungen neu geschaffene Kontrast- und Korrespondenzbezüge'¹.

verbale episering door de figuren

Episering door figuren kan gebeuren door een figuur die alleen aanwezig is op het niveau van een bemiddelend c.s. of door een figuur die daarnaast ook deel neemt in het binnenste c.s..

De epische tendens in het tweede geval kan duidelijk begrensd zijn zoals b.v. in de Brechtiaanse song, maar ook een relatief gegeven.

De epische tendens wordt dan bepaald door de mate waarin in de dia- of monoloog van de situatie in het binnenste c.s. wordt geabstraheerd en door het wel of niet verlaten van tijd- en ruimte deixis van die situatie.

non-verbale episering

Non-verbale episering is vooral gelegen in de gehanteerde speelstijl d.w.z. in de afstand die de acteur neemt tot de rol die hij speelt en het bewustzijn van de recipiënt van de acteur als acteur.

Receptie-esthetisch werkt deze speelstijl identifikatie van de recipiënt met de figuur tegen en maakt hem bewust van het theatrale apparaat.

3) Plurimedialiteit van de dramatische tekst.

Het derde kenmerk van de dramatische tekst is haar plurimedialiteit. De dramatische tekst is ertoe bestemd om scenisch gerealiseerd te worden en krijgt dan de beschikking over andere dan alleen verbale communicatie-kanalen. Het is daarom een syn-esthetische tekst.

De relatie tussen de dramatische tekst en de scenisch gerealiseerde tekst is er een van constante en variabele.

In de variabiliteit van de geënceneerde tekst kan weer onderscheid worden gemaakt tussen een deel dat expliciet wordt voorgescreven door de literaire tekst en een deel waarvoor dat niet geldt: de 'Zutat'².

Pfister stelt de geënceneerde tekst voor als een superteken wiens plurimedialiteit kan worden ingedeeld naar kanaal, naar code-type, naar de aard van de fictieve zender (dat- of diegene in het binnenste c.s. waarop de informatie betrekking heeft) en naar de duur van de informatie-verstrekking³.

Door de plurimedialiteit op te nemen als criterium voor dramatische teksten zegt Pfister toe het drama te gaan behandelen als

¹ ibid. p. 108.

² ibid. p. 25.

³ ibid. p. 27.

waarin
aan
y
vorm-verbod

waarin
telus
dramatische
het genceneerde
Veele
synesth

itena
2
Kam

scenisch gerepresenteerd, als synesthetische tekst, als opvoeringspraktijk.

De dramatische tekst als geënceneerde tekst behoeft een nieuwe definiëring om haar te onderscheiden van andere opvoeringspraktijken.

Pfister haalt daarbij Schechner's definitie van 'performance' aan: 'the doing of an activity by an individual or group largely for the pleasure of another individual or group'¹.

Performance wordt gekenmerkt door: 1) 'ein nicht direkter Realitätsbezug durch die Einbettung eines inneren Kommunikationssystems in ein äusseres (im Fall des Dramas ist dies der spezifische Realitätsbezug der 'Fiktionalität') 2) das Gegenüber von Aufführenden und Zuschauern, 3) eine Abgrenzung von unmittelbar ökonomisch-produktiver Tätigkeit, 4) eine raum-zeitliche Aussparung aus der alltäglichen 'Normalexistenz', 5) die Strukturierung durch besondere Regeln und Konventionen'². (3)

Het drama onderscheidt zich van andere public performance activiteiten (het vrije spel (play), het spel met regels (game), de sport-wedstrijd en het ritueel) door de esthetische communicatieve functie als dominante te hebben.

Pfister definieert deze als 'Selbstbezogenheit der Zeichen im Sinne van Roman Jakobsons 'poetischer Funktion'(...), Polyfunktionalität der Vertextung und Fiktionalität'³.

4) Collectiviteit van productie en receptie van de dramatische tekst.

Het vierde kenmerk van dramatische teksten is de collectiviteit van zowel de productie als de receptie.

Deze collectiviteit 'beeinflusst (...) unmittelbar die Struktur dramatischer Texte'⁴.

collectiviteit van productie

Pfister komt nergens expliciet terug op de wijze waarop de structuur van de dramatische tekst door de collectiviteit van de productie beïnvloed wordt.

In het hoofdstukje 'Autorensoziologie' noemt hij het historisch wisselvallig evenwicht tussen auteur en literaire tekst enerzijds en regie en regisseur anderzijds en de voorwaarde van een vast gezelschap om een enceneringsstijl te kunnen ontwikkelen.

¹ ibid. p. 30. Geciteerd uit: R. Schechner, 'Approaches to Theory/Criticism', Tulane Drama Review, 4 (1966), p. 27.

² ibid. p. 30.

³ ibid. p. 30

⁴ ibid. p. 29.

⁵ ibid. p. 51 - 54.

collectiviteit van de receptie

Collectieve receptie beïnvloedt de structuur van de dramatische tekst door de eis dat ze voor het merendeel van het publiek toegankelijk moet zijn binnen de gegeven receptie-omstandigheden om überhaupt de dramatische communicatie tot stand te kunnen brengen.

- Daaruit komt voort de voorwaarde van een beperkte omvang, een
- transparantie van informatie-verschaffing door het toepassen van
- focusgerings-strategieën, van redundantie in de informatie-
- verschaffing en van het benadrukken en verduidelijken van de
- macro-structuur van de dramatische tekst.

dit is
groot
vrijheid
voort

Collectiviteit van receptie beïnvloedt de geënceneerde tekst in die zin dat ze de intensiviteit van de receptie versterkt en daarmee de publieksreacties, waardoor een vorm van interactie ontstaat.

Daarnaast beïnvloedt de collectiviteit van de receptie de geënceneerde tekst doordat zij de intensiteit van de receptie versterkt en dus de publieksreactie. Daarmee ontstaat een vorm van interactie tussen zenders in het binnenste en ontvangers in het buitenste

C.S. ...
h. d. sp. - ...

'De dramatische tekst': de relatie tussen tekstsubstraat en geënceneerde tekst.

Wat verstaat Pfister precies onder 'die dramatische Text'?

Het kenmerk plurimedialiteit houdt in dat onder 'de dramatische tekst' niet enkel het tekstsubstraat mag worden verstaan maar een geheel van tekstsubstraat en geënceneerde tekst.

Uit zijn consequente vervanging van de term 'theatre' door 'drama' bij het aanhalen van Schechner kan worden afgeleid dat beide begrippen synoniem zijn voor Pfister.

Het tekstsubstraat vormt ook geen eis om te kunnen spreken van drama: ook de happening rekent Pfister daartoe. (4)

Hoewel Pfister aangeeft zich 'zumindest schwerpunktmässig auf dramatische Texte mit literarischem Textsubstrat' te concentreren (en dit verklaart uit de literair-wetenschappelijke aard van de serie uitgaven waartoe 'Das Drama' behoort) lijkt het belang van de geënceneerde tekst als uitgangspunt voor de bespreking van het drama door het bovenstaande sterk benadrukt te worden.

Nergens echter gaat Pfister expliciet in op de vraag hoe het tekstsubstraat en de geënceneerde tekst met elkaar samenhangen.

Hij voldoet daarmee niet aan de eis die Fischer-Lichte stelt:

'(Denn) Wenn die Aufführung als szenische Realisation eines literarischen Textes begriffen wird (noot 43: Vgl. hierzu Manfred Pfister, Das Drama, München, 1977, spez. S. 24-49), muss geklärt werden, ob sie lediglich eine Übermittlung des literarischen Textes in einem anderen Medium darstellt - nämlich die der Bühne und der Schauspieler- oder ob es sich bei der Transformation des literarischen in einem theatralischen Text um einen Übersetzungs-

¹ ibid. p. 33.

prozess handelt, bei dem aus einem Zeichensystem in ein anderes übertragen wird' ¹.

Een antwoord op de vraag hoe Pfister de relatie tussen tekstsubstraat en geënceneerde tekst ziet is af te leiden uit de opzet van het dramatische communicatie model.

Als zender staat daar alleen de auteur genoemd, en niet de zenders van de 'Zutat' van de geënceneerde tekst.

Pfister abstraheert daarmee geheel van het enceneringsproces waarin een eerste 'rezeptiven Sinnskonstitution'² plaats vindt met als uitgangspunt het lezen en interpreteren van de literaire tekst.

De lezer van 'Das Drama' heeft nu twee keuze-mogelijkheden: ofwel 'Das Drama' laat essentiële kwaliteiten van de geënceneerde tekst buiten beschouwing en kan daardoor alleen worden opgevat als een beschrijving van de literaire dramatische tekst, ofwel moet worden aangenomen dat de literaire dramatische tekst dermate bepalend is voor de mogelijkheden van de geënceneerde tekst dat de 'Zutat' een te verwaarlozen factor is.

Op dit punt aangeland in 'Das Drama' kan die keus op grond van argumenten niet worden gemaakt. Pfisters uitgangspunt is echter duidelijk: de encenering wordt in essentie bepaald door het tekstsubstraat (5).

DRAMA EN THEATER

In hoofdstuk 2 van 'Das Drama': 'Drama und Theater' (p. 34 -66) gaat Pfister in op de relatie tussen literair tekstsubstraat en geënceneerde tekst, d.w.z. op de wijze waarop de auteur het literair tekstsubstraat concipieert 'in Hinblick auf die pluri-mediale Bühnenwirkung'³.

De aanwijzingen kunnen zo uitgebreid zijn dat er een bemiddelend communicatie-systeem wordt opgebouwd.

De mate waarin een geënceneerde tekst door het tekstsubstraat wordt gedetermineerd is variabel. Ze is afhankelijk van de structuur van de dramatische tekst (de openheid van de literaire tekst tegenover de encenering) en de mate waarin conventies de opvoeringspraktijk bepalen:

'Dramatische Texte, die in Perioden mit stark kodifizierten schauspielerischen und bühnischen Ausdrucksmitteln entstanden (etwa in der griechischen, französischen oder deutschen Klassik), sind grundsätzlich weitgehender durch ihr literarisches Substrat determiniert als solche, die in Hinblick auf eine mehr experimentierende Bühnenpraxis konzipiert wurden' ⁴.

¹ E. Fischer-Lichte, Semiotik des Theaters, Bnd 3. Tübingen, 1983, p. 34.

² Pfister 1977, p. 40.

³ ibid. p. 34.

⁴ ibid. p. 39.

Het tekstsubstraat geeft 1) aan de kwantitatieve en kwalitatieve verhoudingen tussen de verschillende tekensystemen en codes, 2) de soort ruimte waar de dramatische tekst voor bestemd is en 3) de graad van illusionisme die wordt nagestreefd.

- 1) Het dramatisch tekstsubstraat geeft aan de kwantitatieve en kwalitatieve verhouding tussen de verschillende tekensystemen en codes, op de eerste plaats die tussen de verbale en non-verbale tekensystemen en codes, d.w.z. hun dominantie-recessiviteits-relaties en hun onderlinge structurering: '(...) da die verschiedenen Codes des dramatischen Textes nicht unverbunden und isoliert nebeneinander stehen, sondern in struktureller Interdependenz sich wechselseitig bedingen. D.h., bestimmte sprachlich-literarische Strukturen sind bedingt und bedingen ihrerseits äquivalente Strukturen im aussersprachlichen Bereich' ¹.
- 2) Het dramatisch tekstsubstraat geeft aan een bepaalde theaterplaats en daarmee een bepaalde ruimtelijke verhouding tussen toneel en recipiënt die zijn waarneming beïnvloedt.
- 3) Het dramatisch tekstsubstraat geeft aan de verhouding tussen de reële toneelruimte en de fictieve speelplaats die in mindere of meerdere mate ernaar streeft de fictie als reëel te laten ervaren (illusionisme).
- 4) Het dramatisch tekstsubstraat geeft op vergelijkbare wijze de verhouding tussen acteur en de fictieve rol van de figuur aan, d.w.z. de mate waarin '(...) das Verhalten der fiktiven Figur vom realen Schauspieler mit konkret-realistischen Details aufgefüllt wird oder typisierend auf Grundverhaltensweisen reduziert wird' ².

Theater en maatschappij.

Onder deze titel gaat Pfister in op de 'besondere Affinität zwischen dem Theater und der Gesellschaft'³, die voortkomt uit de publieke openbaarheid van de dramatische communicatie en populair uitdrukking vindt in de vergelijking tussen de wereld en het toneel.

De relatie tussen theater en maatschappij wordt bestudeerd door de sociologische rollentheorie die het theater opvat als een analytisch model voor de beschrijving van sociale fenomenen en processen en als afbeelding van reële menselijke interactie.

Omdat het daarbij vooral gaat om wat het theater over de maatschappij vertellen kan wordt er hier niet uitgebreid op in gegaan. De sociologische rollentheorie kent een aantal deeldisciplines waarvan we hier noemen de receptie-sociologie die de relatie tussen dramatische tekst en recipiënt en in het bijzonder de door de auteur geïntendeerde recipiënt bestudeert, en de sociologie van symbolische vormen.

Tot het onderzoeksterrein van de sociologie van symbolische vormen behoort '(...) die auf den Code bezogene metasprachliche

¹ ibid. p. 46.

² ibid. p. 46.

³ ibid. p. 49.

Dimension und die auf die Nachricht selbst reflexiv bezogene poetische Dimension' ¹.

Hieronder vallen de secundaire esthetische codes die op de eerste plaats het onderscheid tussen esthetische en niet-esthetische teksten kenbaar maken binnen een (bepaalde) maatschappelijke context.

Voor het theater betekent kennis van de esthetische codes vooral kennis van 'den spezifischen Wirklichkeitsanspruch' ² van de fictionaliteit.

PFISTERS INFORMATIE-BEGRIIP

Voor zijn opvattingen van informatie gaat Pfister uit van de communicatie-theorie van Maser ³:

'Kommunikation ist die Übermittlung einer information, Information ist die Neuigkeit einer Nachricht. Eine Nachricht ist ein Anordnung von Zeichen' ⁴.

Informatie is datgene wat in een communicatieproces wordt overgebracht waarbij Pfister aantekent informatie niet te willen zien als een mathematisch te kwantificeren grootte.

Pfister bespreekt informatie naar drie aspecten:

- 1) buiten de gebeurtenis van de geënceneerde tekst: de voor-informatie.
- 2) binnen de gebeurtenis van de geënceneerde tekst: de relatie tussen de informatie in het binnenste c.s.. en de informatie in het buitenste c.s..
 - a) De aard van de informatie
 - b) Het doel van de informatie: de constituering van het auctoriaal geïntendeerd receptie-perspectief
- 3) De tijdsrelatie van de informatie-verstrekking
 - a) successiviteit
 - b) spanning

1) Voor-informatie.

Op grond van zijn maatschappelijke kennis en ervaring en van zijn vertrouwdheid met de conventies van de dramatische tekst kan de toeschouwer anticiperende verwachtingen afleiden over de geënceneerde tekst uit de voor-informatie.

De belangrijkste voor-informatiedragers zijn de genre-aanduiding en de titel.

Een bijzondere en veel voorkomende vorm van voorkennis ontstaat als de voor-informatie (m.n. de titel) verwijst naar historisch of mythisch materiaal dat bij de toeschouwer bekend is.

¹ ibid. p. 60.

² ibid. p. 61.

³ Maser, S. Grundlagen der allgemeinen Kommunikationstheorie Stuttgart, 1971

⁴ ibid. p. 67.

Deze redundantie verschaft de toeschouwer een informatie-voorsprong aangaande het handelingsverloop waardoor de voorstellings-specifieke interpretatie van bekend materiaal als nieuw kan worden ervaren en dus een hoge informatie-waarde heeft. Tot de voor-informatie van dit soort kunnen ook eerdere dramatische bewerkingen van dezelfde stof behoren.

2) Informatie binnen de gebeurtenis van de geënceneerde tekst.

2a) de aard van de informatie

De aard van de informatie in de geënceneerde tekst is pluri-mediaal.

Als de 'produktions- und wirkungsästhetische relevantere'¹ vraag naar de onderlinge verhoudingen tussen informatie-kanalen en codes komt de relatie tussen de verbale en non-verbale informatie-verstrekking naar voren.

Deze kan identiek, complementair of discrepant zijn waarbij wordt uitgegaan van de verbale informatie (immers grotendeels bepaald door de dramatische tekst, de constante. Zie p.).

Identieke informatie van de non-verbale kanalen en codes betekent complete redundantie waardoor 'die Kenntnis des Haupttexts allein ein hinreichendes Verständnis sichert'². Complementaire informatie heeft een synesthetische relatie met de verbale informatie. Er wordt informatie toegevoegd.

Discrepante informatie staat tot de verbale informatie in een radikale, logisch onoplosbare tegenstelling. Er wordt tegengestelde informatie verstrekt waardoor de 'Verbindlichkeit' van de verbale informatie wordt gethematiseerd.

Daarmee wordt een 'bisher fundamentalen Vertextungsprinzips'³, doorbroken, merkt Pfister op.

2b) het doel van de informatie: het constitueren van het auctoriaal geïntendeerd receptie-perspectief

De absolute van de dramatische tekst brengt met zich mee dat hetzelfde informatie-sigitaal in het binnenste c.s. niet dezelfde informatie verstrekt als in het buitenste.

'So ist zum Beispiel ein bestimmtes Interieur für die darin agierenden Figuren meist van geringen Informationswert, da ein Teil ihrer vertrauten und nur noch automatisiert wahrgenommen Umgebung, während es dem Zuschauer wichtige Informationen über den Charakter der hier wohnenden Figuren geben kann'⁴.

Als de auteur de absolute van het binnenste c.s. niet wil schenden (d.w.z. de autonomie van de fictie, in receptie-esthetisch opzicht: de waarschijnlijkheid) moet hij de exclusief op de receptie gerichte informatie die deze moet leiden tot het geïntendeerd receptie-perspectief, als zodanig versluieren.

Dit versluieren is een belangrijke opgave voor de informatie-verschaffing in (absolute) dramatische teksten.

¹ ibid. p. 73.

² ibid. p. 74.

³ ibid. p. 78.

⁴ ibid. p. 67.

Met welke auteurstechnieken wordt het geïntendeerd receptie-perspectief in het binnenste c.s. geconstitueerd? Het geïntendeerde receptie-perspectief wordt geregeld door de perspectieven-structuur van de dramatische tekst.

De perspectieven-structuur kan verdeeld worden in a) kwantitatieve informatie verschillen in binnenste en buitenste c.s. en b) het figurenperspectief in het binnenste c.s..

a) kwantitatieve informatieverschillen

Kwantitatieve informatieverschillen (discrepante geïnformeerdheid) kan optreden tussen de figuren in het binnenste c.s. en tussen het binnenste en het buitenste c.s. d.w.z. tussen figuren en toeschouwers.

Het publiek kan ten opzichte van een of meerdere figuren in het binnenste c.s. een informatie-voorsprong hebben of een informatie-achterstand. Als beiden over dezelfde informatie beschikken is er sprake van congruentie. kongruent

Een informatie voorsprong schenkt de toeschouwer een norm waarnaar hij de juistheid van de individuele figurenperspectieven kan beoordelen. Een informatie-achterstand wekt spanning naar het verdere verloop op en daarmee de behoefte van de toeschouwer om daarover te speculeren. Congruente geïnformeerdheid tussen binnenste en buitenste c.s. komt als dominante betrekkelijk weinig voor. Meestal vindt zo'n congruentie plaats aan het eind van een tekst waar alle informatie-discrepanties worden opgeheven ofwel is er congruente geïnformeerdheid met een, individuele figuur in het binnenste c.s..

Een bijzondere mogelijkheid van discrepante geïnformeerdheid is de dramatische ironie waardoor een uiting in het binnenste c.s. een andere, tegengestelde betekenis krijgt in het buitenste doordat de toeschouwer beschikt over secundaire informatie.

b) het figurenperspectief

Het perspectief van waaruit de figuur het dramatisch verloop beziet en de perspectivische inschatting die hij daarvan maakt wordt bepaald door de kwantitatieve informatie waarover hij beschikt, zijn psychologische dispositie en zijn ideologische oriëntering. Zij met Comen perspectief in zijn behoren T drama

Een figurenperspectief is meestal een polyperspectief waarin de individuele figurenperspectieven van gelijke waarde kunnen zijn d.w.z. dezelfde fictionaliteitsgraad bezitten en dezelfde graad van 'Verbindelijkheid' ¹ (onder 'Verbindelijkheid' wordt hier verstaan: onaanvechtbaar juiste informatie), of ze kunnen een hiërarchische structuur hebben. niet evenwaardig

Een hiërarchisch figurenperspectief betekent een aanzet tot het etableren van een vertellersfunctie².

Het verbale figurenperspectief kan voor de toeschouwer worden becommentarieerd door a-perspectivische informatie-verstrekking van de non-verbale kanalen en codes of door b.v. sprekende namen of de dramatische conventie van de 'poetic justice (de 'goede' wint).

¹ ibid. p. 92.

² K. Hamburger, p. 92.

De (hiërarchische) figurenperspectieven-structuur constitueert het auctoriaal geïntendeerd receptieperspectief, wat kan worden afgeleid door analyse van de paradigmatische en syntagmatische dimensie.

De paradigmatische dimensie bestudeert de omvang en de gespreidheid van figurenreplieken als parameters voor het prestige van het individuele figurenperspectief ofwel de focus-verdeling.

De focus wordt echter ook bepaald door kwalitatieve parameters zoals de nadrukkelijkheid van het geformuleerde perspectief en de poëtische kwaliteit ervan.

De syntagmatische dimensie analyseert de contrast- en correspondentie relaties tussen de figurenperspectieven die de toeschouwers door vergelijking en correlatie leiden tot het geïntendeerd perspectief.

Het ensemble van figurenperspectieven is meestal georganiseerd in twee tegengestelde richtingen waarin het geïntendeerd receptieperspectief:

- 1) wordt geïdentificeerd met een, individueel, centraal figurenperspectief dat van beide groepen onafhankelijk is, of
- 2) met een van beide groepen, of
- 3) moet worden afgeleid uit de perspectieven van beide groepen zonder rechtstreekse vertegenwoordiging.

De explicietheid en de nadrukkelijkheid waarmee het geïntendeerd receptieperspectief aanwezig is in het figurenperspectief en de receptie stuurt, is variabel.

Pfister onderscheidt een a-perspectivische structuur waarin alle figuren-perspectieven samenvallen met het geïntendeerde perspectief, waardoor de scheiding tussen binnenste en buitenste communicatie-systeem (naar auteur en toeschouwer) wordt verbroken.

Daarnaast is er de gesloten perspectieven-structuur waarin de toeschouwer zelf 'am prozess der Wahrheitsfindung' deelneemt, maar het expliciete of impliciete oriënteringshulp van de auteur. ^{verbroken}

Tot slot is er de open perspectieven-structuur waarin een eenduidig geïntendeerd receptieperspectief niet uit de perspectievenstructuur is af te leiden.

Daarmee wordt de relativiteit en/of de relevantie van een eendoordeel dat het expliciet geïntendeerd receptieperspectief inhoudt, gethematiseerd.

3) De tijdsrelatie van de informatie-verstrekking.

De informatie-overdracht van dramatische teksten gaat over twee tijds-assen: een simultane die betrekking heeft op de informatie die tegelijkertijd over de verschillende kanalen en codes wordt overgebracht, en een successieve die betrekking heeft op de nadelkaar, lineair-accumulatieve informatie-overdracht.

Pfister gaat nauwelijks in op de simultane informatie-overdracht maar wel op de successieve en, in verband daarmee, op het begrip 'spanning' in dramatische teksten.

¹ Pfister, 1977, p. 101.

inhoud =
effect
met
handeling

verbroken

3a) successiviteit

Pfister behandelt successiviteit vooral ten aanzien van het begin en het eind van de dramatische tekst: de expositie en het denouement of de ontknoping.

a1 expositie

Pfister definieert expositie als 'die Vergabe van Informationen über die in die Vergangenheit liegenden und die Gegenwart bestimmenden Voraussetzungen und Gegebenheiten der unmittelbar dramatisch präsentierten Situationen'¹. Ze kan zowel uit verbale als non-verbale informatie bestaan. De non-verbale informatie is primair aan het begin van de dramatische tekst van belang 'für die expositorische Funktion der Situationsdefinition: sie wirkt oft entscheidend mit, Ort und Zeit zu fixieren und die Figuren charakterisierend einzuführen'².

Pfister definiëring houdt evenwel in dat datgene wat als 'expositie' wordt betiteld niet perse aan het begin van de dramatische tekst geplaatst hoeft te zijn. Daarmee wordt het inhoudelijke aspect van de expositie benadrukt ten koste van de functionele en structurele interpretatie die expositie primair kenmerkt als die informatie die het theatraal communicatie-proces op gang brengt. Of, zoals Pfister zelf zegt: '(...) So muss, nicht zuletzt durch expositorische Informationsvergabe, am Textanfang erst die Grundlage für antizipierende Hypothesenbildung (...) geschaffen werden (...)'³.

Aangezien hier dat structurele (dramaturgisch-analytisch) aspect centraal staat wordt de bespreking van de successiviteit in het begin van de dramatische tekst beperkt tot twee andere dramaturgisch-analytische termen: 'dramatische Auftakt' en 'point of attack'. Onder 'dramatische Auftakt' wordt een 'algemene inleiding' tot de dramatische tekst verstaan door informatieverstrekking over de algemene sfeer in het binnenste c.s., voordat de scenisch gerepresenteerde handeling begint.

Daarnaast dient de 'dramatische Auftakt' tot het wekken van de belangstelling van de toeschouwer.

Onder 'point of attack' wordt verstaan; het tijds punt waarop de scenisch gerepresenteerde handeling begint.

a2 Denouement

Bij het drama-einde gaat het Pfister om de wijze waarop de gespeelde tijd in receptie-esthetische zin wordt afgerond.

Hij onderscheidt het gesloten van het open drama einde.

In het gesloten drama-einde worden alle informatie-discrepancies tussen binnenste en buitenste c.s. en tussen de figuren onderling opgeheven, en alle nog open staande vragen worden beantwoord. Alle conflicten worden beslecht en het auctoriaal geïntendeerd receptie-perspectief gefixeerd.

¹ |bid. p. 124.

² |bid. p. 136.

³ |bid. p. 147.

In het open drama-einde gebeurt dat alles niet omdat a) er is een 'gesloten drama' einde mogelijk maar dat wordt de toeschouwer onthouden (themativering) b) een gesloten drama-einde is niet mogelijk omdat het drama geen conflictstructuur kent of c) de afsluiting van het drama wordt het publiek toegeschoven.

3b) spanning

Het begrip 'spanning' wil Pfister niet zo zeer relateren aan de inhoudelijke gegevens van de dramatische tekst als wel aan de successiviteit van de informatie-verstrekking.

Hij behandelt 'spanning' niet als onderdeel van het receptie-esthetisch proces in het buitenste c.s. maar als 'intertextuelle Relationierung,' als 'Spannungspotential' des dramatischen Textes selbst¹.

Pfister onderscheidt 'suspense: bezieht sich auf die linearsequentielle Ablaufstruktur des Textes' van 'tension' dat voortkomt uit 'der Relation des Kontrasts und gegensatzes zwischen gleichzeitig gegeben oder in einem von der zeitlichen Dimension des Nacheinanders abstrahierenden Analyseansatz als gleichzeitig betrachteten Elementen eines Textes'².

Suspense komt voort uit een spanningsveld tussen niet-weten en de anticiperende hypothesen op grond van gegeven, partiële informatie.

Spanning kan op de afloop van de dramatische tekst zijn gericht ('Was-Spannung'). Daarbij wordt de anticiperende hypothetisering geleid door een dominante spanningsboog die vrijwel de gehele tekst omvatten kan.

'Wie-Spanning' is gericht op het hoe van de dramatische ontwikkelingen, het verloop van de dramatische tekst.

Er ontstaan korte(re) spanningsbogen die naast elkaar staan en/of onderling verweven zijn.

Eind-spanning³ is het dramaturgisch structurele equivalent voor 'Was-Spannung': een spanningsboog die de gehele dramatische tekst omvat.

Tegenover eindspanning staat 'detail-spanning': spanningsbogen die over een kortere handelingssequens lopen maar in een wisselwerking gerelateerd zijn aan de eindspanning zodat ze elkaar versterken.

Tot slot behandelt Pfister de factoren die de intensiviteit van de spanning bepalen:

- 1) de graad van identificatie van de recipiënt met de fictieve figuur,
- 2) de grootte van de te nemen risico's door de figuren,
- 3) mate en aard van de toekomst gerichte informatie (partiële informatie die de hypothetisering over het handelingsverloop stimuleert), en
- 4) de informatie-waarde van de volgende handelingssequens (de mate waarin deze voorspelbaar/onvoorspelbaar is).

¹ ibid. p. 142.

² ibid. p. 142.

³ ibid. p. 147: "Final-Spannung".

PFISTERS SUBCATEGORIEËN

INLEIDING

In het eerste deel van 'Das Drama' (Hoofdstuk 1, 2 en 3) zet Pfister vooral zijn theoretisch paradigma voor de behandeling van de dramatische tekst uiteen: het communicatief model van de dramatische tekst, de relatie tussen tekstsubstraat en geënceneerde tekst, zijn begrip van 'informatie' en de relatering van het binnenste aan het buitenste c.s. door de perspectievenstructuur.

In het tweede deel (hoofdstuk 4, 5, 6 en 7) gaat Pfister in op de verschillende subcategorieën die hij in de dramatische tekst onderscheidt: 1) Verbale communicatie, 2) 'Personaal' en figuur, 3) Handeling en Verhaal, en 4) Ruimte en tijdstructuur.

In de bespreking van de subcategorieën van de dramatische tekst bevindt zich het concrete zwaartepunt van Pfisters analysemodel. Pfisters volgorde wordt hier gehandhaafd en de inhoud zo schematisch mogelijk weergegeven.

Het complete analysemodel wordt weergegeven op p. ...

1) VERBALE COMMUNICATIE

Inleiding.

Het hoofdstuk verbale communicatie is verdeeld in een deel waarin de relatering van verbale communicatie aan twee andere subcategorieën aan de orde komt: nl. handeling en figuur, en een deel waarin de analytische beschrijving van haar functies en vormen: dialoog en monoloog centraal staat.

Pfister typeert de verbale communicatie van de dramatische tekst door haar plaats in het dramatische communicatie-model aan te geven en door haar te vergelijken met het alledaagse spreken ('Normalsprache').

Het spreken in een drama heeft twee zenders en twee ontvangers: een in het binnenste c.s. (de figuren die door middel van een dialoog communiceren) en een in het buitenste (de toeschouwer en de acteur).

De relatie tussen zender-auteur en zender-figuur is een epische variabele.

In de tegenstelling tussen het dramatisch spreken en het alledaagse spreken staat het taalgebruik centraal. Het spreken in een drama is een 'ästhetisch funktionalisierten Sprachverwendung'¹. Ze is een variabele tussen twee uitersten: het alledaagse taalgebruik aan de ene kant en de heersende conventies van de Bühnensprache'² aan de andere kant.

¹ ibid. p. 150.

² ibid. p. 151.

Polyfunctionaliteit van de dramatische verbale communicatie.

Om de hiërarchische georganiseerde polyfunctionaliteit van de dramatische repliek in het binnenste en buitenste c.s. te kunnen beschrijven hanteert Pfister het model van R. Jacobson. Daarin verwijst ieder van de communicatie-functies van de verbale informatie die in de dramatische tekst hiërarchisch georganiseerd zijn, terug naar een positie in het communicatie-model.

De dramatische repliek kan de volgende functies hebben:

- 1 De referentiële functie (heeft betrekking op de inhoud): heeft de functie van het voorstellen van een spraakobject ('Gegenstand'). Wanneer de referentiële functie van de repliek enkel een rol speelt in het buitenste c.s. dan vertegenwoordigt ze een epische tendens die de auteur kan versluieren door haar ook andere functies te verschaffen.
- 2 De expressieve of emotieve functie (heeft betrekking op de zender): heeft de functie van de zelfvoorstelling van de houding van de zender ten opzichte van het object. In het buitenste communicatie-systeem speelt deze functie een essentiële rol bij de figuur-karakterisering en is de dominante in de dramatische spreekvorm van de monoloog.
- 3 De appellatieve of conatieve functie (heeft betrekking op de ontvanger): heeft de functie 'Der Beeinflussung'. De appellatieve functie is in het bijzonder aanwezig in het spreken in dialoogvorm en neemt toe met de intensiteit van de relatie tussen de dialoogpartners. Receptie-esthetisch betekent een dominante appellatieve functie in het binnenste c.s. een hoge graad van spanning (in verband met de onvoorspelbaarheid van de uitkomst van de antagonistische dialoog) die het handelingskarakter van het dramatisch spreken benadrukt. Wanneer de appellatieve functie aanwezig is in het buitenste c.s. is dat meestal terug te voeren op een episch commentaar.
- 4 De fatische functie (heeft betrekking op het kanaal): heeft de functie van het fabriceren en onderhouden van het communicatief contact. Deze functie is vooral van belang voor het buitenste c.s.. Ze heeft niet alleen betrekking op de concrete voorwaarden voor het tot stand komen van de dramatische communicatie maar ook op de psychische communicatie-bereidheid van zender en ontvanger. Tot de fatische functie behoren:
 - 1 de ruimtelijke relatie tussen toneel en toeschouwersruimte
 - 2 acoustische en optische waarneembaarheid
 - 3 het wekken van interesse door publiciteit en door de titel
 - 4 het betrokken raken van de recipiënt bij de voorstelling door spanningsstructuren, epische communicatie-structuren en de graad van identificatie-mogelijkheden vanuit de tekst zelf
- 5 De meta-talige functie (heeft betrekking op de code) heeft tot functie de thematisering en bewustmaking van de gehanteerde codes. In het binnenste c.s. betekent de meta-talige functie een expliciete of impliciete thematisering van de gebruikte spraakcode door:

¹ ibid. p. 152.

- a) een gestoord verloop van de communicatie, of
 b) een spel met het regelsysteem en de codes.

In het binnenste c.s. is de meta-talige functie betrokken op de conventies van de dramatische spraak, d.w.z. op de secundaire code-systemen (en niet op de primaire code-systemen van de taal zelf).

Een dominante meta-talige communicatie-functie in het buitenste communicatie-systeem betekent een expliciete of impliciete thematisering van het medium drama en theater zelf, door:

- a) contrasterende tegenstellingen van verschillende conventies binnen een tekst (b.v. spel-in-het-spel), of:
 b) sterke afwijking van de bij de recipiënt vertrouwde dramatische conventies.

- 6 De poëtische functie (heeft betrekking op de boodschap (Nachricht) als verbaal super-teken): heeft de functie van de reflexieve verwijzing naar de concrete materialiteit en gestructureerdheid van het teken. De poëtische functie is hoofdzakelijk aanwezig in het buitenste c.s. als onderdeel van de, voor theater dominerende, esthetische communicatie-functie 'während diese Dimension in Normalsprache lichter Rede durch den automatisierten Bezug der Nachricht auf den Gegenstand verdrängt wird¹.

Als voorwaarde voor het spreken van een poëtische functie in het binnenste c.s. voert Pfister de thematisering in de replieken van de figuren aan: impliciet door het uitgesproken contrast door poëtische stilering tussen de replieken van één figuur en die van de anderen of expliciet wanneer een repliek door de spreker of toehoorder uitdrukkelijk benoemd wordt als 'ästhetisch stilisiert und poëtisch'².

De relatie tussen spreken en handelen.

Spreken in een drama is vaak een spreek-handeling of een actioneel spreken, d.w.z. in een aantal spreek-handelingen (zoals: bevelen geven, een belofte doen etc.). 'vollzieht (die Figur) sprechend eine Handlung, durch die die Situation und damit die Relation der Figuren untereinander intentional verändert wird'³.

Het spreken in een drama hoeft echter niet identiek te zijn met intentioneel situatie-veranderend handelen: de figuur kan zich in zijn repliek in min of meerdere mate losmaken van de situatie en haar op reflecterende en abstraherende wijze bezien, zodat een situatie-verandering niet optreedt.

Daarnaast is het ook mogelijk dat er in het geheel geen relatie bestaat tussen het spreken en het handelen in een drama.

¹ ibid. p. 166

² ibid. p. 167.

³ ibid. p. 169.

→ spreuk Communicatie
 ...

die ...
 ...
 als kunstwerk

personage

Sprek als

24.0

De relatie tussen spreken en figuur.

De expressieve functie van het spreken is essentieel voor de karakterisering van de figuur: 'durch das, was eine Figur sagt, und dadurch, wie sie es sagt, stellt sie sich willkürlich, bewusst oder unbewusst, explizit oder implizit selbst dar und wird Sie, ergänzt durch aussersprachliche Mittel der Selbstdarstellung, dem Rezipienten überhaupt erst als Figur mit einer bestimmten Charakterstruktur greifbar'¹.

De expressieve functie van het spreken van de figuur wordt bepaald door

- 1 de poëtische functie
- 2 de gekozen conceptie van de figuur, en
- 3 de wijze waarop de repliek op de gegeven dramatische situatie betrokken is.

ad 1 De expressieve functie staat in een variabele relatie met de poëtische functie. De poëtische functie, die vooral in het buitenste c.s. werkzaam is, brengt vaak een stilistische homogeniteit met zich mee, terwijl de expressieve functie in het binnenste c.s. gediend is met een zo groot mogelijke verbale differentiëring (heterogeen).

ad 2 Als de conceptie van de figuur ('das antropologische Modell, das der dramatischen Figur zugrunde liegt, und die Konventionen seiner Fiktionalisierung'² moet voldoen aan eisen van fictionele absoluutheid, schept zij voor de figuren een 'Rahmen des psychologisch und situativ Plausiblen'³, die het dramatisch spreken van de figuur beperkt tot de esthetische toevoegingsstructuren die in het binnenste c.s. gemotiveerd zijn.

→ niet alle
inhangen
Wade
pl.
vervolg

Als dat niet het geval is (transpsychologische conceptie van de figuur) ontstaat er een 'Über-Artikuliertheit' van de figuur die '(sich) lässt beschreiben als die replikinterne Überlagerung des inneren Kommunikationssystems durch ein vermittelndes, über das der Autor seine Figuren analysiert und interpretiert'⁴(6).

ad 3 Tot slot wordt het spreken van de figuur in een drama niet alleen bepaald door diens psychologische dispositie maar ook door de situatie waarin hij verkeert waardoor de replieken van een figuur niet alle stilistisch homogeen hoeven te zijn.

De verbale constituering van de figuur.

De expressieve functie of zelf-voorstelling kan expliciet of impliciet willekeurig of onwillekeurig zijn.

Is ze expliciet (en dus willekeurig) dan heeft de zelf-voorstelling een thematisering van zelfkennis tot onderwerp die echter

¹ ibid. p. 171.

² ibid. p. 240.

³ ibid. p. 173

⁴ ibid. p. 174.

door de toeschouwer niet als 'Verbindlich' (onaanvechtbaar juist) hoeft te worden ervaren.

De impliciete, onwillekeurige zelf-voorstelling is niet-intentioneel en derhalve 'niet subjectiv gebrochen, nicht figurenperspektivisch verzerrt, sondern in ihr enthüllt sich dem Rezipienten unmittelbar die charakterologische und ideologische Disposition der Figur'¹.

Niet-intentionele informatie krijgt daarmee eerder de status van een aanwijzing ('Anzeichen') om te interpreteren, dan dat van een teken om te decoderen². Zulke aanwijzingen kunnen paralinguïstisch zijn (b.v. de kwaliteit van de stem van de figuur), en ze kunnen bestaan uit karakteriserend stilistisch taalgebruik of verbaal gedrag in de context met dat van andere figuren.

Monoloog versus dialoog/het monologische versus het dialogische.

Pfister wijst twee parameters aan voor de definiëring van de monoloog binnen de tegenstelling met de dialoog. Dat zijn:

- 1 het situatieve criterium van de eenzaamheid van de spreker die zijn repliek als 'Selbstgespräch an kein Gegenüber auf der Bühne richtet'³, en
 - 2 het structurele criterium van de omvang en van de in zich besloten samenhang van de repliek.
- In deze zin komt er in de 'Macht der teaterlijke Dwaasheden' geen monoloog voor, en daarom wordt het hier buiten beschouwing gelaten⁴.

Het spreken in dialoogvorm.

Vanuit de normatieve dramaturgie wordt de dialoog beschouwd als de basisvorm van het drama, aldus Pfister. De dialoog benadrukt de conflictstructuur die op haar beurt het actionele karakter van de dialoog vereist en tot norm stelt.

Pfister beschrijft de dialoog vanuit

- 1 haar kwantitatieve eigenschappen,
- 2 haar mogelijke tijdsrelateringen, en
- 3 haar syntaxis.

ad 1 De kwantitatieve eigenschappen van de dialoog bestaan uit de parameters van

- a) het aantal deelnemers (een twee- of meergesprek), en
- b) de onderbrekingsfrequentie en de replieklengte, waarbij veel onderbrekingen en dus (relatief) kleine replieklengtes de dialoog een sterk actioneel en situatiegebonden karakter en een hoog tempo bezorgen, terwijl bij weinig onderbrekingen en een grote replieklengte de dialoog een langzamer tempo krijgt, en een distantiërend, van de situatie abstraherend karakter.

¹ ibid. p. 177.

² ibid. p. 178.

³ ibid. p. 180.

⁴ ibid. 4.5 Monologisches Sprechen, p. 180 - 196

De dialoog is niet
alleen een
vorm van
drama.

de dialoog
vorm
(behalven
structuren)

cf.
vrij te maken
in korte tijd.

de
intentionele

het - is
karakteristiek!

c) de proportionele distributie van de dialoog over de figuren die een rol speelt bij de karakterisering van de figuren en bij de focusbepaling.

ad 2 De gebruikelijke tijdsrelatie van een dialoog is een successieve, maar die kan zowel binnen een dialoog als in de relatering van meerdere dialogen worden doorbroken door het simultane. Binnen de dialoog kan de successieve relatering van de replieken worden doorbroken door:

- toespraak
om te zeggen
- partiële simultaneïteit (in de rede vallen)
 - totale simultaneïteit
 - zwijgen (paúzes).

Binnen de onderlinge relatering van meerdere dialogen neemt de simultaneïteit de vorm aan van meerdere dialogen tegelijkertijd, wat inhoudt 'die Negation eines konventionelles Prinzips (hier: das Sukzessivität von Dialogen) und die Verabsolutierung dieser Negation zur konsequent durchgehaltenen Strukturdominante'¹.

ad 3 De syntaktische relatering van de dialoog vindt plaats op drie niveau's, nl.:

- de relatie tussen een deel van de repliek tot de gehele repliek
- de relatie tussen de repliek en de voorafgaande repliek
- de relatie tussen een repliek en de direkt voorafgaande repliek van een andere figuur.

Daarbij staat centraal in hoeverre voor al deze relaties 'das textlinguistische Kriterium der Kohärenz erfüllt ist, inwieweit also im inneren Kommunikationssystem die einzelne Replik, die Menge der Repliken einer Figur oder aber die Gesamtmenge aller Repliken als 'Text' gelten kann, dessen konstitutive Kohärenz durch semantische Isotopien und durch syntagmatische Substitution gewährleistet wird'²

v. bank
directe tekst
v. i. passage
ju: p' markerijg

ad a Een repliek kan in zijn geheel coherent zijn in haar semantische oriëntering en haar betrokkenheid op de situatie maar ze kan ook dermate veel veranderingen bezitten dat de repliek het karakter van een dialoog krijgt.

ad b De relatie tussen een repliek en de voorafgaande replieken van een figuur binnen een dialoog of binnen het geheel van een tekst laten de semantische coherentie en de stilistische homogeniteit van de dramatische spreken van een figuur zien, en is daarmee een component van de wijze waarop een figuur wordt gekarakteriseerd.

ad c De relatie tussen een repliek en de direct voorafgaande van een dialoogpartner kan variëren van identiteit (de consensus-dialoog die neigt naar het karakter van een monoloog) tot in het geheel geen onderling verband tussen beide replieken. Daartussen bevinden zich vele relatie-mogelijkheden waarin de reactie-repliek bepaalde momenten van de voorafgaande overneemt maar ze in een andere context plaats. Daaruit zijn relatie-schema's af te leiden, zoals: vraag en antwoord/weigering van een antwoord, bevel en uitvoering/afwijzing enz.

bet. verband
p' markerijg
vrij
mogelijke
principes

¹ ibid. p. 204.

² ibid. p. 204.

De relatie tussen een repliek en de voorafgaande repliek kan worden bestudeerd naar twee aspecten: 1) keuze van aanknopingspunt, en 2) verwerking van het gekozen aanknopingspunt.

1) keuze van aanknopingspunt

Als aanknopingspunt kan gekozen worden a) de tekeninhoud (het verbale object van de voorafgaande repliek); b) het teken zelf, d.w.z. het feit van het ter sprake brengen van het object; c) de wens de communicatie voort te zetten, of d) een verbeeld aanknopingspunt dat niet in de voorafgaande repliek wordt aangegeven.

2) verwerking van het gekozen aanknopingspunt

Verwerking van het gekozen aanknopingspunt gebeurt door: a) het bewijs van het tegendeel, of b) de ontkrachting van de argumentatie (afgezwakte negatie). Een bijzondere tussenvorm van keuze van aanknopingspunt en de verwerking ervan is het thematiseren van de presupposities van de voorafgaande repliek (presuppositie: 'propositions implicitly supposed before the relevant linguistic business is transacted'¹).

Wraad -
steelijf

Drama en retoriek.

Pfister wil de syntagmatische en paradigmatische dimensies van de dialoog in het drama beschrijven met behulp van de retorische termen logos, pathos en ethos.

Omdat zowel de klassieke vorm van spreken in dialoogvorm als het retorisch spreken een vergelijkbare intentie hebben, nl.: 'das situationsverändernde Einwirken durch Worte'², acht hij de retorische terminologie ook toepasbaar op drama ondanks de verschillen in spreesituaties.

Retoriek heeft als primair doel het overhalen en overtuigen van de toehoorder(s). 'Die dafür entwickelten Grundstrategien sind von so hoher Allgemeinheit, dass sie auch noch nach Abstraktion vom zugrundeliegenden Modell der öffentlichen Rede gültigkeit beanspruchen und damit auch zur Analyse dramatischer Dialogrede verwendet werden können'³.

Hier wordt echter gemeend dat het verschil in spreesituatie nl. het verschil tussen één communicatief systeem enerzijds en twee communicatieve systemen waarvan het een het ander overkoepelt anderzijds, meer gevolgen heeft voor de toepassing van de retorische terminologie dan Pfister aangeeft.

De retorica (het overhalen en overtuigen van de ontvangers) en haar terminologie (soorten argumenten: logos, pathos en ethos) behoren tot de appellatieve functie(7) die, volgens de eerder aangehaalde Jacobson, een heel andere rol speelt in het binnenste c.s. dan in het buitenste. Er wordt aangenomen dat Pfister met de

¹ R.C. Stalnaker, Pragmatics, in J. S. Petöfi u. D. Franck, hrsg., Präsuppositionen in Philophie und Linguistik, Frankfurt, 1973. p. 2.11.

² Pfister 1977, p. 212.

³ *ibid.* p. 213.

retorische terminologie de syntagmatische en de paradigmatische dimensies in het binnenste c.s. wil beschrijven.

De receptie-esthetische werking daarvan op de toeschouwer in het buitenste c.s. komt daarbij -in ieder geval formeel- niet aan de orde. Daarmee lijkt het retorisch argumenten-onderscheid op het spreken in het drama wel toepasbaar, maar zinloos omdat haar plaats binnen het theatraal communicatief model onduidelijk is. Voor de toeschouwer lijkt het retorisch argumenten-onderscheid -in ieder geval formeel- in hoge mate 'Bedeutungsindifferent'¹. Om die reden wordt het hier verder buiten beschouwing gelaten.

2) PERSONAAL EN FIGUUR

inleiding.

Pfister gaat kort in op de relatie tussen handeling en figuur (figuur als handelend subject) en op de wijze waarop de voorstelling van de mens in het drama, de figuur, zich verhoudt tot de waarneming van een persoon in de werkelijkheid en tot die voorstelling in narratieve teksten.

Van de twee mogelijke invalshoeken die Pfister aangeeft: de figuur als handelend subject en als identiteit is het vooral de laatste die in dit hoofdstuk centraal staat.

De identiteit van de figuur wordt bepaald binnen de context met de andere figuren in contrast- en correspondentie relaties en door het tonen van individuele eigenschappen.

De contrast- en correspondentie relaties komen naar voren in de bespreking van het 'personaal', de figurenconstellatie en configuratie. De individuele identiteit wordt bepaald door de figurenconceptie en figuren-karakterisering.

Interdependentie van handeling en figuur.

Als Handeling wordt opgevat als de verandering van de situatie en de situatie als een gegeven relatie van figuren tot elkaar en tot een reële of idealistische context, dan bestaat er tussen figuur en handeling een dialectische betrokkenheid.

Status van dramatische figuren.

In vergelijking met een reële persoon wordt de dramatische figuur gekarakteriseerd door het feit dat hij een intentioneel gemaakt, fictief en artificiële construct is.

Zijn informatie-totaal is eindig en gesloten, maar daardoor is alle informatie betekenis vol.

In vergelijking met de narratieve fictieve figuur legt de performativiteit van de dramatische figuur beperkingen op aan de wijze waarop hij kan worden voorgesteld: de omvang van de dramatische tekst is beperkt en daarnaast kent ze minder mogelijkheden om het innerlijke van de figuur op transparante wijze te kunnen tonen.

De mens in het drama verschijnt vooral als zichzelf voorstellende,

¹ Fischer-Lichte 1983, p. 34.

d.w.z. vooral binnen het kader van menselijke interactie en daarin verschijnt hij vooral als spreker. handeling

Binnen de dramatische tekst kan de dramatische figuur worden gezien 1) als de som van zijn structurele functies ten opzichte van situatie-verandering en stabilisering, d.w.z. als handelend subject, en 2) als som van contrast en correspondentie-relaties tot de andere figuren.

Pfister beschrijft de dramatische figuur als gegeven binnen de context van de andere figuren (personaal, constellatie en configuratie) en als individueel gegeven (conceptie en karakterisering van de figuur).

'Personaal', figurenconstellatie en figurenconfiguratie.

1) 'personaal'

Onder 'personaal' wordt verstaan de som van de optredende figuren.

De omvang van het personaal varieert sterk: 'im allgemeinen neigt das Drama der geschlossenen Form mehr zur Konzentration des Personals auf wenige Figuren, während das Drama der offenen Form oft eine panoramische Fülle an Figuren bietet'¹.

Structurele dominantie-relaties binnen het personaal kunnen kwantitatief worden aangegeven door de duur van de aanwezigheid van elke figuur op het toneel en diens aandeel in de hoofdtekst. Kwalitatief kan 'het personaal' worden ingedeeld in contrast- en correspondentierelaties, in kenmerken van de figuren zoals jong-oud, man-vrouw enz..

2) figurenconstellatie

Onder figurenconstellatie wordt verstaan de dynamische interactiestructuren van de contrast- en correspondentierelaties.

De figurenconstellatie kan op abstracte wijze worden onderzocht door de methoden van de sociometrie waarbij de betrekkingen tussen de figuren als positief, negatief of neutraal worden beschreven. Daaruit laat zich een graad van electieve entropie berekenen die de gelijkmatigheid van de organisatiestructuur, c.g. haar conflictpotentieel aangeeft.

Een andere manier om de dynamische interactiestructuren te analyseren is een methode die de relaties van de figuren bepaalt naar hun handelingsfunctie. Deze methode is echter beperkt tot dramatische teksten met een conflictstructuur.

3) figurenconfiguratie

Onder figurenconfiguratie wordt verstaan dat deel van het personaal dat op een bepaald punt in de tekst aanwezig is op het toneel. Wisseling van de figurenconfiguratie signaleert een nieuwe scène. De kwantitatieve parameters van de figurenconfiguratie zijn omvang (van nul tot ensemble configuratie) en duur (kort houdt in veel wisselingen en is tempoverhogend).

De configuratie-structuur geeft aan de concretisering van de identiteit van een individuele figuur ten opzicht van de contrast- en correspondentierelaties met de andere figuren.

¹ ibid. p. 226.

Zo is uit een gegeven configuratiestructuur de scenische afstand (het configuratie patroon van samen optreden) tussen figuren af te leiden, waaronder concomittantie en alternantie (resp. altijd samen of nooit samen optredend) en de dominantie van de individuele figuur ten opzichte van de andere figuren.

Figurenconceptie en figurenkaracterisering.

Onder figurenconceptie wordt verstaan: 'das antropologische Modell, das der dramatischen Figur zugrunde liegt, und die Konventionen seiner Fiktionalisierung'¹.

Onder figurenkaracterisering wordt verstaan: 'die formalen technieken der Informationsvergabe, mit denen die dramatische Figur präsentiert wird'.

1) figurenconceptie

De figurenconceptie gaat aan de plurimedialiteit van de dramatische tekst vooraf. Ze geeft een mogelijk mensbeeld aan en haar dramatische concretisering en is derhalve historisch bepaald.

Pfister beperkt zich tot een aantal belangrijke, algemenere ideaaltypologische opposities, na introductie van Beckermann's onderscheid van de breedte- lengte- en diepte-dimensie van de dramatische figuur.

Breedte heeft betrekking op 'the range of possibility inherent in the dramatic figure at the commencement of the presentation'².

Lengte is 'die von ihr (de figuur, m.v.) zurückgelegte Entwicklung aufgrund von Veränderungen, Verstärkungen oder Enthüllungen'³, en diepte is 'die Beziehung zwischen äusseren Verhalten und dem inneren Leben'.

Pfister bespreekt 4 algemene ideaaltypologische opposities in figurenconceptie: 1) statisch versus dynamisch, 2) eendimensionaal versus meerdimensionaal, 3) gesloten versus open, 4) transpsychologisch versus psychologisch, en 5) het verschijnsel identiteitsverlies.

1 statische versus dynamische figurenconceptie

Onder een statische figurenconceptie wordt verstaan een conceptie die zich gedurende het hele tekstverloop niet verandert (ook wanneer het beeld van de recipiënt over de figuur wel verandert). Een dynamische figurenconceptie houdt een ontwikkeling van de dramatische figuur gedurende het tekstverloop in op een continuërende of sprongsgewijze manier.

¹ ibid. p. 240.

² Beckermann, Dynamics of drama, Theory and Method and Analysis, New York, 1970. p. 214.

³ Pfister 1977, p. 241.

2 een- of meerdimensionale figurenconceptie

Eendimensionale figuren worden gekenschetst door een klein aantal kenmerken of eigenschappen die op zich al eenstemmig en homogeen zijn.

Een meerdimensionale figuur wordt gedefinieerd door een complex geheel van eigenschappen die op verschillende niveaus liggen, zoals b.v. ideologische oriëntering, biografische achtergrond en psychische dispositie.

Een- of meerdimensionaliteit is ook het criterium van het historisch gemaakt onderscheid tussen personificatie, type en individu. Een personificatie wordt gedefinieerd door een enkele eigenschap die dient om een abstract begrip tot uitdrukking te brengen.

Het type wordt gekenmerkt door een beperkt samenstel van eigenschappen van sociologische en/of psychologische aard.

De figurenconceptie van het individu benadrukt het unieke van de figuur en wordt gekenmerkt door meer-dimensionaliteit op verschillende niveaus.

3 gesloten versus open figurenconceptie

Het kenmerk van een gesloten figurenconceptie is het volledig en eenduidig gedefinieerd zijn van de dramatische figuur.

Daarbij kan onderscheid gemaakt worden tussen volledige definiëring door expliciet gegeven informatie en volledige definiëring door ten dele expliciete en ten dele impliciete informatie 'die seine (van de recipiënt, m.v.) interpretatorische Aktivität herausfordert'¹.

In de open figurenconceptie blijft relevante informatie over de figuur weg waardoor een onoplosbare meerduidigheid ontstaat.

Dit aspect van de figurenconceptie houdt verband met de perspectieven-structuur van de dramatische tekst waarin een vergelijkbaar onderscheid wordt gemaakt, nl. een a-perspectivische, een open, en een gesloten perspectievenstructuur.

4 transpsychologische versus psychologische figurenconceptie

Onder een transpsychologische figurenconceptie wordt een conceptie verstaan waarin het aanwezige zelfbegrip ver boven het psychologisch plausible uitstijgt. Transpsychologische figurenconceptie brengt vaak verwijzing naar een bemiddelend episch communicatiesysteem met zich mee. Een psychologische figurenconceptie blijft wel binnen de grenzen van het plausible.

vb.
Kant?
vb.
Lomb?

5 identiteitsverlies

Een specifiek moderne figurenconceptie is die waarin het begrip identiteit zelf wordt gethematiseerd. Dat gebeurt vaak door de band tussen (een) identiteit en (een) lichaam c.q. de figuur te verbreken.

vb.?

¹ ibid. p. 247.

2) figurenkaracterisering

Het repertoire van figuren karakteriserings technieken: de informatie-overdracht met betrekking tot de figuur, komt voort uit het repertoire van codes en kanalen, en wordt ten dele bepaald door de figurenconceptie. 'So bedingt etwa eine stark individualisierende, die Physis und das Unbewusste betonende Figurenkonzeption eine verstärkte Auswahl aussersprachliche und impliziter Charakterisierungstechniken, während umgekehrt bei transpsychologischer Figurenkonzeption Techniken expliziter sprachlicher Charakterisierung sowohl quantitativ als auch qualitativ dominieren werden'¹.

is de
aigu

Pfiester deelt het repertoire van technieken om een figuur te karakteriseren in naar de criteria van:

- a) de informatie-zender: de individuele figuur ('figuraal') of de impliciete auteur ('auctoriaal'), en
- b) de explicietheid c.q. de implicietheid van de informatie.

1 expliciet figurale karakteriseringstechnieken

Deze technieken om te karakteriseren zijn meestal verbaal en kunnen worden onderverdeeld in zelfcommentaar (de figuur is zowel subject als object van de informatie) en commentaar van anderen (de figuur is alleen object van de informatie).

Beide kunnen een dialogvorm of een monologvorm hebben, wat de geloofwaardigheid van de karakterisering beïnvloedt naar mate er meer en verschillende doelen bij de spreker aanwezig verondersteld kunnen worden.

Bij het commentaar van anderen in dialogvorm kan onderscheid gemaakt worden naar de aan- of afwezigheid van de object-figuur en naar de plaatsing van het commentaar vóór of na het eerste optreden van die object-figuur (in het laatste geval heeft het commentaar een introducerende werking).

2 impliciet figurale karakteriseringstechnieken

Deze technieken kunnen worden verdeeld in verbale en nonverbale informatie-verschaffing.

Onder de impliciete, d.w.z. niet als zodanig gepresenteerde, verbale technieken om een figuur zichzelf te laten karakteriseren vallen paralinguïstische kwaliteiten: van stem, verbaal gedrag enz.

vgl.
alliedang
verloeg

Onder impliciete nonverbale zelfkarakterisering vallen lichamelijke kwaliteiten (van de acteur), gestic, kostuum enz.

3 expliciet auctoriale karakteriseringstechnieken

Dat zijn karakteriseringingen die door de auteur dan wel in de neventekst worden gegeven, dan wel in de hoofdttekst in de vorm van sprekende namen.

4 impliciet auctoriale karakteriseringstechnieken

Tot deze technieken behoort het gebruik van z.g. interpretatieve naam, die zich tussen de niet-karakteriserende naam en de sprekende naam in bevindt.

vs.

¹ ibid. p. 250.

De belangrijkste vorm van impliciete auctoriale karakterisering is de benadrukking van contrast en correspondentie-relaties tot andere figuren. Dat kan gebeuren door het thematiseren van een correspondentie-relatie zodat de toeschouwer de mogelijkheid tot vergelijken krijgt. bv. door figuren simultaan of successief te confronteren met een vergelijkbare situatie.

3) VERHAAL EN HANDELING

Inleiding.

Pfister begint zijn bespreking van Verhaal en Handeling met de postulering van het niveau van het voorgestelde (waarop zich de begrippen 'verhaal', 'situatie', 'handeling' en 'gebeuren' bevinden) en het niveau van de voorstelling (waarop het begrip 'fabel' is gesitueerd). Zijn uitgangspunt is het verhaal en diens voorstelling in de fabel. Die voorstelling wordt op verschillende wijzen door de aard van de dramatische tekst beknot en maakt gebruik van verschillende presentatie-technieken, nl. performatieve of narratieve.

De dramatische tekst kan zijn opgebouwd uit verschillende onderdelen -sequensen- die op een hiërarchische of op een episodische manier zijn georganiseerd.

De verbinding van sequensen kan op verschillende manieren tot stand worden gebracht en verschillende doelen dienen.

Zowel op het niveau van het voorgestelde als op dat van de voorstelling kunnen segmenterings-criteria worden gehanteerd en verschillende segmenterings-niveaus worden onderscheiden.

Tot slot gaat Pfister in op de compositie van segmenten in de bespreking van twee 'ideaal-typen' van de dramatische tekst: de gesloten en de open vorm.

Verhaal, fabel, situatie, handeling, gebeuren.

Pfister begint met het verklaren van de te gebruiken terminologie.

1 verhaal

Verhaal wordt gekenmerkt door de volgende eigenschappen:

- een of meer menselijke c.q. vermenselijkte subjecten
- een temporale dimensie van het verstrijken van tijd
- een spatiële dimensie van 'Raumausdehnung'¹

Als zodanig maakt deze definitie geen onderscheid tussen narratieve en dramatische teksten.

Verhaal ligt op het niveau van het voorgestelde en ligt aan de voorstelling (Darstellung) als het gepresenteerde ten grondslag. Het kan door de recipiënt uit de voorstelling worden gereconstrueerd.

¹ ibid. p. 265.

2 fabel

Op het niveau van de voorstelling ligt de fabel die dezelfde gebeurtenissen als het verhaal heeft, maar 'in ihrer Darlegung, in jener Reihenfolge, in der sie im Werk mitgeteilt werden, und in jener Verknüpfung in der die Mitteilungen über sie im Werk gegeben sind'¹.

3 situatie

Pfister neemt de definitie van Suriau over: 'La figure structurale dessinée, dans un moment donné de l'action, par un système de forces(...) incarnées, ou animées par les principaux personnages de ce moment de l'action' (de structurele figuur die,

op een gegeven moment in de actie, wordt ontworpen door een systeem van krachten, verbeeld, doorstaan of tot leven gewekt door de belangrijkste personages van dat moment van de actie)².

Het begrip 'situatie' bevindt zich op het niveau van het voorgestelde. Ze kan het potentieel tot handeling bezitten als ze conflictgeladen, gespannen en dynamisch is, en tot gebeuren als ze conflictvrij en statisch is.

4 handeling

Onder handeling wordt verstaan het doelgerichte, niet causaal bepaalde overbrengen van de ene situatie in de andere. Handeling levert een triadische structuur op van uitgangssituatie - veranderingspoging - nieuwe situatie.

Ten opzichte van het verhaal betekent handeling een specificering van het antropomorfe subject tot een intentioneel kiezend subject. Het begrip 'handeling' staat evenals 'situatie' op het niveau van het voorgestelde.

Pfister verdeelt de algemene term handeling in in:

- a) handeling: de enkele handeling van een figuur in een situatie
- b) handelingssequens: de overkoepelende handelings-samenhang van de hele tekst
- c) handelingsfase: een tussenniveau van segmentering in de handelingssequens.

5 gebeuren

Gebeuren (geschehen) wordt gekenmerkt door het wel voldoen aan de voorwaarden voor verhaal, maar niet aan die voor handeling. d.w.z. ofwel het menselijk subject is niet in staat een intentionele keuze te maken ofwel de situatie is aan iedere verandering onttrokken.

Drama kan bestaan uit een opeenvolging van handelingen en gebeuren waarbij gebeuren de bepalende factor kan zijn voor de macrostructuur van de tekst.

Evenals 'handeling' bevindt 'gebeuren' zich op het niveau van het voorgestelde.

¹ ibid. p. 267.

² E. Suriau, Les deux cent mille situations dramatiques, Paris. 1950. S. 38 u. 55)

Presentatie van het verhaal.

De presentatie van het verhaal in de dramatische tekst is gebonden aan de eisen van de dramatische communicatie: geen bemiddelend communicatie-systeem, pluri-medialiteit en de collectiviteit van productie en receptie.

Uit die eisen komen het principe van successiviteit en het principe van concentratie voort.

Het principe van successiviteit verbiedt het terugblikken (de 'flash-back') en beperkt tevens de mogelijkheid van simultane scenische presentatie (geen bemiddelend communicatie-systeem)(8). Het principe van concentratie komt voort uit de dominant scenische presentatie van het drama en het beperkte concentratie-vermogen van de toeschouwer, waardoor het verhaal niet in zijn geheel kan worden voorgesteld.(9)

De scenische presentatie van het verhaal is daarnaast gebonden aan toneeltechnische en maatschappelijke restricties.

Technieken van presentatie.

Pfister stelt daarbij de verhouding tussen de scenische presentatie (performatief) en het narratief overbrengen van informatie ('showing' of 'telling') centraal.

Het vertellen kan niet alleen noodzakelijk zijn met het oog op de bovengenoemde restricties van de scenische presentatie (bedekte handeling) maar het is ook een pragmatisch middel tot focus- en tot accentplaatsing en van spanningsverwekking.

De keuze tussen beide communicatie modi behoort tot de structurerende en 'sinnstiftenden' opbouwelementen van de fabel.

Gebruik van narratieve informatieoverdracht op deze wijze komt in de 'Macht der teaterlijke Dwaasheden' niet voor, en wordt hier daarom buiten beschouwing gelaten².

Combinatie van sequensen.

De totale samenhang van handelingen en gebeurtenissen in de dramatische tekst bestaat meestal uit meerdere handelings- en gebeurenssequensen, waarbij een sequens een relatief gesloten systeem van chronologische en causale relaties voorstelt (10).

De combinatie van sequensen kan hiërarchisch of episodisch georganiseerd zijn naarmate de sequensen een gesloten geheel vormen of niet, kwantitatief en functioneel gelijkwaardig zijn en zich op hetzelfde fictie-niveau bevinden.

Episodisch is een combinatie van sequensen wanneer de sequensen naast of na elkaar staan, wat bepaald wordt door een successieve dan wel simultane tijdsrelatie.

Een hiërarchische combinatie ontstaat als er een onderscheid kan worden gemaakt tussen hoofd- en nevenhandelingen.

- bij hoofplot - nevenplot
hoofdhandeling - nevenhandeling

¹ Pfister, 1977, p. 227.

² ibid. p. 280 - 284. Typen narrativer Vermittlung, 6.2.2.2.,

Er is sprake van een nevenhandeling wanneer 'eine Handlungssequenz dominant in Hinblick auf eine andere funktionalisiert ist, indem sie dieser, der Haupthandlung, neue Entwicklungsimpulse zuträgt oder sie durch Korrespondenz- und Kontrastbezüge verdeutlicht oder relativiert'¹, terwijl de combinatie van hoofdhandelingen wordt gekenmerkt door wederzijdse functionalisering.

Verbinding van sequensen.

Er zijn drie typen technieken om sequensen met elkaar te verbinden:

- 1) handelings/gebeuren interferentie, waarbij een handeling of gebeuren in een sequens tegelijkertijd een handeling of gebeuren in een andere sequens constitueert of oplost.
- 2) overlapping van figurenconstellaties, en
- 3) in de vorm van identieke situaties of thema's.

Functies van verbinding

- 1) Esthetische functie: de verbinding van sequensen dient vooral de sfeerafwisseling (tragisch-komisch) en de totaliteit en compleetheit van de fictieve wereld.
- 2) spanningsintensivering ("cliff-hanger")
- 3) integratieve functie: de contrast- en correspondentie relaties van verschillende sequensen verduidelijken of relativeren elkaar.
- 4) empathische functie: door middel van herhaling van bepaalde elementen in verschillende sequensen wordt dat element geaccentueerd. *accentueert bepaalde aspecten van betekenis*
- 5) generaliseringsfunctie: door herhaling van bepaalde elementen in meerdere sequensen wordt de uitzonderingspositie van dat element teniet gedaan. *uitleg over de functie*

Een bijzonder geval van hiërarchische combinatie van sequensen is die van sequensen met een verschillend fictie-niveau, zoals het spel-in-het-spel of de droom.

Aangezien zo'n sequentie-structuur niet in de 'Macht der teaterlijke Dwaaheden' voorkomt, wordt het hier buiten beschouwing gelaten.

Segmentering en compositie.

De macrostructuur van de dramatische tekst is een hiërarchisch opgebouwd syntagma van elementen op verschillende niveau's.

Centraal stelt Pfister daarin de correlatie tussen segmentering van het verhaal en de segmentering van de voorstelling.

De diepte-structuur, het verhaal, wordt gesegmenteerd naar semantisch-logische criteria met als belangrijkste niveau's handeling/gebeuren, handeling/gebeuren fase en handeling/gebeuren sequens. *fictie*

¹ ibid. p. 287.

² ibid. p. 294-306. 6.3.2. Über- und Unterordnung von Sequenzen.

pluk

De segmentering van de oppervlaktestructuur, de fabel, wordt bepaald door een strategie van accentueren, focus prononceren en het benadrukken van betekenis relaties.

Tot de systematische, a-historische segmenteringscriteria en markeringen van de fabelstructuur behoren de partiële figurenconfiguratie, de totale figurenconfiguratie wisseling, onderbrekingen van het ruimte-tijd continuüm en signalen als pauzes en gordijn. De segmenteringsniveaus die zo worden aangegeven heten 1) Opkomst ('Auftritt')(partiële figurenconfiguratie) en 2) scène (totale figurenconfiguratie wisseling en/of onderbreking van het ruimte/tijd continuüm).

Binnen de Shakespeariaanse traditie die hier wordt gebruikt is er nog een derde, overkoepelend niveau te onderscheiden: dat van de acte. Pfister geeft daarvoor echter geen onderscheidings-criteria.

Compositie.

Bij de bespreking van compositie steunt Pfister op Volker Klotz' tegenstelling van twee 'Idealtypen': de gesloten en de open vorm van drama.

Daarbij 'beschränken wir uns auf die Gesichtspunkte der 'Handlung' und der 'Komposition', da wir auf Sprachgestaltung und Figurenkonzeption bereits eingegangen sind und die Raum- Zeitstruktur im nächsten Kapitel behandeln werden'. (11)

de gesloten vorm

Het ideaaltype van de gesloten vorm wordt gekenmerkt door een volledig gesloten verhaal met een voorwaardeloos begin en voorwaardeloos einde waarbij de fabel voldoet aan de aristotelianse eisen van 'eenheid (Einheit) en 'geheel (Ganzheit).

De eis van 'eenheid houdt in dat de fabel uit een enkele sequens bestaat dan wel dat ze overtuigend gedomineerd wordt door een hoofdhandeling.

De eis van 'geheel houdt in dat de fabel ^{alleen} alle noodzakelijke onderdelen bevat en niets wat niet noodzakelijk is.

In de fabel ontwikkelt zich een conflict tussen duidelijk omliggende antagonistische krachten dat tot een eenduidige en definitieve oplossing voert.

De fabel is niet autonoom doel op zich maar gefunctionaliseerd op het op transparante wijze concretiseren van een ideëel probleem: de Idee.

Het ideaaltype van de gesloten vorm stelt een hiërarchisch georganiseerde structuur voor, waarbij deze Idee de fabel in alle delen van de fabel determineert.

de open vorm

De open vorm wordt tegenover de gesloten vorm ex negativo gedefinieerd. Pfister gaat in op de belangrijkste afwijkingen met betrekking tot verhaal en voorstelling.

- 1) tegenover de causale aaneenrijging van handelingen en tegenhandelingen van de conflictstructuur in de gesloten vorm stelt de open vorm het gebeuren waarin de figuur niet intentioneel handelt en die hij als toestand ervaart.
- 2) tegenover de eis van eenheid en geheel stelt de open vorm een samenstel van sequensen die relatief onafhankelijk en geïsoleerd zijn ten opzichte van elkaar.
- 3) tegenover de lineaire finaliteit van de gesloten vorm stelt de open vorm cyclische repetatieve of contrastieve ordeningsprincipes.
- 4) tegenover de ^{actes} als de weinige bouwstenen van een symmetrische, transparante macro-structuur stelt de open vorm als belangrijkste segmenteringseenheid de scène, en wel in grote aantallen en van variabele omvang.
- 5) tegenover de deductieve beweging van de gesloten vorm, van de Idee naar concretisering, stelt de open vorm een inductieve beweging: 'Hier dominiert das Konkret-Individuelle der antropologischen, sozialen und psychologischen Lebensumstände der dramatischen Figuren und dieses Konkret-Individuelle lässt sich nicht mehr unmittelbar -und schon gar nicht von

¹ ibid. p. 319.

frot
 5.10.03
 (alleen) gis
 fragmenten
 het causale
 moment v
 de fabel
 is
 abstractief!
 meerder
 sequenties
 het gedrag
 door
 hoofd 'lig

den Figuren selbst- unter ein ideelles Allgemeines subsumieren¹.

Daarnaast wordt de open vorm gekenmerkt door: dominant individualistische figurenconceptie waarin het onderbewuste en het fysieke aspect worden benadrukt.

De communicatie tussen figuren is vaak gestoord en hun taalgedrag reflecteert hun onvermogen zich verbaal uit te drukken en daarmee zichzelf en anderen bewust te maken.

Het personeel is talrijk en sociaal gemengd en mist duidelijke onderscheidingen tussen hoofd- en bijfiguren.

De ruimte-tijd structuur tendeeft naar het panoramische en een sterke concrete gedetailleerdheid.

4) RUIMTE EN TIJD STRUCTUUR

Inleiding.

Het hoofdstuk Ruimte-Tijd Structuur is in drie delen verdeeld: 1) een algemene inleiding over tijd en ruimte als gronddimensies van het drama, 2) Het analyse-model voor ruimte, en 3) het analyse-model voor tijd. In de algemene inleiding gaat Pfister in op de betekenis van de ruimte-tijd begrippen ten opzichte van het communicatieve model van het binnenste en het buitenste c.s., op de geschiedkundige achtergrond van de eis tot eenheid van ruimte en tijd en op de oppositie tussen gesloten en open ruimte-tijd structuren.

In het tweede behandelt Pfister de analyse van de ruimte: de wijze waarop de ruimtelijke dimensies betekenis kunnen dragen, de conceptie van de ruimte en de wijze waarop deze gerealiseerd wordt door middel van localiseringstechnieken.

In het derde deel gaat het om de analyse van de tijd. Daarbij komt aan de orde: de wijze waarop het (chronologische) tijdsverloop wordt geconcretiseerd, de verschillende tijdsconcepties en tot slot het begrip 'tempo'.

1) Ruimte en tijd als gronddimensies van het drama.

Pfister relateert de subcategorieën ruimte en tijd aan de verhouding realiteit-fictie in drama.

Ruimte en tijd behoren voor de performatieve dramatische tekst tot de concrete grondcategorieën: voorgestelde en voorstellende ruimte en tijd vallen samen.

In het binnenste c.s. is een fictief hier-en-nu en in het buitenste c.s. een reëel, concreet hier-en-nu. Deze twee vallen niet samen.

Als de absoluutheid van de dramatische tekst een gegeven is gaat voor de toeschouwer het hier-en-nu in het buitenste c.s. (de acteur, de toneelruimte, voorwerpen) in zijn geheel over in het hier-en-nu van het binnenste c.s..

Wanneer een episch bemiddelend c.s. is geëtableerd verdwijnen de concrete elementen van de theatervoorstelling (de gegevens van het hier-en-nu in het buitenste c.s.) niet achter de fictieve,

¹ ibid. p. 325.

waarmee de spanning tussen reële en fictieve ruimte-tijd deixis voortdurend in het bewustzijn van de toeschouwer blijft. In avant-gardistische experimenten 'mit Grenzformen des Dramas' wordt vaak geprobeerd de spanning tussen fictie en realiteit op te heffen. Lagging
of the boundary

De happening b.v. slaagt erin de tegenstelling tussen fictieve en reële ruimte-tijd deixis op te heffen door van fictionaliteit nagenoeg af te zien. Ze heeft dan ook niet de overkoepeling van een binnenste c.s. door een buitenste, ofwel, twee 'deiktischer Bezugssysteme, die, wir als Differenzqualität dramatischer Texte gegenüber anderen Texten herausgestellt haben'¹.

Ook in Handke's 'Publikumsbeschimpfung'² vindt een poging plaats de identiteit van reële en fictieve ruimte-tijd deixis te laten samenvallen door nadrukkelijke, verbale vaststelling door de figuren van de aanwezigheid van één ruimte, en wel die van het buitenste c.s..

De acteurs spreken, als spreekbuis van de auteur vrijwel uitsluitend tot het publiek en nauwelijks tot elkaar, waardoor '(es) nicht zum Aufbau eines fiktiven inneren Kommunikationssystems (kommt), wie wir es als konstitutiv für einen dramatischen Text erachten, sondern verbleibt alle Informationsvergabe auf der Ebene eines vermittelnden Kommunikationssystems, über das nun jedoch nicht mehr eine fiktive Geschichte vermittelt wird, sondern nur metasprachlich, oder genauer, metakommunikativ die konventionelle Relation von Publikum und Figuren problematisiert und deformiert wird'³.

gesloten en open ruimte en tijd structuur

In een gesloten ruimte en tijd structuur wordt afgezien van locatie-wisseling en van breuken in de continuïteit, terwijl een open structuur ze juist wel heeft.

Lange tijd werd de gesloten ruimte en tijd structuur tot norm verheven op grond van eisen van geloofwaardigheid en waarschijnlijkheid. De normatieve eenheid van ruimte en tijd boette aan gezag in naarmate de eis tot mimesis, d.w.z. de eisen tot geloofwaardigheid en waarschijnlijkheid ten opzichte van de fictieve wereld, minder als al bepalende factor voor het drama werd gezien. waarsembance

de dramatische praktijk

De neiging tot sterke ruimte-tijd concentratie en geslotenheid bleef echter bestaan maar diende dan wel heel verschillende doelen.

¹ ibid. p. 329.

² 1966, titel niet nader gespecificeerd.

³ Pfister 1977, p. 330.

dit kan ook
in de open ruimte
de absolute tijd

De open ruimte-tijd structuur wordt gekenmerkt door 'grote sprongen' die de absolute en directheid van de fictie storen omdat ze niet op het binnenste c.s. betrokken kunnen worden. De open ruimte-tijd structuur wijst daarom altijd in min of meerdere mate op episerende tendensen. Het is mogelijk dat een gesloten ruimte-structuur met een open-tijd-structuur wordt gecombineerd, en vice versa, maar dat komt maar heel weinig voor.

2) Ruimte-structuur.

structuur en presentatie van de ruimte

1) Esthetische functie.

De ruimtelijke afmetingen van de theatrale ruimte kunnen in hun esthetische mogelijkheden een centrale plaats innemen in het receptie-proces, zoals b.v. in het werk van Oscar Schlemmer en Ferdinand Léger.

ruimte als centraal of niet

De esthetische functie van de ruimte is voor Pfister mede een aspect van het drama: 'Das Drama (ist) auch Raumkunst'.¹

2) Semantisering van de ruimte

De handeling is niet alleen karakteriserend ^afram^a voor de figuren en hun handelingen. Ze kan ook betekenis dragen binnen het model-opbouwende samenstel van haar dimensies.

Doordat ruimtelijke opposities (links-rechts, hoog-laag, voor-achter) tot model voor semantische opposities worden, wordt de ruimte gesemantiseerd waardoor de fictieve ruimte zich onderscheidt van de reële, onafhankelijk van hoe de fictie wordt vorm gegeven (m.n. de graad van mimesis versus stilering).

betekenis die ruimte

Ruimtelijke relaties kunnen worden gesemantiseerd in de speel-^bplaats door:

- a) groepering van de figuren,
- b) door de relatie van de speelplaats met de 'off-stage', waarbij een niet geconcretiseerde off-stage de speelplaats tot een gesloten, geïsoleerde ruimte maakt,
- c) door de relatie tussen meerdere speelplaatsen binnen een dramatische tekst. Aangezien dit laatste niet voorkomt in 'De Macht der teaterlijke Dwaasheden' wordt het buiten beschouwing gelaten,
- d) door de verhouding tussen fictieve speelplaats en reële ruimtelijke context (d.w.z. ten opzichte van de geïntendeerde recipiënt, waarbij in het bijzonder de afstand c.q. de nabijheid van de fictieve speelplaats van belang is) en,
- e) door de relatie tussen de speelplaats en handelingssfeer die elkaar kunnen aanvullen in contrast- en correspondentie-relaties.

def. (3) of mensl.

speelruimte

dramatische handeling

conceptie van ruimte

Primair is de ruimteconceptie bepaald door het spanningsveld tussen een gestileerde neutraliteit en realistische concretisering. -

¹ ibid. p. 330.

functies

Een meer specifiek geconcretiseerde conceptie van ruimte kan enerzijds neigen naar een autonome, esthetische functionering als spectaculair doel op zichzelf, anderzijds, als ze gericht is op werkelijkheids-mimesis, kan ze gesemantiseerd zijn als beeld van sociaal, maatschappelijke bepalende factoren voor gedrag en wezen van figuren.

Een meer gestileerde neutrale conceptie van ruimte plaatst een accent op het innerlijke van de figuren en benadrukt hun autonome individualiteit ten opzichte van materiële achtergronden.

de macht
der
dwaasheden
van tijd

localiseringstechnieken

De conceptie van de ruimte wordt in de dramatische tekst gerealiseerd met behulp van localiserings-technieken. Er wordt onderscheid gemaakt tussen verbale en non-verbale localiserings-technieken.

Verbale localiseringstechnieken worden buiten beschouwing gelaten, aangezien ze in 'de Macht der teaterlijke Dwaasheden' niet voorkomen.

Nonverbale localiseringstechnieken zijn te verdelen in:

- a) het toneelbeeld (in min of meerdere mate specifiek geconcretiseerd) en
- b) de actionele ruimte constituerend.

De actionele ruimte-constituerend wordt bepaald door

- a) opkomen/afgaan van de figuren die de relatie van de speelplaats tot de off-stage aangeven,
- b) groepering en beweging van de figuren op het speelveld, en
- c) de plaatsing van de requisieten.

requisieten

Het requisiet kan zowel verwijzen naar de figuur als naar het toneelbeeld.

Soort en aantal requisieten wordt bepaald door de ruimte-conceptie waarbij de meer neutrale, niet specifieke ruimte-conceptie neigt naar weinig, maar betekenisvolle requisieten.

Het requisiet-object kan binnen zo'n ruimte-conceptie in verschillende realiteitsgraden voorkomen:

- a) als optisch en haptische concreet object
- b) als verbale thematisering
- c) als oneigenlijk-verbaal, d.w.z. metaforische thematisering.

Is de ruimteconceptie sterk concreet dan is er vaak sprake van veel objecten die voortdurend in het spel van de figuren worden betrokken.

ruimte-gevoel
persoon
gevoel

3) Tijd-structuur.structuur en presentatie van de tijd

Als de absolute van de dramatische tekst een gegeven is dan kent het binnenste c.s. een performatief heden, een hier-en-nu met een daaruit afgeleide verleden- en toekomst dimensie. (12)

¹ ibid. 7.3.3.1. Sprachliche Lokalisierungstechniken, p. 351-353.

presentatie van de tijd

Met welke middelen wordt de fictieve chronologie geconcretiseerd, d.w.z. de coherentie van de tijd en hoe verhoudt deze fictieve chronologie zich tot de reële speeltijd?

Zoals de vraagstelling al aangeeft gaat het Pfister om de wijze waarop in min of meerdere mate de fictieve chronologie door tijdsfixaties wordt geconcretiseerd.

In die zin behandelt hij ook de invloed van de fictieve chronologie-concretisering op de semantisering van de tijd en op het spanningspotentieel van de dramatische tekst.

Tijdsfixaties in de zin van Pfister komen in de Macht der Teaterlijke Dwaalheden niet voor. Daarom wordt dit onderwerp verder buiten beschouwing gelaten.¹

conceptie van tijd

Omdat tijdsconceptie 'eine historische kategorie (ist) und als solche nicht durch die Systematik der Kommunikationsstrukturen, sondern durch geistes und socialgeschichtliche Bezüge bedingt'², beperkt Pfister zijn bespreking van de conceptie van tijd tot drie veel voorkomende opposities: 1) objectieve chronometrie versus subjectieve tijdservaring, 2) progressie versus stasis en 3) lineariteit versus cirkelvormigheid.

Bij de oppositie (1) objectieve chronometrie versus subjectieve tijdservaring gaat het om de dominantie van de objectiviteit van een empirische chronometrie of om die van een subjectieve tijdservaring. In het eerste geval is er sprake van een sterke coherente concretisering van de chronologie, in de laatste niet.

In de oppositie (2) progressie versus stasis gaat het om een tijdsconceptie waarin het tijdsverloop voortdurend veranderingen oplevert dan wel een tijdsconceptie waarin het tijdsverloop gelijk is aan tijdsduur, aan 'zeitliche Erstreckung eines statische Zustands'³. Zeitliche Erstreckung eines statische Zustands

In de oppositie (3) lineariteit versus cirkelvormig gaat het om een tijdsconceptie als een voortschreiding van punt 1 naar punt 2 dan wel als een cyclische terugkeer van hetzelfde of het gelijkende.

Een tijdsconceptie die door objectiviteit, progressie en lineariteit wordt bepaald is 'die unmarkierte Normalform (...), während Subjectivität, Stasis und Zyklisch diese als Abweichungen davon verfremden'⁴.

¹ ibid. 7.4.3.2. Fiktive gespielte Zeit und reale Spielzeit, p. 365 - 374.

² ibid. p. 374.

³ ibid. p. 376.

⁴ ibid. p. 378.

tempo

Tempo in het drama moet op twee niveau's geanalyseerd worden, nl. op dat van het tekstsubstraat en dat van de geënceneerde tekst: 'das schriftlich fixierte Textsubstrat impliziert schon ein mehr oder weniger genau bestimmbares Tempo, das zusätzlich im Nebentext explizit präzisiert werden kann; im plurimedial inzenierten Text können diese Tempohinweise aufgenommen, verdeutlicht aber auch bewusst unterlaufen werden'¹.

Pfister onderscheidt (dan 1) een oppervlakte-structuur (nl. die van de fabel, van de voorstelling) van een diepte-structuur (nl. die van het Verhaal, het voorgestelde), en 2) een tempo van bewegingsverloop en van gebeurtenisverloop.

Op het niveau van de oppervlakte-structuur wordt het tempo van een tekstdeel bepaald door de snelheid van het bewegingsverloop (mimiek, gestiek, figurengroepering) en de frequentie van fenomenen als repliek-wisseling, configuratie-wisseling, speelplaats-wisseling).

Op het niveau van de dieptestructuur wordt het tempo alleen bepaald door de frequentie van situatie-veranderingen.

De bespreking van relatering van beide niveau's wordt buiten beschouwing gelaten als niet van toepassing op 'De Macht de teaterlijke Dwaasheden'².

tempovariaties

Uit tempo-variatie komt het 'häufig gebrauchte, aber kaum definierte Begriff des dramatischen Rhythmus'³ voort.

→ Tempo-variaties beïnvloeden de intensiteit van de spanning 'wobei innerhalb einer gewissen Toleranzgrenze sowohl die Beschleunigung als auch die Verzögerung spannungssteigerend wirken kann - die Beschleunigung indem der rasche Situationswechsel immer neue Spannungsbögen aufbaut, die Verzögerung, indem sie die Reichweite dieser Spannungsbögen erhöht.'⁴

SLOTOPMERKING

Pfister besluit 'Das Drama' met te wijzen op de beperkingen van het boek: het is slechts een inleiding in de opstelling van een (overkoepelend) analysemodel en in het analyseren van dramatische teksten. Zijn streven is geweest een zo algemeen mogelijk geldig model op te stellen dat evenwel differentieerbaar zou zijn ten opzichte van interpretaties van individuele dramatische teksten.

¹ ibid. p. 378.

² ibid. 7.4.5.3. Tempo des Gesamttextes, p. 380-381.

³ ibid. p. 381.

⁴ ibid. p. 381.

PFISTERS ANALYSE-MODEL: EVALUATIE.

Pfisters analyse-model heeft tot doel een dermate breed, algemeen theoretisch kader te bieden dat het van toepassing is op alle individuele dramatische teksten.

Door resultaten van onderzoek naar individuele teksten moet dat theoretisch kader dan verder worden verfijnd en aangepast.

Pfisters analyse-model steunt op de volgende aannamen:

- 1) het drama is een communicatie-proces ^{veranderings}
- 2) de communicatie van het drama bestaat uit twee communicatie-systemen, waarvan er een - het buitenste- de tweede - het binnenste c.s.- overkoepelt.

Het binnenste c.s. kan in zijn performativiteit een autonome, fictieve wereld voorstellen.

Deze eigenschap kiest Pfister als 'geïdealiseerde norm', d.w.z. de maatstaf waaraan gegevens van de dramatische tekst primair worden gemeten en ingedeeld.

De autonomie van het binnenste c.s. bestaat uit geslotenheid ten opzichte van het buitenste c.s., uit absoluutheid.

Deze kan op twee manier gebroken worden: door de z.g. epische tendens, nl. 1) naar de toeschouwer toe en 2) naar de auteur toe.

Voor het eerste hanteert Pfister een formeel criterium, nl. het spraak-criterium: aan wie (mede-figuur of toeschouwer) is de uiting gericht?

Voor het tweede, de auctoriale episering, is dat niet goed mogelijk: hoe moet onderscheid gemaakt worden tussen de uiting van een fictieve figuur en de uiting van de auteur wanneer ze beiden (om het op verbale communicatie te houden) uit dezelfde mond komen en door dezelfde hand zijn geschreven?

Daarvoor moet naast de geïdealiseerde norm van absoluutheid een 'normaal-vorm' worden gepostuleerd die criteria kan ontwikkelen voor de autonomie van het binnenste c.s. tegenover de auctoriale episering.

Die normaalvorm wordt geïntroduceerd via de epische tendens: Pfister verdedigt de keuze van absoluutheid van het drama als geïdealiseerde norm boven het epische met het argument dat het epische nu juist zijn receptie-esthetische werking vindt in de afwijking van de 'Normalform des dramatische Kommunikationsmodells'¹.

Dit heeft verschillende gevolgen:

- 1) Met de postulering van een 'normaal-vorm' van drama doen allerlei andere criteria, buiten die van absoluutheid hun intrede. Deze laten zich in grote lijnen samenvatten in Klotz' oppositie van de gesloten versus de open vorm van drama, waarbij de eigenschappen van de open vorm vaak geïnterpreteerd worden als een aanwijzing voor de aanwezigheid van de auteur in het binnenste c.s..

Houdt dit dan ook in dat er sprake is van een epische tendens?

Pfister verbindt de eigenschappen van de open vorm dan weer wel, dan weer niet aan de epische tendens (zo noemt hij de subjectieve, statische en cirkelvormige tijd-conceptie

¹ ibid. p. 22

voorbeelden van vervreemding van de normaalvorm -en de laatste twee episerend 'in Sinn einer klassischen Gattungspoetika- maar typeert hij de 'grote sprongen' die kenmerkend zijn voor een open ruimte-tijd structuur als een absolute aanwijzing voor episering². Deze verwarring wordt nog vergroot door punt 2.

- 2) Zoals gezegd hanteert Pfister voor de epische tendens tegenover de toeschouwer het formele criterium van de spraakgerichtheid. Hij abstraheert met nadruk van de receptie-esthetische werking van de epische tendens. Niet alle epische tendenzen volgens formeel criterium hebben een vergelijkbare werking, d.w.z. constitueren een bemiddelend c.s.. Anderzijds impliceert het gebruik van het argument afwijkend versus normaal-vorm altijd een receptie-esthetisch oordeel en dus een historisch bepaald oordeel. Dat strookt niet met de systematische, 'über-historische' opzet van 'Das Drama'. Pfister gaat nergens in op de implicaties van het gebruik van deze zo verschillende argumenten voor de opzet van zijn theoretisch kader.
- 3) Een derde gevolg komt voort uit de aard van de 'normaal-vorm'. De beoordeling van de 'normaal-vorm' is enerzijds gebaseerd op geaccepteerde theatrale conventies, anderzijds, in de oordelen van de waarschijnlijkheidsleer en geloofwaardigheid, op een vergelijking met de mogelijke gang van zaken in de werkelijkheid. Auctoriale episering, gemeten aan de 'normaal-vorm', houdt dan altijd in een benadrukking van de theatrale vorm, van de esthetische functie. Daarmee lijkt de absolute vorm van drama gekoppeld te worden aan een bepaalde opvatting die het drama primair ziet als een afspiegeling van de werkelijkheid en haar daarom vooral beoordeelt op mimetische criteria.

Als kritiekpunten op 'Das Drama' kunnen worden genoemd 1) het feit dat Pfister niet ingaat op de theoretische moeilijkheden en begripsverwarring die ontstaan in het hanteren van enerzijds strict formele, anderzijds receptie-esthetische argumenten ter onderscheiding van de epische tendens en 2) dat de consequenties van het hanteren van die receptie-esthetische argumenten ten aanzien van het theoretisch paradigma niet worden erkend en beargumenteerd.

De tegenstelling tussen drama dat (in mindere of meerdere mate) wel en niet voldoet aan de eis tot absoluteheid (episch of anderszins) lijkt daarmee naar een beperkte en normatieve opvatting van drama te neigen.

Daarbij moet benadrukt worden dat Pfister de indruk van normativiteit tracht te vermijden, m.n. in de vele voorbeelden van toetsing van de theorie op dramatische teksten die in 'Das Drama' opgenomen zijn.

Doordat hij echter de problemen die zijn theoretisch construct oproept niet bespreekt wekt dit de indruk van iemand die heel hard "nee" roept-maar "ja" knikt.

¹ ibid. p. 378

² ibid. p. 335/336

Een tweede aandachtspunt in deze evaluatie van 'Das Drama' is het communicatief model.

Ter voorbereiding op de analyse van de MdtD met behulp van Pfisters analyse-model is de precieze invulling van de begrippen die deel uitmaken van het communicatief model van extra belang. Daarbij wordt gestreefd naar een zo groot mogelijke concretisering van begrippen en opvattingen die aan dat communicatief model ten grondslag liggen. Er wordt ingegaan op:

- 1) het binnenste communicatie-systeem en het begrip 'fictie',
- 2) het buitenste communicatie-systeem en de begrippen 'esthetische functie' en 'auctoriaal geïntendeerd receptie-perspectief',
- 3) de verbinding tussen het binnenste en het buitenste communicatie-systeem: de toeschouwer
- 4) Pfisters perspectief: het tekstsubstraat

1 Het binnenste communicatie-systeem: fictie.

Het binnenste c.s. bestaat uit met elkaar in dialoog verkerende figuren die geen weet hebben van auteur of toeschouwer, d.w.z. ze maken deel uit van een absolute, gesloten fictieve wereld.

'Fictie' (of fictionaliteit) is de centrale term waarmee Pfister het binnenste c.s. kenmerkt. Hij definieert 'fictie' echter niet verder dan een 'spezifischen Wirklichkeitsanspruch' (waarbij 'Wirklichkeit' betrekking heeft op de empirische werkelijkheid om ons heen).

Wat moet er onder de fictie in het binnenste c.s. worden verstaan?(13)

In verband met fictie hanteert Pfister nog twee andere termen, nl. 'illusionisme' en 'realiteit'. Illusionisme duidt op het streven van de zenders van de dramatische tekst om het toneel te laten verschijnen als 'etwas anders als sie ist'². 'Was sie ist' koppelt Pfister aan de realiteit van de acteur, de toneelruimte, het requisiet-object enz.: de realiteit in het buitenste c.s.. Gegeven de absoluutheid van het drama verdwijnt deze realiteit achter de fictie van 'etwas anders': de figuur, het toneelbeeld, het requisiet enz..

In het geval van absoluutheid gaat de realiteit van het buitenste c.s. op in de fictie van het binnenste c.s..

2 Het buitenste communicatie-systeem: de esthetische functie en het geïntendeerde receptie perspectief.

Het buitenste c.s. heeft een zender, de auteur, die door middel van informatie-verstrekking in het binnenste c.s. communiceert met de ontvanger, de toeschouwer.

De receptie van deze informatie noemt Pfister de receptie-esthetische werking.

De communicatie in het buitenste c.s. wordt gedomineerd door a) de esthetische functie en b) door de intentionaliteit van de zender met als doel het overbrengen van een auctoriaal geïntendeerd receptie-perspectief.

¹ ibid. p. 61.

² ibid. p.45

a De esthetische functie

De dominante communicatieve functie van het drama is de esthetische, en deze heeft drie kenmerken: 1) de reflexieve verwijzing van het teken naar haar eigen, concrete materialiteit en structuur (in de zin van Jacobsons poëtische functie, zie p 166, 2) polyfunctionaliteit van de als coherente eenheid samengestelde, plurimediale dramatische tekst ('Vertextung'), en 3) fictionaliteit.

Daarbij valt op dat terwijl de poëtische (communicatieve) functie een inzichtelijke plaats in het receptie-proces van de toeschouwer inneemt, de communicatieve status van de andere twee kenmerken niet zo duidelijk is.

Moeten 'poly-functionaliteit' en 'fictionaliteit' worden opgevat als ad hoc kenmerken van de (esthetische) dramatische tekst of bezitten zij ook de reële basis in de bewuste waarnemingsprocessen van de toeschouwer?

In het volgende wordt geprobeerd deze vraag te beantwoorden en de abstracte begrippen nader te concretiseren.

ad 1) de poëtische functie

Door Jacobsons begrip van de poëtische functie op te nemen in de algemeen esthetische communicatieve functie breidt Pfister haar domein uit van het verbale teken-systeem tot alle teken-systemen van de plurimediale dramatische tekst.

Overigens gaat Pfister bij geen enkel teken-systeem in op de poëtische functie (behalve in de vaststelling dat het drama ook ruimtelijke kunst is (ruimte-tijd structuur, 1)).

Ad 2) polyfunctionaliteit

Er wordt aangenomen dat Pfister ook dit begrip overneemt van Jacobson, d.w.z. deel van de esthetische functie van het teken is het vermogen om meerdere communicatieve functies tegelijkertijd te vervullen. Ook polyfunctionaliteit is dus gerelateerd aan het communicatieve receptie-proces van de toeschouwer.

Als kenmerk van de esthetische functie roept polyfunctionaliteit evenwel de vraag op hoe de eventuele andere functies die het teken in het receptie-proces hebben kan, zich verhouden tot de poëtische functie. Pfister gaat heir niet op in.

Ad 3) fictionaliteit

Hoe kan fictionaliteit worden begrepen als onderdeel van de esthetische functie van de dramatische tekst?

Als wordt aangenomen dat fictionaliteit een basis heeft in de receptie-esthetische waarneming van de toeschouwer zou dat inhouden dat deze zich bewust is van de fictionaliteit van de fictieve wereld, d.w.z. van de verhouding tussen de systemen van deiktische relaties in binnenste en buitenste c.s..

Pfister signaleert een dergelijk bewustzijn van de spanning tussen binnenste en buitenste c.s. wel voor de epische tendenz. Hij laat zich echter niet uit over de werking van dat bewustzijn voor (in min of meerdere mate) absolute dramatische teksten.

¹ ibid. p. 339.

² ibid. p. 328.

Concluderend kan gesteld worden dat het functioneren van de begrippen poly-functionaliteit en fictionaliteit van de esthetische functie onduidelijk blijven in een concreet voorgesteld receptie-proces. Hier worden beide begrippen geïnterpreteerd binnen de poëtische functie, hier begrepen als het bewustzijn van het teken als artistieke keuze van materiaal. Het materiaal van het theatrale teken vertegenwoordigt in het receptie-proces dan niet alleen de actuele keuze maar ook het veld van keuze-mogelijkheden: het materiaal-potentieel van het teken.

b het auctoriaal geïntendeerd receptie-perspectief

Het overbrengen van het geïntendeerd receptieperspectief vindt plaats in de constituering van een perspectievenstructuur die bestaat uit geïnformeerdheids-verschillen tussen het binnenste en het buitenste c.s., de verbale perspectievenstructuur van de figuren en de (a)perspectivistische informatie van non-verbale tekensystemen.

Wat er precies moet worden verstaan onder het auctoriaal geïntendeerd receptie-perspectief maakt Pfister nergens duidelijk.

In receptie-esthetisch opzicht wordt de indruk gewekt van een speurtocht, een 'Prozess der Wahrheitsfindung' waarin de toeschouwer de perspectievenstructuur moet onderzoeken en beoordelen op 'Verbindlichkeit' (onaanvechtbaar juiste informatie) c.q. 'verzerft' zijn van informatie (waarbij het gepresenteerde perspectief subjectief 'gestoord', beïnvloed wordt door de ideologische en psychologische dispositie van de figuur enz.) ten einde het geïntendeerde receptieperspectief te kunnen identificeren of af te leiden. De potentiële onbetrouwbaarheid van de informatie in het binnenste c.s. lijkt te impliceren dat de toeschouwer, om het (verborgen) geïntendeerde receptie-perspectief te kunnen herkennen, moet beschikken over een, van het binnenste c.s. onafhankelijke parameter, nl. zijn kennis van de werkelijkheid.

Dit houdt in dat het auctoriaal geïntendeerd receptie-perspectief bestaat uit een in de fictieve wereld verborgen boodschap die op zijn minst ten dele betrekking heeft op de realiteit in het buitenste c.s.. Zoals gezegd laat Pfister zich niet uit over de precieze inhoud van de term. Om hem te kunnen gebruiken moet de hierboven geschetste relatie tussen het binnenste en het buitenste c.s., tussen fictie en realiteit, expliciet worden gemaakt.

Het auctoriaal geïntendeerd receptie-perspectief wordt dan hier begrepen als: een door de auteur intentioneel verzonden boodschap die door de toeschouwer wordt gerecipieerd als een uitspraak over de werkelijkheid waarin hij leeft.

3) De verbinding tussen het binnenste en het buitenste c.s.: de toeschouwer.

In het communicatieve model komen binnenste en buitenste c.s. samen op de plaats van de ontvanger: de toeschouwer.

Zoals gezegd wordt de taak van de toeschouwer door Pfister aangeduid als het genieten van de esthetische functie van de dramatische tekst en het deduceren van een geïntendeerd receptieperspectief. ①

Beide taken (zoals zijn hier geconcretiseerd: de esthetische functie met als dominante de poëtische functie veronderstelt waarneming en waardering van het theatrale teken als materiaal-keuze en het geïntendeerd receptie-perspectief heeft in het ②

bepalen van de bedoelingen van de auteur die verborgen zijn in het binnenste c.s.) inliceren een dierend bewustzijn van het binnenste c.s. als theatervoorstelling, d.w.z. als een gecreëerde, artistieke activiteit. vervolg
Continu

De receptie van de toeschouwer wordt echter niet alleen bepaald door het bewustzijn van de dramatische tekst als theatraal product. De fictieve wereld zelf moet, op zijn minst in zijn referentiële functie, als systeem van deiktische relaties, worden gerecipiëerd en herkend.

In Pfisters voorstelling van het receptie-proces lijkt er weinig plaats te zijn voor dit oordeel.

In de beschrijving van de communicatieve functies van de verbale communicatie maakt Pfister onderscheid tussen communicatieve functie in het binnenste en buitenste c.s..

Zo wijst een dominante appellatieve functie in het binnenste c.s. op een intensieve relatie tussen de dialoogpartners, terwijl ze in het buitenste c.s. wijst op de aanwezigheid van een vertellersfiguur.

Welke communicatieve functie de dominante functie in het binnenste c.s. voor de toeschouwer heeft, bespreekt Pfister niet.

O.a. hierdoor wordt de indruk gewekt dat Pfister zijn theoretisch concept van de absolute werkelijkheid, d.w.z. tegenover de toeschouwer, wil verabsoluteren. Zo is er sprake van de figuur die zich onderscheidt van de toeschouwer doordat hij geen kennis heeft van de dramatische conventies en wiens woonkamer van weinig informatie-waarde voor hem is, omdat deze tot zijn vertrouwde omgeving behoort.

Anne Übersfeld gaat in haar boek *L'Ecole du spectateur*¹ dieper in op het receptie-proces.

In haar opvatting is het receptie-proces van de toeschouwer voortdurend verdeeld in de perceptie van een artistieke activiteit (en het oordeel daarover) en de perceptie van een icoon van iets wat buiten de activiteit is gesitueerd (14), ofwel tussen de perceptie van de voorstelling en de perceptie van de fictie.

Übersfeld impliceert daarmee niet alleen het bestaan van twee perceptie-niveaus, maar ook dat ze niet tegelijkertijd in dezelfde mat aanwezig kunnen zijn. v. d. d. d.
T/
c. r. r. r.

Ook over de door Pfister voorgestelde dominantie van de esthetische functie heeft Übersfeld genuanceerdere ideeën.

In haar bespreking van de poëtische functie van het verbale teken-systeem (bij Übersfeld: het auto-referentiële deel van het discours) stelt ze dat het publiek geen tijd krijgt om de poëtische niveaus van het discours te horen.

Übersfeld schetst het receptie-proces van de poëtische functie (onder voorwaarde dat de toeschouwer er bewust aandacht aan schenkt) als volgt: 'le cerveau enregistre et traite une multiplicité de données que la conscience n'enregistre pas dans le détail, mais, qui agissent en masse!'².

¹ Übersfeld 1981, p. 216.

² ibid. p. 223.

Concluderend kan gesteld worden dan Pfister het receptie-esthetisch proces van de toeschouwer sterk theoretisch en daardoor tamelijk oppervlakkig benadert. Als uitgangspunt voor een analyse die een toegepaste dramaturgie moet dienen is dit een nadeel.

Pfisters perspectief: het tekstsubstraat.

Het voorafgaande werpt de vraag op vanuit welk uitgangspunt c.q. perspectief het drama beziet.

Uit de abstrahering van het receptie-esthetisch standpunt kan worden afgeleid dat het in ieder geval niet het perspectief van de toeschouwer is.

Pfisters perspectief lijkt vooral gelegen op een tekst-inherent niveau vanwaar hij de 'Strukturtypologie und (das) Vertextungsverfahren des Dramas'¹, d.w.z. de structurele eigenschappen en procédés die zijn af te leiden uit de dramatische tekst zelf, bespreekt.

Uit de aanwezigheid van een theoretisch paradigma (het communicatie-model en de geïdealiseerde norm van absoluutheid) valt af te leiden dat Pfister eigenlijk streeft naar het formuleren van een basis-structuur van het medium theater in de west-europese cultuur, een grondpatroon in structuralistische zin.

Zijn methode daarbij is detectie uit historische dramatische teksten en wetenschappelijke teksten.

Dit materiaal is in twee opzichten bepalend voor zijn bespreking van het drama: 1) het theoretisch paradigma van communicatie model fungeert niet als systematisch uitgangspunt voor de bespreking van het drama maar komt los te staan van het structuur-typologische, en 2) onvermijdelijk komt met de bron van historische teksten niet alleen drama met een tekstsubstraat centraal te staan maar dat tekstsubstraat zelf.

Pfisters perspectief op het drama lijkt dat van de (literatuurwetenschappelijke) lezer te zijn, die zich de realisatie van de dramatische tekst probeert voor stellen.

Ten opzichte van het uitgangspunt van het communicatie-model en van de plurimedialiteit van de dramatische tekst zou dit de gelijkstelling van de lezer als ontvanger en de toeschouwer als ontvanger met zich mee brengen.

Het lijkt twijfelachtig of de communicatieve relatie tussen lezer en dramatisch tekstsubstraat en die tussen toeschouwer en geësceneerde dramatische tekst dezelfde is.

Zoals gezegd probeert Pfister dit bezwaar ten aanzien van de plurimedialiteit van de dramatische tekst te omzeilen door aan te nemen dat het tekstsubstraat in hoge mate de geësceneerde tekst voorspelt.

Wanneer het basis-materiaal noodgedwongen uit tekstsubstraten moet bestaan zal in ieder geval het tegendeel nooit blijken.

Vanuit het uitgangspunt van de toegepaste dramaturgie en überhaupt door het ontbreken van een tekstsubstraat is de analyse van de Macht der teaterlijke Dwaasheden ferm verbonden met het receptie-esthetisch perspectief van de dramaturg/toeschouwer.

Ondanks dat is Pfisters analyse-model van belang, juist vanwege de historische basis en de expliciet gemaakte opvatting van het

¹ Pfister 1977, p. 382.

fenomeen drama. Daarmee kan de 'Macht de teaterlijke Dwaasheden'
worden getoetst aan een opvatting van theater en drama die steunt
op een historische realiteit.

Waarom niet Halvman, blunich, Anrew

EINDNOTEN HOOFDSTUK 1: HET ANALYSEMODEL VAN PFISTERS 'DAS DRAMA':

1. Het receptie-esthetisch ervaren van de doorbreking van de fictie van het binnenste communicatie-systeem wordt mede bepaald door de theatrale conventies en is daarmee een relatief en moeilijk vast te stellen fenomeen.

2. Het argument waarmee Pfister de epische tendens als ondergeschikt aan het absolute model voorstelt nl. dat de epische tendens 'für uns ihre besondere Bedeutung vor dem Hintergrund der Normalform des dramatischen Kommunikationsmodells (erhältet) p. 22, is echter wel van receptie-esthetische aard.

3. Hoe moeten we de inbedding van een binnenste c.s. in het buitenste hier begrijpen?
Het begrip zoals eerder door Pfister is ontwikkeld: directe confrontatie zonder bemiddelende instantie verliest veel zeggingskracht binnen de context van een sportwedstrijd. Schechner zelf geeft als gezamenlijke eigenschappen van performance ('play, games, sport, theatre en ritual'): 1) a special ordering of time, 2) a special value attached to objects, 3) non productivity, 4) rules' (Schechner, 1966. p. 28). Wel kent hij 'theatre' het kenmerk 'symbolic reality' toe maar sluit 'happenings and related activities' daarvan nadrukkelijk uit (p. 35).

4. Dat wordt in ieder geval sterk gesuggereerd door Pfisters afwijzing van de definitie van 'drama' in de Großen Sowjet-Enzyklopädie' op grond van de eenzijdige opvatting van drama als literaire tekst, hetgeen zou betekenen dat: '(...)das Happening, das völlig ohne literarisches Textsubstrat auskommen kann, überhaupt nicht mehr unter diese Definition des Dramas fällt (Pfister 1977, p. 32). Elders echter verwerpt Pfister de meeste happenings als drama: '(...) es fehlt (die meisten der Happenings, M.V.) jedoch die Überlagerung zweier Kommunikationssysteme und damit zweier deiktischer Bezugssysteme, die wir als Differenzqualität dramatischer Texte gegenüber anderen Texten herausgesetzt haben' (ibid. p. 328).

5. Hiermee wordt toch de voorwaarde van een tekstsubstraat voor 'Das Drama' geïmpliceerd, zo niet om te kunnen spreken van een 'drama' dat toch voor de toepasbaarheid van Pfisters analysemodel.

6. Dit lijkt ook op te gaan voor de dominante aanwezigheid van de poëtische functie. Dat dat niet het geval is, is te verklaren uit het feit dat Pfister de 'Bühne-sprache' (de 'ästhetisch funktionalisierten Sprachverwendung' (Pfister 1977, p. 151) rekent tot de theatrale conventies.

Het blijft echter onduidelijk waarom dat ook niet zou gelden voor over-articulatie van de figuur (een receptie-esthetisch oordeel waarnaar de figuur blijkt geeft van meer inzicht dan de toeschouwer met zijn kennis van de werkelijkheid voor waarschijnlijk houdt).

Pfister verbindt hier de epische tendens niet aan een formeel kenmerk maar aan een receptie-esthetisch oordeel.

Met het oog op bovengenoemde bezwaren betekent dat een uitholling van de term 'epische tendens'.

7. Pfister vindt dat de begrippen logos, ethos en pathos partieel gedekt worden door Jakobson's communicatieve functies, respectievelijk de referentiële, de expressieve en de appellatieve functie. Jacobson's functies zijn echter opgenomen in een totaal van communicatieve functie-beschrijvingen, gekoppeld aan de posities van het communicatieve model. Ethos, pathos en Logos zijn soorten argumentatie, wijzen van beïnvloeding en staan derhalve op een secundair niveau ten opzichte van Jacobson's communicatieve functie-onderscheid.

8. Formeel hoeft noch een flash-back, noch een simultaan gepresenteerde handelings- en gebeuren verloop te betekenen dat de absoluutheid van het binnenste c.s. wordt doorbroken en een bemiddelend c.s. tot stand wordt gebracht, d.w.z. ten opzichte van de toeschouwers.

De doorbreking ligt dus aan de kant van de auteur. Het probleem bij zo'n doorbreking van het absolute binnenste c.s. is echter dat er geen strikt formele criteria voor kunnen worden opgesteld: immers, formeel gezien is het hele binnenste c.s. als schepping van de auteur (of theatermaker) een bemiddelend c.s. tussen auteur en toeschouwer.

Hoe moet daarbinnen onderscheid gemaakt worden tussen een bemiddelend en een nog bemiddelender niveau?

Dat kan aan de hand van opgestelde criteria voor de autonomie van de fictieve wereld in het binnenste c.s..

Die lijken, in ieder geval met betrekking tot het principe van successiviteit vooral gelegen te zijn in de mimetische relatie die dat binnenste c.s. heeft met de realiteit en/of realiteitsbeleving, d.w.z. het 'normale'.

De afwijzing van 'flash-backs' en simultaan gepresenteerde handelings- en gebeuren-verloop als doorbreking van de absoluutheid berust dan ook vooral op een receptie-esthetisch oordeel van de toeschouwer en zijn kennis van de werkelijkheid over waarschijnlijkheid, d.w.z. de juiste of onjuiste wijze waarop het binnenste c.s. de fictieve wereld, een wereld afspiegelt.

9. Het principe van concentratie impliceert dat het tot op heden abstracte begrip 'verhaal' bepaalde intrinsieke eigenschappen bezit die onmogelijk gedeeld kunnen worden door het drama nl. het verhaal is 'groter' en 'breder' (met betrekking tot sociologie en psychologie).

Het vermoeden rijst dat Pfister met verhaal een narratieve tekst bedoelt. Het principe van concentratie komt dus voort uit het onvermogen van de plurimediale, performatieve dramatische tekst om alle informatie die het narratieve verhaal biedt te kunnen verwerken.

Pfister vergeet hierbij te vermelden dat het hier om een historische opvatting gaat die de informatieve mogelijkheden van het drama primair afmeet aan de van narratieve teksten.

Deze opvatting is normatief omdat hij geen recht doet aan medium eigen informatieve mogelijkheden die het drama bezit.

10. Hier ontstaat enige begripsverwarring. Eerder stelde Pfister onder handeling(/gebeuren) sequens voor: 'den übergreifenden Handlungszusammenhang des ganzen Texts', en als segmentniveau

tussen handeling en sequens, de handeling/gebeuren-fase. Hier wordt 'sequens' opgevat als handeling/gebeuren-fase. Aangezien elders in de tekst het woord 'sequens' consequent wordt gebruikt in de betekenis van 'fase' is Pfisters benaming toch gehandhaafd.

11. Klotz' ideeën over de oppositie open-gesloten dramavorm zijn blijkbaar van grote invloed op 'Das Drama'. Pfister lijkt daarbij Klotz' bevindingen aangaande de open vorm te willen systematiseren door ze onder één noemer te brengen, nl. als doorbreking van het absolute van het binnenste c.s.: de epische tendens. Pfister beschrijft Klotz' wetenschappelijke methode uitgebreid en bekritiseert het gebrek aan differentiëring in de open vorm ten gevolge van de ex negativo definiëring in de open vorm ten gevolge van de ex negativo definiëring ten opzicht van de gesloten vorm. Tegen Pfisters eigen oppositie van het absolute versus het epische kunnen dezelfde bezwaren worden gemaakt.

12. Toekomst en verleden zijn alleen op een betekenisvolle manier afleidbaar wanneer het performatieve heden in het binnenste c.s., d.w.z. de fictieve tijd, concreet wordt gedefinieerd. *op in h.d. h. 10 en 11*

13. Aangezien het begrip 'fictie' ^{hier door Pfister} altijd ~~een~~ gerelateerd is aan het begrip 'werkelijkheid' is Pfisters definiëring een pleonasme.

14. Übersfeld doelt daarmee op de mimesis van het theatrale teken ten opzichte van de empirische werkelijkheid.

ANALYSE VAN 'DE MACHT DER TEATERLIJKE DWAASHEDEN'. JAN FABRE.

VOORBEREIDING OP DE ANALYSE

Inleiding.

In dit hoofdstuk worden achtereenvolgens besproken:

- 1) Concrete uitgangspunten van de analyse.
Operationalisering van het uitgangspunt van de toegepaste dramaturgie: de toeschouwer.
- 2) Concept en werkproces van de MdtD.
Hierin wordt besproken
 - a) in hoeverre de MdtD kan worden opgevat als een ensce-
ning van iets anders, en
 - b) de wijze waarop in het werkproces de definiëring van de
voorstelling in het theatraal communicatief proces
wordt beïnvloedt.
- 3) Voor-informatie van de toeschouwer.
Hierin wordt ingegaan op de presentatie van de MdtD in de
voor-informatie van de voorstelling.

1 UITGANGSPUNT VAN DE ANALYSE: DE TOESCHOUWER

De analyse van 'De Macht de teaterlijke Dwaasheden' (MdtD) wordt uitgevoerd vanuit het perspectief van de toegepaste dramaturgie, d.w.z. vanuit de taakopvatting van de dramaturg.

Eerder is die taakopvatting beschreven als a) het bewaken van de communicatieve functie, en b) het bewaken van de structuur en coherentie van de voorstelling.

ad a. het bewaken van de communicatieve functie.

Onder communicatieve functie wordt verstaan: het proces waarin een zender A, ten constitueren van een betekenis en zich beroepend op een code, een teken voortbrengt dat door ontvanger B op basis van dezelfde code van betekenis wordt voorzien, waarbij codeerde en decodeerde betekenis voor een bepaald deel identiek zijn.

Onder bewaking van de communicatieve functie wordt verstaan: het bewaken van het codeerproces zodanig dat alle intenties van de theatermaker op verschillende niveau's inderdaad worden gecodeerd en het bewaken van het (mogelijke) decodeerproces zodanig dat de (mogelijk) te decoderen betekenissen van het teken de intenties van de theatermaker weergeven en geen intenties die de theatermaker afwijst.

ad b. het bewaken van de structuur en coherentie van de voorstelling.

Het bewaken van de structuur en coherentie van de voorstelling is nauw verwant met het bewaken van de communicatieve functie omdat de bijzondere status van de theatrale voorstelling als esthetische tekst haar tot bepalende factor maakt voor de relatie tussen teken en betekenis in het receptie-proces van de toeschouwer.

Onder 'structuur' wordt verstaan: de innerlijke organisatie van de tekens op syntagmatisch niveau².

Met Fischer-Lichte en J.M. Lotman wordt de theatrale voorstelling beschouwd als een gestructureerde samenhang van tekens, d.w.z. een tekst. Bovendien is de theatrale tekst een esthetische tekst. De structuur van de esthetische tekst kenmerkt zich doordat ze niet bepaald wordt door het streven naar het zo adequaat mogelijk overbrengen van een boodschap aan de ontvanger, d.w.z. ze streeft niet naar eenduidige betekenisverlening in het receptie-proces van de ontvanger.

Esthetische teksten onderscheiden zich van niet-esthetische teksten doordat geen enkel van haar elementen als redundant kan worden aangemerkt.

Voor esthetische teksten geldt dat de tekens enkel in de combinatie en in de positie waarin ze zich bevinden de geïntendeerde betekenis dragen³. De positie en combinatie van tekens wordt

¹ Fischer-Lichte, Semiotik des Theaters bnd 1, Das System der theatralischen Zeichen. Tübingen, 1983. p. 191.

² Fischer Lichte E. Semiotik des Theaters bnd 3, Die Ausführung als Text. Tübingen, 1983. p. 13.

³ ibid. p. 11. Ze baseert zich daarbij op Lotman J.M., Die Struktur literarischer Texte. München, 1972, S. 25.

bepaald door de structuur. 'Eine Strukturanalyse erscheint daher als der einzig mögliche Weg zur Sinnkonstitution, zum Verstehen des künstlerischen Textes'¹

Structuur wordt dus opgevat als onderdeel van de communicatieve functie.

De structuur scheidt de regels voor het waarnemen van de fictieve wereld in het binnenste communicatie systeem, als wereld, d.w.z. als 'autonome realiteit'² Voor de toeschouwer wordt de autonome realiteit van de fictieve wereld op de eerste plaats bepaald door de mate waarin haar receptie steunt op mimetische relaties, d.w.z. gerelateerd moet worden aan iets buiten het binnenste communicatie systeem.

Wanneer de mimetische relaties geen dominante rol spelen in de receptie is de fictieve wereld een onbekende, die de toeschouwer onzeker maakt over de toepasbaarheid van (gebruikelijke) perceptie-strategieën. De structuur definieert dan a) specifieke regels voor de receptie van de(ze) fictieve wereld, en b) dientengevolge ook de wijze waarop de fictieve wereld wel gerelateerd kan worden aan de realiteit.

Vanuit de toegepaste dramaturgie is er maar een uitgangspunt voor de analyse van de MdtD mogelijk, nl. dat van de toeschouwer gedurende de voorstelling. Voor de MdtD geldt bovendien dat, bij gebrek aan een tekstsubstraat, een ander uitgangspunt uitgesloten is.

Tot de taak van de dramaturg behoort dus het anticiperen van het receptie-proces van ontelbare, onbekende, toekomstige toeschouwers. De enige manier waarop hij dat kan doen is door aan te nemen dat het receptie-proces van toeschouwers in hoge mate overeen zal komen met dat van hemzelf.

Wanneer dit tot uitgangspunt van analyse wordt gemaakt dienen de opvattingen en voorwaarden die aan het receptie-proces worden verbonden zo veel mogelijk te worden geoperationaliseerd.

Systematisering van het receptie-proces.

- 1) het doel van het receptie-proces van de toeschouwer van de theatrale voorstelling is het produceren van zin en het verlenen van betekenis aan tekens en de tekensamenhangen van de voorstelling³. Met het oog op de analyse van de MdtD en rekening houdend met de beperkingen van het uitdrukkingvermogen van deze scriptie die bepaald wordt door de taal, wordt het verschil tussen betekenisverlening en zingeving

¹ ibid. p. 11.

² Ubersfeld ontwikkelt de term 'autonome realiteit' binnen de bespreking van de verhouding van de theatrale voorstelling tot respectievelijk de empirische realiteit en tot fictie. Ze benoemt de status van de theatrale voorstelling in deze verhouding met 'autonome realiteit'. Er wordt verder niet ingegaan op kenmerken, de totstandkoming enz. van de autonome realiteit. Zie Ubersfeld. L'Ecole du Spectateur. Paris. 1981. p. 315

³ Erika Fischer-Lichte 1983 bnd 3, p. 23.

wat zowel door Übersfeld als Fischer-Lichte wordt aangestipt hier nader geoperationaliseerd.

Onder betekenisverlening wordt dan verstaan dat deel van het teken in het receptie-proces dat door de recipiënt op voor hem bevredigende wijze gesemantiseerd kan worden c.q. in taal kan worden omgezet.

Onder zinggeving wordt dan verstaan de wijze waarop de toeschouwer zijn deelname aan het theatraal communicatief proces (en daarmee zijn aanwezigheid) op een voor hem bevredigende manier beleeft, d.w.z. de wijze waarop de toeschouwer zijn receptie-proces laat slagen.

- 2) Het receptie-proces verloopt altijd in relatie tot de parameter van kennis van de empirische werkelijkheid en kennis van theatrale conventies. Kennis van de empirische werkelijkheid bepaalt de grenzen van zowel receptie als productie van tekens.

- 3) Aan de basis van het receptie-proces van de toeschouwer liggen verwachtingen die voortkomen uit de veronderstelling dat een theatrale voorstelling een communicatief proces is, het z.g. theatrale contact. De toeschouwer verwacht dat de zenders de voorstelling hebben gemaakt om geïntendeerde betekenissen over te brengen. Übersfeld formuleert het theatraal contract als volgt: Ik ga zeggen wat jij hier gaat kunnen horen en zien¹.

Het theatraal contract kan doorbroken worden waardoor zich in de voorstelling een dialectische verhouding ontwikkelt tussen verwachtingspatronen en het nieuwe wat daar niet aan voldoet.

Afgeleide veronderstellingen van de toeschouwer zijn b.v. alles op het toneel draagt betekenis en er bestaat een samenhang tussen de delen van de voorstelling zolang hij duurt, tenzij nadrukkelijk anders aangegeven.

- 4) Het receptie-proces wordt voorgesteld als een proces waarin het teken-aanbod bij de toeschouwer aanleiding geeft tot het opstellen van interpretatieve hypothesen aangaande de zin en betekenis van het teken-aanbod.

In het successieve verloop van de voorstelling kunnen die hypothesen worden geverifieerd of gefalsificeerd, of onbeantwoord blijven. Het receptie-proces hoeft niet te eindigen met de voorstelling maar kan doorgaan zolang de toeschouwer voldoende geïnteresseerd is om hypothesen op te stellen.

Er wordt aangenomen dat de beoordeling van hypothesen verloopt volgens de pragmatische opvatting van Peirce: 'Als het werkt is het waar'² d.w.z. een hypothese wordt geverifieerd wanneer hij niet door het teken-aanbod wordt tegengesproken. Hoe meer en hoe langer hij gedekt wordt door het teken-aanbod van de voorstelling, hoe meer prestige hij heeft.

Wanneer een hypothese op een voor de toeschouwer bevredigende manier door het teken-aanbod wordt geverifieerd verliest de specifieke hypothese aan interesse en stelt de toeschouwer nieuwe hypothesen op naar aanleiding van het nieuwe teken-aanbod en de nieuw verworven inzichten.

¹ Übersfeld 1981. p. 305.

² Doorn, van W., Denkwegen in de geschiedenis van de nieuwere wijsbegeerte. Assen. 1983. p. 233.

waar
Jelena
Anderom
de word
wordt
niet
dat
aan de
aan de
niet
Jelena
niet
aan de
aan de

verwijst

falsificatie
principe

Wanneer de hypothese gefalsificeerd wordt stelt de toeschouwer een nieuwe hypothese op die het falsificerende teken-aanbod in overweging neemt. Als een hypothese niet beantwoord wordt door het teken-aanbod houdt dat in dat de hypothese in het receptie-proces niet relevant is voor de zin-geving. De toeschouwer moet zijn uitgangspunten nagaan.

Als essentiële en medium-onderscheidende eigenschap van theater wordt hier beschouwd de communicatieve functie die gegrondvest is op de opvatting van theater als een medium waarin binnen bepaalde ruimte- en tijdsdimensies een aantal mensen handelingen verrichten waarnaar wordt gekeken door een groep andere mensen die voor het privilege betalen met geld en/tijd.

De receptie van ruimte en tijdsdimensies, handelingen en uitvoerders van handeling is, naar Übersfeld, verdeeld in de receptie van de voorstelling als fictie (de feiten in het binnenste c.s.) en het receptie-esthetisch proces van de voorstelling als artistieke activiteit (de esthetische functie).

Er wordt nog een richtlijn verondersteld, die het receptie-proces kunnen sturen: Pfisters geïntendeerd receptie-perspectief.

Deze drie categorieën kunnen worden gekoppeld aan een aantal basisvragen die het opstellen van hypothesen leiden, nl.:

- wat wordt mij getoond (fictie)
- op welke wijze wordt mij dit vertoond (esthetische functie)
- waarom wordt mij dit (zo) vertoond (geïntendeerd receptie-perspectief)

Er wordt verondersteld, met Übersfeld, dat deze vragen zich voordoen in een kom-en-ga beweging ('va et vient') en dat ze niet allemaal in dezelfde mate of überhaupt allemaal gedurende ieder receptie-proces aan de orde hoeven te komen.

- 6 De structuur van het teken-aanbod wordt bepaald door succesieve en simultane relaties tussen tekens en teken-combinatie die op gelijkberechtigde of op hiërarchische wijze georganiseerd kunnen zijn.

Het betekenis-potentieel van teken en teken-combinatie is onbegrensd maar het recipiërend vermogen van de toeschouwer is dat niet.

Daarom wordt hier verondersteld dat er in het receptie-proces een selectie plaatsvindt van dominante en recessieve tekens en teken-combinaties.

Dominantie wordt hier opgevat als datgene wat de interesse van de toeschouwer opwekt voor een bepaald teken of een bepaalde teken-combinatie, ten koste van simultaan aangeboden tekens en teken-combinaties.

De selectie-criteria zijn, in principe, individueel bepaald. Dominantie- en recessiviteits-relaties worden voor een deel gestuurd en gehomogeniseerd door theatrale conventies, die bij de toeschouwer bepaalde verwachtingen scheppen, en door de hiërarchische structurering van het teken-aanbod.

Selectie van dominante en recessieve tekens in teken-combinaties kan plaats vinden op verschillende niveaus.

Op het niveau van het teken-systeem wordt dat teken-systeem als dominant beschouwd, waarvan van de productie het proces van betekenis-verlening leidt¹. Zo stelt Ubersfeld dat in het theater in de meeste, zo niet alle, gevallen het visuele door het linguïstische wordt georganiseerd².

Hier wordt verondersteld dat in het receptie-proces dominantie-recessiviteits-relaties primair worden onderscheiden naar de mate waarin het teken of de teken-combinatie een constante of een variabele is.

De variabele tekens en teken-combinaties bewegen en veranderen, d.w.z. ze hebben een successieve tijdsrelatie, d.w.z. ze maken een ontwikkeling door van toestand A naar toestand B.

De constante tekens en tekencombinaties veranderen niet. Dit hoeft echter niet te betekenen dat de aan hen verleende betekenissen niet veranderen kunnen.

De relatering van het constante-variabele onderscheid aan dominantie-recessiviteits relaties functioneert alleen binnen de context van het totale teken-aanbod, d.w.z. een veranderend teken wordt niet per definitie als dominante gerecipieerd. Dat hangt af van de concurrentie van de rest van het teken-aanbod.

Het receptie-proces kan dan worden opgevat als een proces waarin een in mindere of meerdere mate gecomponeerd/gemani-puleerd patroon van dominantie-recessiviteits relaties, samengesteld uit tekens, teken-combinaties, teken-clusters van diverse teken-systemen enz. aanleiding zijn tot hypothe-tisering aangaande hun betekenis en zin.

¹ Fischer Lichte, Semiotik des Theaters, Bnd 1, Das System der theatralische Zeichen. Tübingen, 1983. p. 188

² Ubersfeld 1981, p. 24.

Nee

2 CONCEPT EN WERKPROCES VAN 'DE MACHT DE TEATERLIJKE DWAAS- HEDEN'

Inleiding

Pfisters visie op de ontstaansgeschiedenis van een theatervoorstelling kan als volgt worden gekarakteriseerd: een pre-plurimediaal niveau: Verhaal ('Geschichte') en de concepties van de diverse substructuren, een pluri-mediaal niveau waarop de dramatische tekst/geënceneerde tekst, de dramatische tekst/geënceneerde tekst plus 'Zutat'.

Daarbij wordt geen aandacht besteed aan het werkproces waarin het tekstsubstraat wordt omgezet in de geënceneerde tekst plus 'Zutat'. Daaruit werd eerder geconcludeerd dat de dramatische tekst in zo'n mate de geënceneerde tekst wordt geconcipieerd dat de 'Zutat' voor Pfister een te verwaarlozen factor is in de theatrale voorstelling.

Door de afwezigheid van een tekstsubstraat in de MdtD kan zo'n onderscheid tussen geënceneerde tekst en 'Zutat' niet gemaakt worden.

Het ontstaansschema van de MdtD ziet er zo uit: een pre-plurimediaal niveau: concept(en)(2), een plurimediaal niveau waarop: het werkproces en de voorstelling.

Zoals gezegd schetst Fischer-Lichte het beginpunt van het ensce-
neringsproces van een dramatisch tekst-substraat als een communicatie-proces tussen tekst en theatermakers. nl. een receptieve zin-constituering waarin het literair tekstsubstraat wordt gelezen en geïnterpreteerd.

'Die im Interpretationsprozess gefundenen Bedeutungen, die schon in Hinblick auf eine Applikation, d.h. hier auf ein bestimmtes zeitgenössiges Publikum und die aktuelle Situation, konstituiert sein mögen, stellen in diesem Sinne den eigentlichen Ausgangspunkt für den Prozess der Transformation dar. Für diese Bedeutungen müssen nun -wiederum im Hinblick auf eine konkretes Publikum und die aktuelle Kommunikationssituation- aus dem Repertoire der theatralischen Zeichen diejenigen ausgewählt werden, die nach Meinung der Produzenten des theatralischen Textes imstande sein können, als angemessene und geeignete Interpretanten für die am literarischen Text konstituierte Bedeutung zu fungieren.'

Bij de interpretatie van het tekstsubstraat wordt dus al gepreludeerd op het komende communicatie-proces tussen voorstelling en toeschouwer en deze interpretatie (zin-constituering van het tekstsubstraat) vormt in het eigenlijke ensce-neringsproces een parameter voor een gepaste tekenkeuze ten opzichte van de toeschouwer.

Het tekstsubstraat vereist interpretatie die op haar beurt de basis vormt voor de keuze van tekens.

Daardoor garandeert de aanwezigheid van het tekstsubstraat de intentionaliteit van het theatrale teken-aanbod van de zenders

¹ Fischer-Lichte, E. Semiotik des Theaters Bnd 3, Die Aufführung als Text. Tübingen. 1983. p. 41.

ten opzichte van de ontvangers en daarmee de communicatieve functie¹.

Daarmee is ook aan de receptie-esthetische kant voldaan aan de toeschouwers-verwachting van het teken als geïntendeerde betekenisdrager.

Er wordt hier ingegaan op concept en werkproces van de MdtD met als hoofdvraag in hoeverre het ontbreken van een tekstsubstraat en het interpretatie-proces als uitgangspunt bij het maken van de voorstelling de communicatieve intentie aan makerskant heeft beïnvloed, in vergelijking tot de communicatieve situatie die door Erika Fischer-Lichte wordt beschreven.

Daaruit komen twee sub-vragen voort: 1) in hoeverre is de MdtD op te vatten als encenering van iets anders (beeld, concept)? 2) In hoeverre kan het teken-aanbod van de MdtD worden beschouwd als een ten opzichte van de ontvanger gecodeerde inhoud, ofwel in hoeverre kan de communicatie vanuit de makers worden beschouwd als intentioneel gericht op een bepaalde betekenis-verlening door de toeschouwer?

¹ zie pag.....

Concept (3).

Het concept van de MdtD wordt bepaald door drie factoren:

- a) praktische voornemens
- b) concreet aanwezig basis-materiaal
- c) ervaring en ontwikkeling van de regisseur.

a) praktische voornemens

De MdtD streefde naar een bepaalde speelplaats, een bepaald publiek, een bepaalde tijdsduur en naar het samenbrengen van meerdere podium-disciplines.

Tot het ruimte-concept van de voorstelling behoorde een, bij voorkeur klassiek gedecoreerde schouwburgzaal met kijkkasttoneel en proscenium. Deze keuze had twee redenen: een artistieke en een politieke.

De artistieke reden betreft Fabre's opvatting van een totaalconcept voor de voorstelling die ook de toeschouwers-ruimte betrof en die ook naar voren komt in het ontbreken van georganiseerde pauzes en gordijn-signalen en het streven naar een zo gering mogelijk belichting-verschil tussen zaal en toneel wanneer het publiek de zaal betrad.

De politieke reden komt voort uit Fabre's wens het avant-garde theater waarin zijn producties tot dan toe hadden gespeeld, te verlaten. In het conventionele theatercircuit waartoe de meeste van boven beschreven schouwburgen behoorden zocht hij een ander, conventioneeler en kritischer publiek.

De overgang naar dit theatercircuit legde de voorstelling een tijdslimiet op die werd gesteld op drie-en-een-half tot vier uur. Het samenbrengen van meerdere podium-disciplines -toneel, dans, opera- komt voort uit het thema 'theater' zelf, en uit interesse van de regisseur met meerdere media te werken in een streven naar een vorm van Gesamtkunst.

Daarom werd voor het eerst samen gewerkt met professioneel opgeleide spelers: twee dansers en een zanger.

tyd
multi
disci-
plinair

b) het basismateriaal

Het basismateriaal, d.w.z. datgene wat concreet aanwezig was vóór aanvang van het werkproces, kan worden onderverdeeld in het regie-concept, de opera-fragmenten, de tekst brochure en de titel.

In tegenstelling tot eerdere werkprocessen is het regie-concept van de MdtD nooit vrijgegeven voor andere medewerkers, zodat over de concrete inhoud vrij weinig bekend is.

Het fungeerde als ideeën reservoir voor de regisseur en als aanzet voor improvisaties, gesprekken, toneelbeeld enz.

De tekstbrochure vormt het belangrijkste tekstsubstraat voor het verbale teken-aanbod van de MdtD.

Ze bestond uit een lijst opeenvolgende jaartallen, te beginnen bij 1876, die ieder gekoppeld werden aan enerzijds belangrijke gebeurtenissen uit de wereldgeschiedenis, anderzijds aan de premières van opmerkelijke theatervoorstellingen (zie bijlage p....)

De brochure begon in 1876 met Wagners 'Ring der Nibelungen' omdat deze opera-trilogie werd beschouwd als de aanvang van het moderne theater.

In de voorstelling werden de jaartallen en de bijbehorende gegevens van theaterproducties (titel, regisseur/choreograaf/com-

1

2

ponist, premièreplaats en theater) gebruikt als de belangrijkste tekst.

De spelers stelden zelf hun tekst samen uit de brochure. De titel vervulde bij de totstandkoming van de voorstelling de belangrijke rol van overkoepelend thema en leidraad in het experimentele onderzoek van het werkproces naar haar inhoud en betekenis.

c ervaring en ontwikkeling van de regisseur.

In tegenstelling tot de meeste theaterproducties die gebaseerd zijn op een tekstaubstraat waaraan een zekere autonomie ten opzichte van een bepaalde encenering ontleen, is de MdtD in hoge mate een product van de persoonlijke ontwikkeling van de regisseur als theatermaker.

Er wordt hier ingegaan op 1) de achtergrond van Jan Fabre, 2) eerdere theaterproducties, en 3) de workshop die onder zijn leiding werd gehouden in het kader van het Leuvense dansfestival 'Klapstuk' in 1983.

c 1) De achtergrond van Jan Fabre

'De echte beïnvloeding is er vooral gekomen door mijn moeder, door vrienden, door mijn vader, maar ook vooral door mijn hond. Der ervaringen van mijn eigen jeugd heb ik gecombineerd met de kennis die zij mij hebben overgebracht'. Met deze en soortgelijke uitspraken onderstreept Fabre de relatie tussen zijn leven en werken.

Jan Fabre werd geboren in 1958 te Antwerpen. Hij volgde opleidingen aan het Stedelijk Instituut voor Ambachten en Sierkunsten en aan de Koninklijke Akademie voor Schone Kunsten, beide in Antwerpen.

Hij werkte als etaleur en als decor- en kostuumontwerper bij het Nieuw Vlaams Teater.

Hij maakte performances, schreef gedichten en hield lezingen. Vanaf 1979 kreeg hij enige bekendheid als beeldend kunstenaar met diverse tentoonstellingen, performances en installaties o.a. in het Stedelijk Museum te Amsterdam, de Gallery of the School of Visual Arts in New York en het Palazzo Rucelli in Florence.

In 1980 maakte hij zijn eerste theaterproductie: Teater geschreven met een K is een Kater'.

De daarop volgende productie 'Het Is Teater zoals te Verwachten en te Voorzien was' (1982) bracht hem roem als opmerkelijk en vernieuwend theatermaker en is o.a. te zien geweest in Londen, Parijs en New York. In februari 1984 werd begonnen met de repetities voor de MdtD die op 11 juni 1984 in première ging in het Teatro Carlo Goldoni in Venetië ter gelegenheid van Biennale di Venezia.

c 2) eerdere theaterproducties

De redenen achter zijn regie-debuut in 1980 heeft Fabre als volgt omschreven: "ik wilde geen performances meer doen, omdat performance te veel fashionable werd en ook misbruikt werd door mensen die niks van kunst wisten, maar ik had nog wel zin om verder concepten te schrijven en met mensen samen te werken. Zo ben ik

bio.
grafie
theater
maker

eigen
schappen
eerdere
theater
prod.

¹ Anne van de Wee. Jan Fabre: 'De kunst heeft me uit de gevangenis gehouden'. Interview. Humo 06/1983.

duidelijk in een theaterstructuur terecht gekomen"¹. De drie theaterproducties die op die intrede volgden -zijn 'theater-trilogie'², zoals Fabre ze zelf noemt- staan niet naast elkaar als onafhankelijke producties maar bouwen op elkaar voort aan de hand van de opgedane ervaringen, de opgeworpen vragen, de nieuwe interesses binnen het kader van een eigenzinnige, hoogst persoonlijke ontwikkeling die, om die reden moeilijk toegankelijk is voor anderen.

De MdtD vormt in die ontwikkeling in het werken met wat, voor Fabre, een medium naast vele andere moet zijn, het sluitstuk: een theatervoorstelling over theater.

De ontwikkeling kan op twee manieren bekeken worden: vanuit de binnenkant (via uitspraken van Fabre zelf) en vanuit de buitenkant (de observaties van een geïnteresseerde toeschouwer) en beide hebben hun beperkingen.

Ondanks dat wordt er hier kort op ingegaan, niet zozeer om de feiten van die ontwikkeling nu eens op een rijtje te zetten (dat is niet mogelijk) maar vooral om de aard van de ontwikkeling aan te geven.

Er wordt daarom een korte schets van eerdere producties gegeven waarna getracht wordt overkoepelende thema's te ontdekken.

Zelf omschrijft Fabre zijn evoluering in het theater als volgt: "Theater geschreven met een K is een kater, mijn eerste werkstuk, kan je zien als een performance die overhelt naar een theaterstructuur. Het tweede programma, Het is Teater zoals te Verwachten en te Voorzien was, is daarna een performance met elementen van de beeldende kunst en beweging. Voor mij komt dan nu de voortzetting van de element theater in De Macht de teaterlijke Dwaasheden. Het is een stuk dat ook gaat ~~voor~~ theater, hierin gebruik ik theater als dramatisch element: om te doen alsof, vóór (Nederlands: 'om'.M.V.) te doen als of"³.

Teater geschreven met een K is een Kater (1980)⁴

Teater geschreven met een K... lijkt, wellicht verrassend, nog het meest verwant aan het traditionele theater.

Het bestaat uit een aantal machtssituaties tussen drie acteurs (de Man, de Vrouw en het Beest) die eindigen in de overgave van een van hen door toepassing van zeer reëel geweld.

Die realiteit is ingeraamd als de fantasie van een vierde acteur, de Schrijver die, gehuld in een smetteloos wit pak, iedere scène inleidt met steeds "furieuzer getyp.

Ondanks abstrahering (daar wordt hier onder verstaan: het verlenen van de afstand tussen woord en inhoud voor de toeschouwer, zodanig dat ze niet meer samenvallen maar ruimte laten voor andere

¹ Paul Verrept. Jan Fabre. Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was. interview. TMuzet, jrg. 6. nr 52, juni 1983. P. 44 - 46.

² uit: Jan Baart. Ik heb een hekel aan theater maar nog meer aan dans. De macht der teaterlijke Dwaasheden. Interview. p. 70.

³ ibid.

⁴ bron: video-opname. Productie: nederlands film-instituut Beursschouwburg, Brussel.

Waarna
maakt
ieder
trilogie
in
?

verbanden) door het gebruik van een vreemde taal Engels en formulering in Tarzan-achtige statements, blijft de tekst de dominerende factor in de voorstelling.

De ruimte wordt bepaald door het decor: een cirkel van juist onvoldoende licht rond een tafel met twee stoelen en de duur van de voorstelling is ongeveer een uur.

Receptie -esthetisch staat de boodschap centraal: de relevantie van waarde-oordelen over goed en kwaad, d.w.z. de relevantie van individuele mening wanneer ze door geweld ten onder kan gaan, en het al eerder genoemde geweld wat door acteurs wordt ondergaan en toegediend.

Het is Teater zoals te verwachten en te voorzien was (1982)¹

In zijn volgende voorstelling 'Het is Teater.....' breekt Fabre volledig met het idioom van het traditionele theater om haar te vervangen door de ideeën van de performance-art, m.n. 'real action' (het centraal staan van een fysieke handeling wier verloop wordt bepaald door het lichamelijke uithoudingsvermogen van de uitvoerder, m.v.) en 'real time' (het centraal staan van het zuivere tijdsverloop van de uitvoering van de handeling, m.v.)

'Het is Teater....' duurt acht uur (de duur van een werkdag) en bestaat uit 24 scènes waaronder een striptease met en zonder muziek, een schildpaddenrace, het tekenen van papegaaien op overhemden, een bunsenbrandersdans, een geblindoekte speurtocht naar tjilpende parkietjes, yoghurt likken van de vloer, conversatie op een tentoonstelling enz. enz.

Het verbale teken-aanbod speelt een ondergeschikte rol, is in vier talen en bestaat grotendeels uit autobiografische mededelingen van de spelers zelf.

De ruimte wordt beheerst door acht staande lampen die tevens de belangrijkste lichtbron vertegenwoordigen.

Er wordt gebruik gemaakt van een grote hoeveelheid requisieten waaronder levende dieren, film- en geluidsprojectie.

De acht spelers dragen alle hetzelfde slordige pak en spelen niet langer een aanwijsbare rol, hoe abstract ook.

De voorstelling is een conglomeraat van beelden, installaties, lichamelijke uitputtingsslagen en speelse ritualismen waarvan de inhoud en betekenis zich niet laat vertalen tot een overkoepelende boodschap.

In receptie-esthetisch opzicht is het het tijdsverloop dat daarvoor centraal komt te staan: tijd als zelfstandig verloop die iedere behoefte aan vooruitgang, begrip en climax eroseert. doet afkalven om plaats te maken voor een vrijheid van zien en ervaren. Wat aan deze beide voorstellingen, en ook aan de MtdD ten grondslag lijkt te liggen is een continue preoccupatie met de verhouding en de balans tussen fictie en realiteit binnen het theatrale frame.

In allerlei dimensies en gedaanten duikt dit thema steeds weer op: in de schone schijn en de ontmaskering, in de esthetiek van de kunst en het kunstmatige, in het artificiële doen-alsof van de acteur en de onloochenbare waarheid van het lichaam van de performer.

¹ bron: video-opname. Productie: beursschouwburg (Nieuwe Workshop). Brussel, C.E.T., Antwerpen. Beursschouwburg, Brussel. Voorstelling, Mickery, Amsterdam, 1983.

In 'Teater geschreven met een K....' wordt getracht het theatrale frame waarbinnen zich de handelingen van onderwerping en overheersing zich afspelen te doorbreken door de schok van het reële geweld.

De voorstelling lijkt ernaar te streven de toeschouwer de mogelijkheid tot de ontkenning in de zin van Ubersfeld: Het is daar maar het is niet waar¹ te ontnemen.

In 'Het is Teater.!'... is het uitdrukkelijke geweld vervangen door andere middelen uit de performance-art die niet tot taak hebben het theatrale frame te doorbreken maar die worden gebruikt om een autonome realiteit te scheppen die 'non-fictioneel' kan worden genoemd, d.w.z. binnen het theatrale frame wordt niets voorgesteld dat er niet werkelijk is.

Dan blijft er nog over de fictionaliteit van het theatrale frame zelf, datgene wat zich afspeelt in het hoofd van de toeschouwer: de theatrale conventie een proces van betekenis verlening en zingeving aan waarnemingen dat afwijkt van een proces waarbij vooral de werkelijkheid-conventie actief is.

Het is deze fictionaliteit die centraal staat, waarmee gespeeld wordt in de MdtD: de (magnéfiëke) 'leugen der verbeelding'.

Jan Fabre zelf: '(...) fundamenteel gaat het (de MdtD, M.V.) over mijn verhouding tot theater, mijn liefde-haat relatie tegenover acteurs, het acteren, het valsspelen, het artificiële. Deze haat-liefde verhouding van mezelf breng ik op de planken. Dat is natuurlijk een heel persoonlijke visie".²

c 3) de workshop³

De resultaten van een workshop van twee maanden in het kader van het Leuvense dansfestival "Klapstuk" is vooral thematisch van directe invloed geweest op de totstandkoming van de MdtD.

De deelnemers, gekozen uit audities, ontvingen veel lichamelijke training en discussieerden over theater en acteren, persoonlijke mogelijkheden en beperkingen en centrale thema's als hypocrisie, ambigüiteit en liegen die later werden omgezet in scenische concepten en beelden. Uit dat materiaal kwamen drie voorstellingen voort onder de titel: 'Een teatervoorstelling omtrent acteren waarin enkele personen verenigd zijn die mogelijk het acteren in twijfel trekken'.

De workshop richtte zich vooral op het opzoeken van het acteren,

¹ Ubersfeld 1981, p. 311-312.

² Jan Baart. 'Ik heb een hekel aan theater maar meer nog aan dans! Muziek en Dans, juni 1974, p. 71.

³ Bron: video-opname. Productie: 't Stuc, Leuven; K.U. Leuven, sectie dramaturgie, Leuven.

Paul Verduyck. Jan Fabre -workshop 15/10 - 15/12/83. Een theater-voorstelling omtrent acteren waarin enkele personen zijn verenigd die mogelijk het acteren in twijfel trekken. Etcetera nr. 8, 1984, p.27-28.

Baeijaert, Liselotte. De Macht der teaterlijke Dwaasheden - Jan Fabre. Beschrijving van het ontstaansproces, opvoeringsanalyse, semiotische benadering. Verhandeling ingediend tot het bekomen van de graad van Licentiaat in de Germaanse Filologie, Leuven, 1985-1986.

inpro?
→ weeten
voor
#ald

het artificiële karakter van doen-alsof en de wijze waarop het doorbroken kon worden.

Dat kon op twee manieren: door het kunstmatige van de handeling te benadrukken in een vorm van over-acting en door de kunstmatigheid volkomen uit de handeling te verwijderen door het echt te doen.

Beide elementen werden in de MdtD gebruikt.

Een derde element dat zijn oorsprong had in deze workshop is de metafoor voor de hypocrisie en het doen-alsof van Andersens sprookje 'De nieuwe kleren van de Keizer', dat in de MdtD zal uitgroeien tot de belangrijkste leidraad van de voorstelling.

Resumerend:

Uit de aanwezigheid van wat hier praktische voornemens wordt genoemd blijkt duidelijk dat de MdtD bestemd is voor een bepaalde cultureel-politieke ^{ne} historische context, nl. die van het gevestigde theater.

Daarmee wordt tevens een inschatting gemaakt van de toeschouwer: deze behoort tot het establishment en heeft een 'bourgeois' receptie-esthetische houding die het traditioneel doen-alsof kritiekloos aanvaardt. (4)

Jan Fabre: "I believe you must work in bourgeois strongholds, but you must never defend bourgeois ideology. Bourgeois people don't take risks mentally or physically, they play it safe. It would be equally bourgeois to play a select group of people who know you. (...) It is important not to be afraid to be popular, so long as you don't have to sacrifice anything of your work"¹ Er kan dus geconstateerd worden dat de maker(s) van de MdtD vanaf het begin een bepaalde communicatieve houding tegenover hun publiek aannemen.

Over het eigenlijke concept van de voorstelling kunnen alleen afgeleide veronderstellingen achteraf (nl. door vergelijking) worden gedaan aangezien de inhoud van het (concrete) regisseurs-concept onbekend is.

Het concept van de voorstelling als geheel bevindt zich slechts op een plaats: het hoofd van de regisseur.

Relevant voor de opvattingen ten opzichte van het medium theater zoals die naar voren komen uit zijn theaterproducties en m.n. de MdtD lijkt vooral zijn achtergrond als beeldend kunstenaar te zijn.

Deze houdt in ieder geval in dat hij in economisch en sociaal opzicht onafhankelijker is van het succes van zijn voorstellingen dan een doorsnee 'professionele' theatermaker zou zijn.

Fabre's houding is die van een buitenstaander, wat hem in staat stelt theater te bezien als medium, d.w.z. niet als middel tot een doel (het overbrengen van een boodschap) maar als zelfstandig fenomeen met bepaalde structurele eigenschappen die kunnen worden bestudeerd en waarover een oordeel kan worden geveld.

De vraagstelling en criteria die daarbij worden gehanteerd zijn noodzakelijkerwijs vooral beïnvloed door ideeën- en opvatting en ontwikkeling binnen het medium van de moderne beeldende kunst.

Dat geldt ook, en vanuit receptie-esthetisch opzicht met name, voor de opvatting van theater als communicatie.

¹ Biba Kopf. Bourgeois Bourgeois? Interview. New Musical Express. March 9. 1985.

de
lyrische
partij

Wit is
kader d.
in de
m.n. de
MdtD
hanteert

Wit is
kader
alleen

Het ontbreken van (bijvoorbeeld) de momentane performativiteit en een collectieve receptie verschaft het communicatie-proces tussen zender en ontvanger binnen de beeldende kunst een veel minder prominent karakter dan in het theater het geval is.

In de receptie van de moderne beeldende kunst lijkt de boodschap, d.w.z. de intentionaliteit van het teken-aanbod, zowel vanuit de zender ten opzichte van de ontvanger als vanuit de ontvanger ten opzichte van de zender een ondergeschikte rol te spelen.

Vanuit deze achtergrond kan Fabre komen tot een krachtige afwijzing van het doen-alsof van theater als artificieel, kunstmatig, hypocriet.

Voorlopig kan worden geconcludeerd dat het concept van de MdtD in ieder geval een bepaalde communicatieve houding tegenover de toeschouwer bevat. Hoe deze in de voorstelling wordt geconcretiseerd moet nog uit het werkproces worden afgeleid.

Ondanks het feit dat vele aspecten van de MdtD (performance-procédés, opvattingen over acteren, de leidraad van De nieuwe Kleren van de Keizer) door Fabre al eerder zijn gebruikt en uitgetest wijst niets op een concept van de voorstelling als samenhangend geheel, met een begin-midden-eind structuur.

De mogelijkheden tot encenering van een concept lijken beperkt tot onderdelen. In hoeverre dat inderdaad het geval is moet uit het werkproces blijken.

Hoe is er gedurende het werkproces met het concept omgegaan?

het werkproces¹.

Het werkproces van de MdtD kan verdeeld worden in drie fasen: a) een fase van training, discussie en het verzamelen van scène-materiaal, b) een fase van afwerking van het scène-materiaal tot een structuur en een eerste montage, en c) afwerking en montage van de voorstelling als geheel.

Daarbij moet worden opgemerkt dat de fasering niet zo rechtlijnig verliep als hier wellicht wordt gesuggereerd maar wel de belangrijkste ontwikkelingslijnen van het werkproces volgt.

a) fase 1: training, discussie, verzamelen van scène-materiaal. Deze fase speelde zich af in isolatie, in een jeugdherberg in de bossen van Herentals met een groep bestaande uit vijftien spelers, een vierkoppig productie-team en een regisseur.

Training

Men begon met het opbouwen van een lichamelijke conditie, met het leren bewegen: doelgericht en zo economisch mogelijk.

De lichamelijke training (body-building, joggen, dynamische training en diverse dans-technieken) was vooral gericht op lichaamsbeheersing en -bewustzijn en het uitbouwen van het concentratie-vermogen, daarnaast op kracht en uithoudingsvermogen. Bovendien kregen de spelers, waarvan de meesten nooit eerder op een toneel hadden gestaan, van al die training een mooi lichaam dat in goede conditie verkeerde, wat niet weinig bijdroeg tot hun zelfvertrouwen.

¹ zie ook: Maart Veldman. De Macht der teaterlijke dwaasheden. stage-verslag.

Discussie

In Herentals werd, zoals in de eerder genoemde workshop, veel gepraat, aanvankelijk over de meest uiteenlopende zaken die zich gaandeweg meer en meer toespitsten op de voorstelling-thema's en het werk van die dag.

Deze discussies hadden betrekking op politieke en sociale en economische omstandigheden van het ogenblik. Ze zijn kort samen te vatten in de vraag: in wat voor tijd leef je?

Daarna verschenen onderwerpen als: Wat is theater?, Wat een acteur of een toeschouwer? Wat is de functie van applaus en waarom buigen en bedanken acteurs wanneer ze het krijgen? Is het mogelijk schoonheid c.q. kunst buiten een maatschappelijke context c.q. ethische maatstaven te plaatsen? Wat zijn de verschillen tussen sex, porno, erotiek en sensualiteit?

De gesprekken kregen vaak een verlengstuk in de vorm van opdrachten: Geef vijf thema's/onderwerpen/begrippen waarmee je zou willen werken onder de titel 'De Macht der teaterlijke Dwaasheden'. Wat is een paradox en hoe kun je dat laten zien? Hoe kan je toeval op het toneel inbouwen? Bedenk vijf dingen die je niet kan doen op een toneel.

Thema's en ideeën die op deze manier naar boven waren gekomen vormden vaak aanleiding tot improvisatie-opdrachten. *informat*

Verzamelen van scene-materiaal.

Vrijwel al het scene-materiaal van de MdtD is afkomstig uit improvisaties op basis van een door de regisseur gegeven thema, soms in de vorm van een woord ('aanbidding', 'Catch 22') soms in de vorm van een one-liner ('Each man kills the thing he loves'). Zo'n thema vormde de aanzet tot een eerste serie improvisaties. Meestal werd er in paren gewerkt die regelmatig werden afgewisseld.

De persoonlijke wisselwerking tussen spelers werd op die manier deel van de improvisatie.

Wanneer de regisseur iets had gezien dat hem boeide werd verder gewerkt in een tweede serie improvisaties.

De opdrachten werden ge-herformuleerd, spelerssparen vervangen, er werd gezocht naar een afronding van de handeling voor zover die niet aanwezig was en er kwam kritiek op de uitvoering. Deze tweede serie improvisaties leverde dan weer nieuw materiaal waarop verder gewerkt kon worden.

Langzaam ontstond op deze manier een handelingslijn en een ruimtelijke plaatsing die de spelers onder aanwijzing van de regisseur tot in de details werd ingevuld.

Veel commentaar van de regisseur fungeerde niet alleen als beoordeling van het gepresenteerde maar ook als aanzet tot de ontwikkeling van algemene criteria en doelstellingen die door de spelers werden verwerkt in een trial-and-error proces van series improvisaties.

Op die manier kwam een gemeenschappelijke manier van denken aanvoelen en oordelen tot stand en een basis-begrip van wat gezocht werd die veel dieper ging dan het verstandelijk onderschrijven van ideeën en opvattingen van de regisseur.

In die beoordelingscriteria ging het in veel mindere mate om een (naar de mening van de regisseur) juiste uitwerking van de inhoud van de opdracht als wel om de kracht, het intrigerende van dat idee (sleutelwoord: interessant) en om de wijze waarop het werd uitgevoerd: duidelijkheid van het idee, gevoel voor de ruimte, gevoel voor de medespeler, gevoel voor timing.

verkeerd -
inleiding

Joelle
Sharma
Principes

Opelant

Ten opzichte van het originele thema van de improvisatie werd er dus weinig feed-back gegeven zodat het op deze wijze ontstane scène-materiaal de toetssteen van een geformuleerde inhoud miste. In plaats daarvan ontwikkelde de scène een interne logica, een uit-zichzelf-voortkomen, die door de spelers al doende werd gevonden en door de regisseur als zodanig werd herkend en bijgesteld.

Deze werkwijze had twee nadelige gevolgen: er was weinig greep te krijgen op de problemen wanneer het werk niet bevredigde; de scène 'klopte niet' maar wat was daarvan de oorzaak? en in de loop van de improvisatie-series was het goed mogelijk dat de scène meer en meer afdreef van zijn overkoepelende thema en/of een heel ander ontwikkelde.

De aard van dit deel van het werkproces bracht een grote onderlinge democratie met zich mee: er was geen als vanzelfsprekend aanvaarde autoriteit, ook niet die van de regisseur.

Wanneer een spelerspaar zijn improvisaties liet zien zat de rest te kijken en gaf zijn mening, stelde vragen enz..

Aan het eind van deze fase was vrijwel al het scène-materiaal dat in de voorstelling terecht zou komen in een minder of meer rudimentair stadium aanwezig.

b) fase 2: afwerking van het scène-materiaal tot structuren, eerste montage.

Gedurende de tweede fase werd in een oude bioscoop in Antwerpen gerepeteerd, waar een toneel was opgebouwd.

Geconcentreerd werd op een eerste keus aan scènes, het optimaliseren daarvan tot een structuur en het eventuele samengaan met ander materiaal zoals muziek, dia's en requisieten.

Daarnaast werd gewerkt aan een eerste montage door het koppelen van scènes tot blokken. *(aan- en afbouw)*

Het optimaliseren van het scène-materiaal tot een handelingsstructuur betekende enerzijds een precizering van opeenvolgende handelingen, de wijze van uitvoeren en de daarbij behorende ruimte-verdeling, het scène-beeld. Alles wat overbodig was werd geschrapt en er werd gezocht naar de ideale duur van de scène.

Anderzijds moesten de spelers zich leren handhaven in het zo ontstane keurslijf zonder de structuur tekort te doen. Dat had vooral betrekking op het vinden en hanteren van de overgebleven speelruimte, de opbouw van de scène (meestal door herhaling), het samenspel met elkaar en de energie- en concentratie verdeling over het geheel. Dat was hoofdzakelijk een persoonlijk en individueel proces, zonder aanwijzingen van de regisseur over wat ze moesten doen.

Op deze wijze leerden de spelers de scène begrijpen en aanvoelen op hun eigen manier en tot in de kleinste details.

In deze fase werd ook een begin gemaakt met de montage van de voorstelling.

De meeste scènes werden gekenmerkt door het feit dat ze op zichzelf konden staan door een eigen opbouw tot een climax zodat ze in principe overal in de voorstelling konden worden geplaatst. Een aantal scènes sloten zo eenvoudig op elkaar dat er vanzelf blokken ontstonden.

Het streven was de scènes naadloos in elkaar te laten overvloeien (in tegenstelling tot de montage van 'Het is Teater....').

Dit stelde het probleem van (zinvolle) overgangen en überhaupt hoe de juiste mensen en requisieten op de juiste plaats op het juiste moment te krijgen.

crit
med
bouw

af
bouw
aanbouw

Een ander aandachtspunt was de duur van de scènes (in verband met het voornemen de voorstelling niet langer dan vier uur te laten duren) en het interne ritme.

Inhoudelijke criteria speelden alleen een rol bij het eerste blok dat als inleiding op de voorstelling fungeerde. Beslissingen over de montage werden primair door de regisseur genomen.

c) fase 3: afwerking en montage van de voorstelling als geheel. In deze fase stond de eind-montage van de voorstelling en de afwerking door decor en techniek (licht, dia-projectie en muziek) centraal.

Voor de eindmontage bleken er weinig mogelijkheden meer over te zijn. Het gebrek aan geformuleerde thematiek (in plaats van aangevoelde) keerde zich nu tegen de voorstelling: met zo weinig speelruimte en tijd moesten belangrijke beslissingen genomen worden waarvoor eigenlijk geen interne criteria waren.

Daarnaast ging het in de eindmontage vooral om het interne ritme van de voorstelling die door de strak omliggende handelingen en herhalings-patronen van de scène-structuur een belangrijke factor was. Er werd gezocht naar rustmomenten en er werd gekort.

De afwerking van het decor en de techniek kostte vooral veel tijd: het lichtschema moest worden opgesteld, dia's getest en getimed, geluidsopnamen gemaakt en getimed enz..

Al deze eindbeslissingen werden genomen door de regisseur, naar mate de voorstelling groeide, verloren de spelers, die steeds minder tijd kregen om in de zaal toe te kijken oftewel toeschouwer te zijn, hun zicht op de ontwikkelingen.

Technische doorloop volgde op technische doorloop. Het liet weinig ruimte voor de creativiteit van het experiment. Er werd gerepeteerd om de puntjes op de i te zetten, voor de techniek en om te wennen aan de totale lengte van de voorstelling.

De voorstelling was gemaakt, hij moest alleen nog op de planken komen.

conclusies

We keren nu terug naar de hoofdvraag en de twee sub-vragen die aan het begin van dit hoofdstuk werden geformuleerd: in hoeverre het ontbreken van een tekstsubstraat en het interpretatie-proces als uitgangspunt bij het maken van de voorstelling de communicatieve intentie aan makerskant heeft beïnvloed (in vergelijking tot de communicatieve situatie die door Fischer-Lichte wordt beschreven voor het maken van een theatervoorstelling op basis van een tekstsubstraat)? en 1) In hoeverre de MdtD op te vatten is als een encenering van iets anders (beeld, concept)? 2) in hoeverre kan het teken-aanbod vanuit de makers worden beschouwd als intentioneel gericht op een bepaalde betekenis-verlening door de toeschouwer?

1) In hoeverre is de MdtD op te vatten als een encenering?

Om te kunnen spreken van een encenering moet er iets zijn om te enceneren. Om die mogelijkheid na te gaan werd getracht het concept van de MdtD te beschrijven.

Daarbij moet worden aangetekend dat het concept in concreto, d.w.z. het regie-concept, slechts bekend is aan de regisseur, zodat de vraag, behalve voor hem, in principe niet te beantwoorden is.

conclusie: MdtD is een encenering van iets anders

Wel kan worden vastgesteld dat de MdtD een niet onaanzienlijk achterland heeft aan ideeën, methoden en opvattingen zodat de mogelijkheid tot enscenering aanwezig geacht moet worden.

Uit de beschrijving van het werkproces valt af te leiden dat het scène-materiaal van de MdtD, wat betreft de handeling, vooral uit improvisaties voortkwam.

In die eerste fase zijn veel aspecten van het concept terug te vinden, maar ze hebben niet de status van gegeven uitgangspunten. Ze functioneren vooral als vragen, discussie-materiaal, improvisatie-aanzetten.

De improvisaties werden gemaakt naar aanleiding van zeer abstract gehouden thema's die te cryptisch lijken om te kunnen functioneren als object voor enscenering¹. Daarnaast werden ze ook niet als zodanig door de regisseur werden beoordeeld.

De aanwezigheid van thema's als 'Hoe bouw je toeval in op het toneel?' wijzen er ook op dat enscenering niet tot het doel van deze werkprocesfase kan worden gerekend.

In de tweede fase wordt het improvisatie-materiaal letterlijk en figuurlijk op een toneel geplaatst.

Er vindt een eerste ordening plaats en de improvisatie-handelingen worden gesteld tot een strakke structuur.

In de derde fase worden tot slot handelings-externe elementen toegevoegd, elementen die niet door de spelers worden bediend.

Er kan worden gesteld dat in fase twee en drie het basis-materiaal uit improvisaties wordt geënceneerd, d.w.z. 'voor het toneel (...) (wordt) gereedgemaakt' (van Dale).

De enscenering in de MdtD krijgt daarmee het karakter van een inlijsting in een theatrale context van materiaal dat door medewerkers, geïnspireerd door elementen uit een concept, zelf gecreëerd is.

- 2) In hoeverre kan het teken-aanbod vanuit de makers worden beschouwd als intentioneel gericht op een bepaalde betekenisverlening door de toeschouwer?

Het antwoord op deze vraag is in principe eenvoudig: ja, waar zou het anders op gericht moeten zijn?

Er moet echter onderscheid gemaakt worden tussen communicatieve situatie en ontvangers in het werkprocessen in de voorstelling.

De communicatieve situatie in het werkproces (m.n. in de eerste fase) wordt gekenmerkt door: een heuristisch karakter door voortdurende wisselwerking tussen teken-aanbod (improvisatie) en feedback (commentaar) waardoor tegelijkertijd tekens worden geproduceerd en de criteria om ze mee te beoordelen, steeds wisselende posities als zender en ontvanger (dit geldt ook, zij het in mindere mate, voor de regisseur) en een werkwijze waarin enscenering niet tot de centrale doelen behoorde.

Het communicatie-proces is eerder experimenteel dan interpretatief te noemen.

Dat impliceert aangaande de status van de geproduceerde tekens dat ze niet werden gekozen naar aanleiding van de parameter van een interpretatie, c.q. werden gecodeerd, maar dat hun inhoud en betekenis ten dele ontstond naar aanleiding van de geschiedenis van hun gebruik.

betreft een soort uitgangspunten voor de eerste handeling

¹ zie ook: Maart Veldman, De Macht de teaterlijke dwaasheden, stageverslag.

In de fases twee en drie, de enscenering van het improvisatiemateriaal komt het teken-aanbod in toenemende mate voor rekening van de regisseur.

Fabre heeft in menig interview gezegd dat hij theater alleen voor zichzelf maakt. In het volgende interview -fragment antwoordt hij op de vraag "wat drijft U eigenlijk?": "Genot, en niets anders. Als ik niet met plezier teken, teken ik niet. Ook theater maken doe ik voor mijn eigen plezier. Ik wil dat niet tot het einde van mijn dagen doen zoals de meeste regisseurs. Ik maak alleen theater als ik er zin in heb. (...) Wat zou me anders motiveren?"¹

Het lijkt niet waarschijnlijk dat in de keuze van tekens veel rekening wordt gehouden met een ontvanger die een ander is dan de regisseur zelf.

Evenwel staan deze en soortgelijke uitspraken in tegenspraak tot het uit het concept afleidbare streven naar een bepaald publiek. De status van het teken-aanbod als door de regisseur geïntendeerde betekenis-drager is dubbelzinnig: enerzijds wordt de teken-keuze bepaald door eigen interesses, anderzijds wordt ze geplaatst in een bepaalde 'bourgeois' context.

In de communicatieve situatie van de voorstelling lijkt de geïntendeerde betekenis-verlening vooral gekarakteriseerd te kunnen worden als een uitnodiging tot confrontatie.

3) In hoeverre heeft het ontbreken van een tekstsubstraat en een interpretatie-proces de communicatieve intentie van de makers beïnvloed (in vergelijking tot die van de makers van een theatervoorstelling op basis van een tekstsubstraat)?

Net als bij een theatervoorstelling op basis van een tekstsubstraat ligt aan de basis van de MdtD een communicatief proces.

In het geval van de theatervoorstelling op basis van een tekstsubstraat wordt dat communicatie-proces bepaald door de eerste zingeving van de boodschap (de literaire tekst) die vervolgens fungeert als parameter bij het selecteren van tekens in het transformatie-proces naar de theatrale voorstelling.

De tekst kan in mindere of meerdere mate 'open' zijn ten opzichte van het ensceneringsproces maar zij is voor alle deelnemers van dat proces op gelijke wijze toegankelijk.

In het communicatieve proces dat de grondslag vormt van de MdtD is dat niet het geval: het meest geschikte equivalent van het tekstsubstraat, het regie-concept, was alleen bekend aan de regisseur, zodat een gemeenschappelijk uitgangspunt nog gevonden moest worden.

De aard en werkwijze en concept-gebruik zorgden ervoor dat het uitgangspunt niet alleen de vorm kreeg van een program van intellectuele stellingen, maar van een algemene gedragscode en houding: een 'mentaliteit', zoals Fabre dat zelf omschrijft²

In hoeverre speelt binnen deze mentaliteit een communicatieve relatie ten opzichte van het publiek een rol?

Twee spelers, Katinka Maes en Annemirl van de Pluym (de danseres die anderhalf uur lang dezelfde klassieke dansbewegingen maakt en aan het eind daarvan moet gaan huilen) karakteriseren hun houding als volgt: (Katinka Maes) 'We spelen nooit op het publiek. Ik zal

¹ Leo de Haes. Altijd tussen twee stoelen. Interview. De Volkskrant. 16 juni 1984.

² Jan Baart, p. 73.

niet even een grapje uithalen omdat er gelachen wordt. Maar door nog soberder te spelen, nog zuiverder, je nog meer de concentreren op wat er op het toneel gebeurt, kun je ze misschien stil krijgen. In feite is dat veel schrijnender: als ze eerst hebben gelachen[?] en daarna van schrik zwijgen omdat het blijkbaar toch ernst is wat er gebeurt.

Annemirl van de Pluym: "Dat huilen is echt, maar ik had het ook nog een half uurtje kunnen uitstellen. Ik ben me ervan bewust dat in een grote zaal een klein snikje niet wordt gehoord (....) Maar ik geef liever een subtiele huilbui weg die goed is, dan een overdreven die niets te maken heeft met het moment dat ik ga huilen. Ik heb liever tien mensen die horen dat het echt is, dan duizend die horen dat het er absoluut naast zit!"¹

Geconstateerd kan worden dat het communicatie-proces dat de basis van de MdtD vormt, in tegenstelling tot dat van een op een tekst-substraat gebaseerde voorstelling, een ten opzichte van toekomstige toeschouwers gesloten situatie is: er werd niet gepreludeerd op de toeschouwer bij het produceren van tekens of bij de beoordeling daarvan.

Zoals beide spelerscitaten hierboven benadrukken zijn de criteria die binnen dat gesloten proces werden ontwikkeld ook dominant binnen de communicatieve situatie van de voorstelling.

In tegenstelling tot het door Ficher-Lichte geschetste communicatieve proces waarin een tekst als boodschap wordt ontvangen en geïnterpreteerd om te worden ingevuld en getransformeerd tot een theatrale boodschap die pas zin krijgt ten overstaan van andere ontvangers in de MdtD voor een belangrijk deel resultaat van een alreeds afgerond communicatie-proces.

Voor de spelers is de voorstelling geen boodschap die moet worden overgebracht maar een opgave die ze zichzelf hebben gesteld en volbrengen voor zichzelf, voor hun collega's en ten opzichte van voor hen ter zake doende criteria.

De toeschouwer is daarbij noodzakelijkerwijs een buitenstaander en vanuit receptie-esthetisch standpunt is deze communicatieve houding een uitnodiging tot confrontatie.

er wordt
niet uitge-
schij!
door de
afsluit

¹ Marijn van de Jagt. De Macht van Fabres acteurs. Toneel Teatraal, maart 1986. resp. p. 27 en 28.

VOOR-INFORMATIE VAN DE TOESCHOUWER

Onder de voor-informatie waarover iedere toeschouwer beschikte valt op de eerste plaats de titel van de voorstelling: de Macht derteaterlijke Dwaasheden.

Deze titel verschafte de toeschouwer geen informatie over hem bekende stof of gehanteerde speelstijl. d.w.z. ze verwijst niet naar een mythe of historisch verhaal of naar een bepaald genre. Wel signaleerde ze het belangrijkste thema: het theater, en de houding die de makers daartegenover innamen.

Een nauwelijks te onderschatten bron van voor-informatie was daarnaast de vloed van publiciteit die de voorstelling van meet af aan begeleidde.

De toon van al deze voorbeschouwingen, interviews en recensies is zeker niet onverdeeld positief, maar ze onderstrepen zonder uitzondering het bijzondere, extreme karakter van de voorstelling. De MdtD verkreeg daarmee de status van een culturele gebeurtenis. Het is waarschijnlijk dat de publiciteit in toenemende mate de receptie beïnvloedde doordat meestal hoofdthema's en -gebeurtenissen werden vermeld zoals het gebruik van de metafoor van De Nieuwe Kleren van de Keizer, het naakt, het gebruik van jaartallen en theater-premières enz.

De publiciteit beïnvloedde niet alleen de receptie maar ook de waardering voor de voorstelling: in de loop van de tijd liepen steeds minder toeschouwers gedurende de voorstelling weg.

Een derde factor die tot de voor-informatie van de toeschouwer kan worden gerekend is kennis van Fabre's eerdere theater-producties.

EINDNOTEN BIJ DE ANALYSE VAN 'DE MACHT DER TEATERLIJKE DWAAS-
HEDEN', JAN FABRE.

1. Met deze formulering omzeilt Übersfeld de lastige problematiek rond het onderscheid tussen 'waarnemen' en 'begrijpen'.

2. Bij de bespreking van het plurimediale niveau van de MdtD wordt geen gebruik gemaakt van Pfisters termen 'Verhaal' en 'conceptie'. 'Verhaal' wordt volgens Pfister gekenmerkt door de volgende eigenschappen: 1) een of meer menselijke c.q. vermenselijke subjecten, 2) een temporale dimensie en 3) een spatiale dimensie (p. 265). Het verhaal vormt het gerepresenteerde van de dramatische tekst en kan uit het gepresenteerde worden gereconstrueerd door de recipiënt. Deze zeer abstracte definitie is alleen hanteerbaar in samenhang met het begrip 'Fabel', dat dezelfde 'Ereignissen und Vorgänge' (p.266) als het verhaal kent, maar gecomponeerd tot de vorm die ze hebben in het gepresenteerde. In deze definiëring van 'Fabel' is er sprake van overkoepelende gebeurtenissen- en ontwikkelings-samenhangen, elementen die in de definitie van 'Verhaal' niet voorkomen maar nu impliciet toch aanwezig lijken te zijn.

In het geval van de MdtD zou dan moeten worden gesproken van 'Verhalen'. Evenwel ontbreken dan weer de criteria die het ene van het andere verhaal onderscheidbaar moeten maken.

Het lijkt daarom zinniger om voor het pre-plurimediale niveau van de MdtD te spreken van 'concepten'.

'Concept': Ontwerp, voorlopige formulering (van Dale).

3. Onder de term 'concept' zoals hier gebruikt, vallen ook invloeden die afgeleid kunnen worden uit vergelijkingen met eerdere producties, uit uitspraken van de regisseur enz..

4. Het is zeer de vraag of deze opzet geslaagd is: weliswaar hebben vele gevestigde schouwburgen een eigen publiek gecreëerd door middel van abonnementen e.d. maar in het geval van de MdtD werd dit systeem heel vaak doorkruist door het feit dat de voorstelling deel uitmaakte van een theater-festival, d.w.z. een vorm van presentatie die meestal gericht is op het brengen van commercieel minder interessante theaterproducten en derhalve niet primair gericht op het vaste publiek van de speelplaats.

ANALYSE VAN 'DE MACHT DER TEATERLIJKE DWAASHEDEN' MET BEHULP VAN
HET ANALYSE-MODEL VAN PFISTERS 'DAS DRAMA'.

ALGEMENE INLEIDING

In deze analyse van de 'Macht de teaterlijke dwaasheden' aan de hand van het analyse-model van Pfister staan de twee volgende onderzoekspunten centraal:

- 1) de structurele eigenschappen van de subcategorieën en hun interrelatering in een macro-structuur.
- 2) de wijze waarop door deze structurering het theatraal communicatief proces tussen zenders en toeschouwers wordt bepaald.

In de analyse worden een drietal aandachtspunten niet besproken waarvan er twee een belangrijke rol in het receptie-proces van de toeschouwer kunnen spelen. Het eerste aandachtspunt betreft de frequente verwijzing in de MdtD naar de beeldende kunst en naar de kunstgeschiedenis.

Deze zullen niet voor iedere toeschouwer in gelijke mate toegankelijk zijn maar, wanneer dit wel het geval is, wordt het domein van de mogelijke associatieve betekenissen in de MdtD ongetwijfeld sterk uitgebreid.

Echter wordt hier verondersteld dat deze aanwijzingen noch voor de structurele eigenschappen van de voorstelling noch voor de definiëring van het communicatief proces een onafhankelijke, significante factor voorstellen.

Het tweede aandachtspunt betreft de esthetische functie in de MdtD, d.w.z. de verwijzing van het teken naar haar eigen concrete materialiteit en gestructureerdheid.

De esthetische functie kan door het ontbreken van lineair-progressieve betekenis-ontwikkeling door de dominantie van de herhalingsstructuur in de handeling (zie analyse van de handeling) een belangrijke factor in het receptie-proces zijn, zeker in vergelijking met een meer conventioneel theater.

Met name de harmonieuze ruimtelijke verdeling van het toneelveld zorgt ervoor dat de esthetische functie vrijwel nooit geheel door andere communicatieve functies in het receptie-proces wordt overstemd.

Een systematische analyse van de esthetische functie in de MdtD gaat echter de doelstelling van deze scriptie ver te boven. Door dit gemis kan de analyse slechts een beperkte afspiegeling zijn van de voorstelling.

Het derde aandachtspunt wat in de analyse niet aan de orde komt is de substructuur van het requisiet.

Het requisiet-object vertegenwoordigt in de dramaturgische analyse op semiotische leest een uiterst gecompliceerde teken-categorie door de bijzondere verhouding die ze schept tussen haar status van object in de realiteit in het buitenste en die van theatraal teken in het binnenste c.s..

Een meer dan oppervlakkige analyse van het requisiet zou dan ook aanzienlijk meer studie vergen dan binnen deze scriptie daarvoor was voorzien.

Bovendien wordt hier gemeend dat de requisieten in de MdtD (m.u.v. het gebruik van levende dieren: papegaaien en kikkers) als teken-systeem geen bijzondere status hebben. daarom wordt dit onderdeel van de analyse buiten beschouwing gelaten.

De analyse van de 'Macht de teaterlijke Dwaasheden' bestaat uit de volgende onderdelen:

- a) Handeling
 - segmentering
 - structurering van de handeling
 - combinatie, verknopingstechnieken, compositie
- b) Verbale communicatie
 - karakterisering van de verbale communicatie
 - functionalisering van de verbale communicatie
- c) Tijd
 - tijdsconceptie
 - tempo,
 - ritme
- d) Ruimte
 - ruimteconceptie
 - semantiseringsmodel van de ruimte
 - licht
 - muziek- en diaprojectie
- e) Figuren
 - figurenkarakterisering (identiteit)
 - figuur als handelend subject
 - figurenconceptie

De analyse wordt afgesloten met het bespreken van de macro-structuur van de 'Macht de teaterlijke Dwaasheden' en de typering van de voorstelling in het theatraal communicatie proces.

A HANDELING

De analyse van de handeling in de MdtD is onderverdeeld in de volgende categorieën:

- 1) Pfisters terminologie
 - 1a) 'Verhaal' en 'Fabel'
 - 1b) 'Situatie', 'Handeling' en 'Gebeuren'
- 2) Segmentering van de 'Macht de teaterlijke Dwaasheden'
- 3) Structurering van de handeling
 - 3a) Kwantitatieve structurering
 - 3b) Kwalitatieve structurering
 - 3c) kruisvergelijking van kwantitatieve en kwalitatieve structurering
- 4) Combinatie, verknopingstechnieken, compositie
- 5) Conclusies

1) Pfisters terminologie.

1a) Pfisters onderscheid tussen 'verhaal' en 'fabel'.

In Pfisters bespreking van handeling in de dramatische tekst staat de verhouding tussen het voorgestelde niveau 'het Verhaal' en het voorstellingsniveau 'de Fabel' centraal.

Het 'Verhaal' ligt ten grondslag aan de 'Fabel', en kan door de recipiënt uit die voorstelling worden gereconstrueerd.

Met dit onderscheid beziet Pfister de handeling in het drama vooral als basismateriaal, nl. het Verhaal, dat in de Fabel, de dramatische tekst, opnieuw wordt gestructureerd in overeenstemming met de wetten en eisen van het theatrale, plurimediale medium.

voor de MdtD is het onderscheid tussen voorgestelde en voorstelling, tussen verhaal en fabel, buitengewoon moeilijk toepasbaar. Pfisters oorspronkelijke definitie van 'Verhaal' d.m.v. drie voorwaarden, nl. 'eines oder mehrerer menschlicher, bzw. anthropomorphisierter Subjecte, einer temporalen dimension der Zeichenstreckung und einer spatialen Dimension der Raumausdehnung'¹ blijft zeer abstract.

Om de manipulaties van de dramatische tekst aan te tonen moet de term echter tot op zekere hoogte worden geconcretiseerd (b.v. om de beperkingen van de performativiteit aan te geven).

Er wordt gemeend dat Pfister het begrip 'Verhaal' impliciet concretiseert in literair-wetenschappelijke zin als complex van samenhangende, narratief vormgegeven gebeurtenissen, d.w.z. als narratieve tekst bestaande uit samenhangende betekenissen.

Wordt 'Verhaal' zo opgevat dan zijn de manipulaties die in de fabel van de dramatische tekst plaats vinden, voor de recipiënt inderdaad afleidbaar.

In de MdtD echter is dit narratieve aspect van samenhangende betekenissen dat de waarneming van de performatieve tekens en tekencombinaties ordent niet dominant aanwezig, waardoor het proces van betekenisgeving en zingeving in hoge mate bepaald wordt door de individuele associaties van de toeschouwer zelf.

Het onderscheid tussen 'Verhaal' (in de zin van basis-materiaal) en de wijze waarop ze in de voorstelling, de fabel, wordt verwerkt, wordt daardoor onzichtbaar.

¹ Pfister 1977, p.265.

Theoretisch wordt daarom aangenomen dat 'verhaal' en 'fabel', d.w.z. het niveau van het voorgestelde en de voorstelling, samenvallen. Daarmee kunnen Pfisters begrip van 'situatie', 'handeling' en 'gebeuren' die op het voorstellende niveau gesitueerd zijn, in eerste instantie gehandhaafd blijven.

1b) 'Situatie', 'Handeling' en 'Gebeuren'.

Binnen het 'verhaal' onderscheidt Pfister 'handeling' (en handelingsfase en handelingssequens) en 'gebeuren'. Onder 'handeling' wordt verstaan: de doelgerichte, niet-causaal bepaalde overbrenging van de ene situatie in de andere.

'Gebeuren' voldoet wel aan de voorwaarden voor 'verhaal' (zie hierboven) maar niet aan die van 'handeling'. d.w.z. ofwel is het menselijk subject niet in staat tot het maken van een intentionele keuze, ofwel onttrekt de situatie zich aan iedere vorm van verandering.

De definitie van 'gebeuren' is dus gekoppeld aan die van 'handeling' en die weer op zijn beurt aan die van 'situatie'.

De definitie van 'situatie' (naar Souriau) luidt: 'de structurele figuur die, op een gegeven moment van de actie wordt ontworpen door een systeem van krachten, verbeeld, doorstaan of tot leven gewekt door de belangrijkste personages van dat moment van de actie'.

'Handeling' is dan: de wijziging van de structurele figuur door een wijziging in het systeem van krachten, veroorzaakt door een intentionele keuze van een personage (of figuur) op een gegeven moment van de actie.

'Gebeuren' is dan gelijk aan een situatie die niet gewijzigd wordt door intentioneel handelen van een personage/figuur.

De centrale term van Souriau's 'situatie-definitie' is 'het systeem van krachten, verbeeld, doorstaan of tot leven gewekt door de personages', wat op een abstracter niveau lijkt te liggen dan de performatieve daden van het personage.

Centraal staat niet de fysieke handeling maar hetgeen wat daardoor wordt gerepresenteerd: de betekenis in relatie tot de betekenissen van handelingen van andere personages.

Om in een analyse dit situatie-begrip te kunnen hanteren (en daarmee het handelings- en gebeuren-begrip) is het noodzakelijk om de performatieve handeling van het personage om te kunnen zetten in een betekenis, d.w.z. om te zetten in een voor de zender bevredigende semantisering.

De handelingsanalyse wordt dan een soort omkering van het eerste interpretatie-proces van een theatervoorstelling, gebaseerd op een tekstsubstraat waarin op grond van een geïntendeerde betekenis een performatief teken (handeling) wordt gekozen om de betekenis te representeren.

Binnen deze scriptie kan, uit de aard der zaak, 'betekenis' niet op een andere manier worden voorgesteld dan door woorden en er wordt betwijfeld of woorden de betekenis van de performatieve handeling uitputtend of zelfs maar bevredigend kunnen weergeven. Deze twijfel geldt in het bijzonder de handeling in de MtdD die betrekkelijk weinig narratieve structureringsmiddelen gebruikt, waardoor de relatie tussen performatieve handeling en zijn betekenis eenduidig(er) wordt gemaakt.

kracht-
vech

Bovendien suggereert de afwezigheid van zulke betekenisverlening sturende structureringsmiddelen dat de voorstelling een dergelijke receptieve intentie niet heeft.

Dit alles maakt Pfisters begrippen 'situatie', 'handeling' en 'gebeuren' moeilijk hanteerbaar voor deze analyse.

In deze scriptie wordt 'handeling' opgevat als: "een doelgerichte fysieke beweging van een menselijk subject waaraan in het communicatieve receptie-proces door de toeschouwer zin en betekenis wordt verleend.

Het handelingsbegrip wordt geoperationaliseerd in de semiotische beschrijving van de voorstelling onder de hoofdjes Woord/Toon en Mimiek/Gebaar/Beweging.

Pfister onderscheidt handeling van gebeuren door te spreken van een dynamisch of een statisch potentieel van de situatie.

Dit onderscheid wordt hier in het onderdeel Structurering van de analyse overgenomen.

2) Segmentering van de Macht der teaterlijke Dwaasheden.

In een segmentering wordt een voorstelling in zijn hiërarchische structurering ontleed. Pfister maakt daarbij onderscheid tussen de segmentering van het voorgestelde of de diepte-structuur, nl. door handeling/gebeuren, handeling/gebeuren fase en handeling/gebeuren sequens, en de segmentering van de voorstelling of oppervlakte-structuur nl. door configuratie-wisselingen en onderbrekingen van het ruimte-tijd continuüm (pauze en/of gordijn). Diepte en oppervlakte-structuur kunnen in min of meerdere mate met elkaar overeen komen.

segmenteringscriterium

Het meest voor de hand liggende segmenteringscriterium in de mtd is de handelingssequens. De handelingssequens wordt echter niet gesignaleerd door onderbrekingen in het ruimte-tijd continuüm (die in de Mtd niet voorkomen) en ook niet door een configuratie wisseling.

Opkomst en afgaan beduiden weliswaar respectievelijk het begin en het einde van een handelingssequens maar het is goed mogelijk dat een handelingssequens wordt begonnen of beëindigd zonder configuratie wisseling.

Als uitgangspunt voor de segmentering wordt hier gekozen voor een receptie-esthetische interpretatie van de handelingssequens als een relatief gesloten systeem van chronologische en causale relaties. Een dergelijke handelingssequens wordt een scène genoemd.

Een scène in deze segmentering wordt dan gesignaleerd door: a) beginnen en beëindigen van een handeling, b) structurering van de verschillende handelingen in een opbouw van intensiviteit, met en zonder climax, en c) de aanwezigheid van een structurerings-element dat een aantal van hetzelfde hiërarchische niveau met elkaar verbindt (b.v. door identieke ruimtelijke plaatsbepaling).

Als nadeel van dit segmenteringscriterium moet worden aangemerkt dat receptie-esthetische hiërarchische verhoudingen tussen scènes verdoezeld worden.

Zo worden perioden waarin spelers geen handeling uitvoeren buiten er te zijn (de zgn. Rust-scènes) op hetzelfde niveau geplaatst als handelingssequensen waarin veel meer stof wordt geleverd aan het receptie-proces.

Om dezelfde reden geeft deze segmentering niet alle grotere gehelen van scènes -de benaming scène-blok lijkt nog het meest van toepassing- weer die receptie-esthetisch wel als zodanig beleefd worden.

De reden voor de waarneming van zo's scène-blok ligt ofwel in het ontbreken van configuratie-wisseling gedurende verschillende scènes (b.v. scène 1 t/m 5) ofwel in tempo-wisselingen waardoor een aantal scènes met een 'hoog' tempo worden opgevolgd door scènes met een 'laag' tempo (b.v. het blok scène 28 t/m 31 dat volgt op o.a. scène 26).

Configuratie-wisselingen konden in het scène-schema zichtbaar worden gemaakt maar voor de tempo-wisselingen was dat niet mogelijk.

toelichting op het scène-schema

Het scène-schema van de MdtD moet als volgt gelezen worden: de verticale as stelt het tijdsverloop voor, met als eenheid drie minuten (= een hokje)

De horizontale as van vijftien hokjes geeft het aantal spelers weer dat aan de scène deel kan nemen.

In het schema stelt het aantal horizontale blokjes de configuratie van de scène voor.

Het schema geeft geen ruimtelijke verhoudingen tussen scènes weer.

De stippellijn geeft aan dat aan de bovenstaande handelingssequens van een scène een handeling wordt toegevoegd of dat de sequens met een handeling wordt verminderd.

De nummering geeft (bij benadering) de successiviteit van de aanvang van de scènes weer.

De scène-namen zijn gebaseerd op sleutelwoorden voor de scène. Daarbij verdienen de volgende termen wellicht nadere verklaring: onder 'Freeze' wordt verstaan het gedurende enige tijd bewegingsloos in een pose staan, onder 'Rust' dat de spelers geen handelingen verrichten maar wel op het toneel aanwezig zijn, en onder 'Schnabel' ten slotte een manier van analyseren en isoleren van elementen t.o.v. het geheel dat ze samen uitmaken (zo genoemd naar de Amerikaanse kunstenaar Julian Schnabel die deze methode in zijn werk toepast).

Nummering en scène namen refereren tevens aan de beschrijving van de scènes in de semiotische beschrijving (zie bijlage).

het scène-schema

Uit het scène schema kan op de eerste plaats de duur van de voorstelling worden vastgesteld: vier uur en vijftien minuten, het aantal figuren/spelers: vijftien, en het aantal scènes: vijfenvijftig. De scène-structuur wordt gekenmerkt door a) het veelvuldig voorkomen van twee tot drie simultane scènes (slechts vijftien scènes van de vijfenvijftig verlopen zonder simultane scènes) en b) een zeer wisselende tijdsduur en configuratie per scène.

Uit de scène-structuur kan verder worden afgeleid dat het tijdscontinuüm nergens in de MdtD wordt verbroken.

Deze continuïteit kan gewaarborgd worden door het veelvuldig gebruik van simultane scènes in een zig-zag montage-techniek, d.w.z. halverwege scène a begint scène b, halverwege scène b begint scène c enz..

3) Structurering van de handeling.

inleiding

Met betrekking tot de structurering van de handeling/handelingsequens (in het vervolg: han/has) wordt de hoofdvraag gesteld: Hoe wordt in de MdtD door de handeling de autonome realiteit van het binnenste c.s. opgebouwd.

De analyse van de structurele eigenschappen van de handeling wordt, naar Pfister, verdeeld in die van de kwantitatieve (meetbare) eigenschappen en die van de kwalitatieve (niet meetbare) eigenschappen.

3a) Kwantitatieve eigenschappen.

In het hoofdstuk over segmentering werd al vastgesteld dat de scènes ten opzichte van de twee kwantitatieve criteria scène-duur en aantal deelnemers zeer kunnen variëren.

Het lijkt niet mogelijk om op basis van die gegevens verschillende han/has categorieën aan te wijzen.

Wel kunnen de scènes worden verdeeld in een categorie die gekenmerkt wordt door een han/has structuur die gedomineerd wordt door een vorm van herhaling in een categorie waarbij dat niet het geval is.

Binnen de repeterende categorie kan een tweede onderscheid worden gemaakt naar de (primaire) aard van de handeling, nl. herhaling van de handeling in tijd (successief), herhaling van de handeling in het aantal deelnemers (simultaan), en herhaling van de handeling door beide (zowel successief als simultaan).

Daarbij moet worden aangetekend dat zo'n indeling bij een aantal scènes een oordeel over de dominantie van de repeterende scène-structuur noodzakelijk maakt, waardoor het formele karakter van het onderscheid wordt aangetast.

Dit is het onvermijdelijke gevolg van het besluit de segmenterings-eenheden van de scène als basis van de analyse te gebruiken. Daarom wordt in de categorisering niet gestreefd naar een volledig op elkaar aansluitende en uitsluitende classificatie.

Door bespreking van 'twijfelgevallen' zal getracht worden de overwegingen die bij dat (persoonlijke) oordeel gemaakt zijn te omschrijven.

De han/has van de MdtD kunnen dan in het volgende schema worden geplaatst (de nummers refereren aan de scène-structuur op p. 414, en aan de semiotische beschrijving)

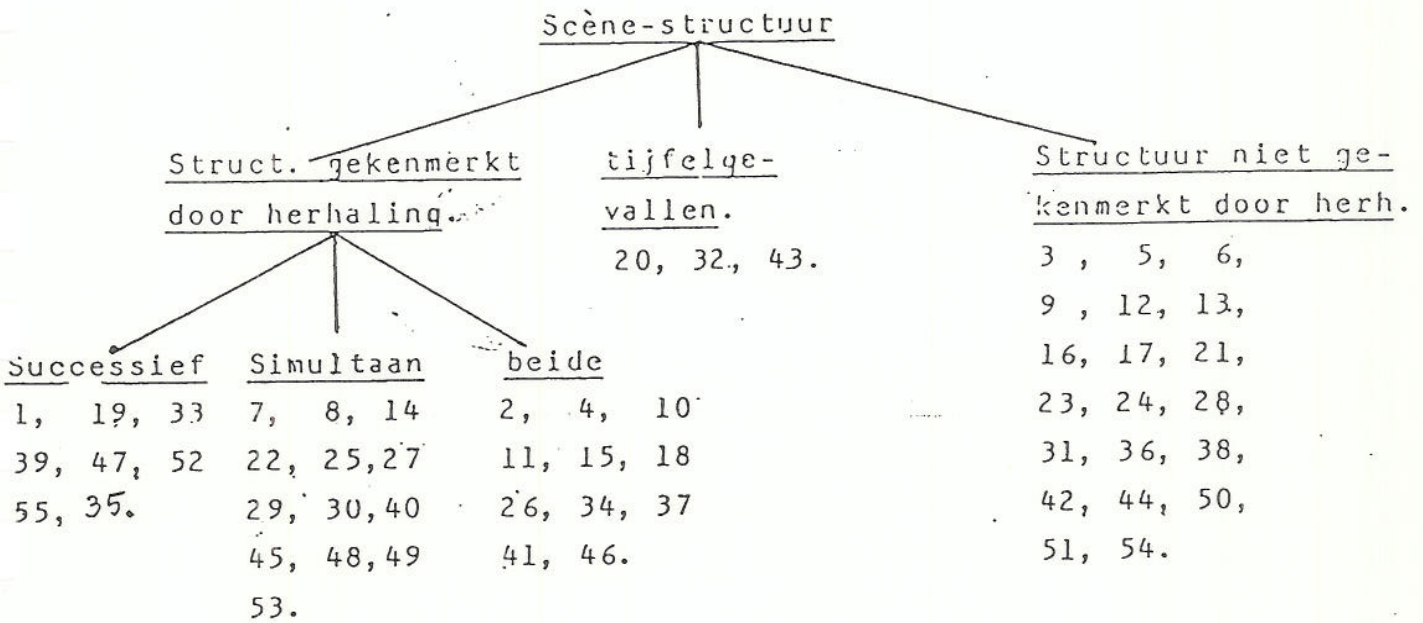
De 'twijfelgevallen'.

Scène 20 (Hondjes-scène), 32 (één voor één opkomen) en 43 ('Schnabel') bezitten alledrie repeterende handelingselementen, maar ze worden overstemd door handelingselementen waarbij dat niet het geval is.

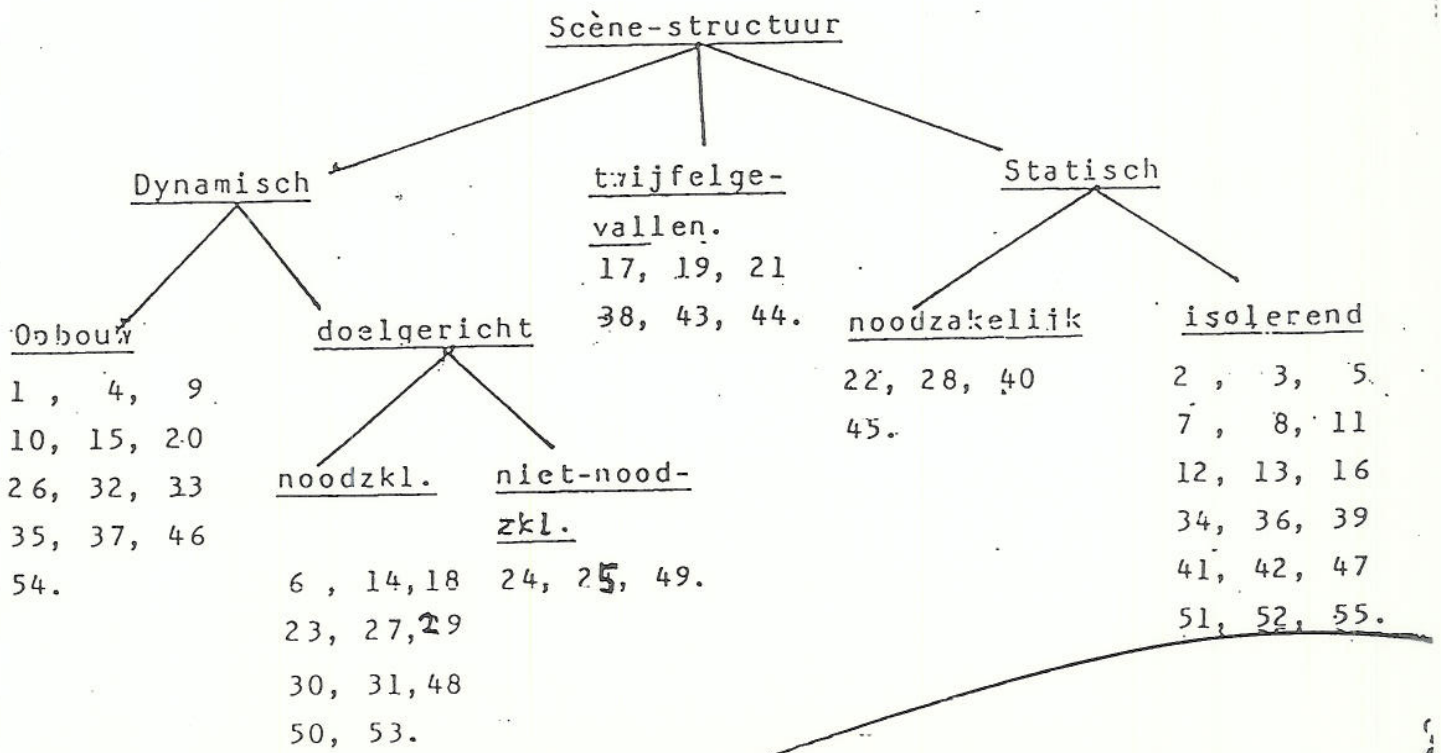
In scène 20 en 32 overheerst in receptie-esthetisch opzicht de individuele uitvoering zodanig dat de repeterende structuur daaruit gededuceerd moet worden (in plaats van het deduceren van individualiteit uit een dominante handelingsstructuur, zoals in de MdtD meestal gebeurt).

In scène 43 is de handeling van het masseren m.n. simultaan repetatief. Het herhalingspatroon is echter niet dominerend omdat de handeling van het masseren geen precies afgebakende handeling is en omdat de simultane herhaling slechts een verdubbeling is, d.w.z. relatief zwak.

chema 1: Scènes met repeterende handelingsstructuur, scènes zonder repeterende handelingsstructuur.



Schema 2: Scènes met dynamische handelingsstructuur, scènes met statische handelingsstructuur.



Bovendien wordt in receptie-esthetisch opzicht de functie van structureringsmiddel van de herhaalde handeling overvleugeld door de functie van de handeling als teken c.q. betekenis.

Het masseren moet primair begrepen worden als verzorging van pijnlijke spieren om betrokken te kunnen worden op de figuur/speler die op dat moment zeer waarschijnlijk pijnlijke spieren heeft: de ballerina.

In het receptie-proces speelt het repeterende karakter van een aantal handelingselementen daarom een ondergeschikte rol.

concluderend

De herhaling van de handeling: simultaan, successief of beide is een dominant structureringsmiddel in de MdtD: 35 van de 55 scènes c.q. drie en een half uur van de vier uur en een kwartier durende voorstelling worden gekenmerkt door een vorm van herhaling.

Omdat in de MdtD geen fictief systeem van deiktische relaties voor dat in het buitenste c.s. wordt geschoven (zoals de analyse van de sub-categorieën ruimte en tijd aantonen) verkrijgt deze handelingsstructurering extra dominantie.

In receptie-esthetisch opzicht wordt de autonome realiteit van de MdtD primair bepaald door de handelingsstructuur van herhaling.

Als structureringsmiddel stelt herhaling een relatief precieze en sterk verbindende methode voor.

De dominantie van de herhalingsstructuur lijkt, in eerste instantie, twee gevolgen te hebben.

M.b.t. de macro-structuur van de handeling in de voorstelling houdt een herhalingsstructuur een benadrukking in van de autonomie van iedere scène ten opzichte van de andere in.

In receptie-esthetisch opzicht betekent de dominantie van de herhalingsstructuur dat het principe van de successiviteit voor de handeling wordt doorbroken en daarmee de dominantie van de deiktische communicatieve functie in het receptie-proces.

De ordening van de handeling voldoet niet aan mimetische criteria. Daardoor is het waarschijnlijk dat de relatie tussen handeling en betekenis geen directe zal zijn maar geplaatst moet worden op een ander betekenis-niveau, nl. dat van de metafoor.

3b) Kwalitatieve eigenschappen.

In kwalitatief opzicht wordt onderscheid gemaakt tussen wat hier 'dynamische' en 'statische' scènes zal worden genoemd.

Deze oppositie werd gekozen op grond van Pfisters onderscheid tussen de (dynamische) handeling en het (statische) gebeuren.

Dit onderscheid kan getypeerd worden als: er wordt een wijziging op er wordt geen wijziging in de gegeven situatie tot stand gebracht door het subject.

Zoals de term 'kwalitatief' als aangeeft gaat het in de oppositie dynamische versus statische handeling niet op een formele (meetbare) eigenschap van de handeling, maar op een gecompliceerd receptie-esthetisch oordeel nl. over de waarneming van een 'wijziging' in de gegeven situatie en de interpretatie van die wijziging in het proces van zingeving.

Het waarnemen van wijziging veronderstelt een 'neutrale' status quo als uitgangspunt, b.v. zoals die in de informatie van de expositie wordt geleverd.

In de MdtD wordt de plaats van de neutrale status quo m.b.t. de

handeling primair ingenomen door de dominante handelings-structurering: de herhaling.

Zoals gezegd houdt de dominantie van dit structureringsmiddel in receptie-esthetisch opzicht in dat de deiktische communicatieve functie van de handeling waarschijnlijk niet dominant is in het proces van zingeving.

Daarmee verliest ook het begrip 'wijziging' van de gegeven situatie aan eenduidigheid en wordt als probleem in het receptieproces gethematiséerd.

Het hier gemaakte onderscheid tussen dynamische en statische handeling is dus extra sterk gebonden aan de individuele interpretatie van mij, de analist.

def. De scène handeling wordt dynamisch genoemd wanneer de scène-structuur gedomineerd wordt door een interne ontwikkeling binnen de han/has, d.w.z. een als zinvol ervaren samenhang van wijzigingen, tijdens de duur van de scène.

def. De scène-handeling wordt statisch genoemd wanneer de scène-structuur gedomineerd wordt door het ontbreken van een interne ontwikkeling binnen de han/has, d.w.z. ofwel er zijn geen wijzigingen waarneembaar ofwel de wijzigingen kunnen niet in een als zinvol ervaren samenhang worden geplaatst.

Binnen de dynamische scènes kan de interne ontwikkeling verder worden onderverdeeld naar haar aard, nl. in een handelings-ontwikkeling die gekenmerkt wordt door een spanningsopbouw (met of zonder climax) en in een handelings-ontwikkeling die gericht is op het bereiken van een bepaald doel.

Dit doel kan een noodzakelijk vereiste zijn voor de voortgang van de voorstelling (en als zodanig voor de toeschouwer herkenbaar) zoals scène 27 (Sleedragers brengen stoffer en blik, die dienen om as en sigarettenpeuken te kunnen opvangen en om de scherven op te vegen) scène 6 (Opkomst man met borden en kronen) of scène 18 (Afgaan Klerenscène) of het doel betreft geen noodzakelijkheid.

In het eerste geval wordt de betekenis van de handeling primair bepaald door het praktisch nut voor de voortgang van de voorstelling in het binnenste c.s., in het tweede wordt de handeling primair opgevat als communicatief teken.

Ook binnen de groep van statische scènes is een dergelijk onderscheid te maken tussen scènes die hun statisch karakter primair danken aan de noodzakelijke voorwaarden van de voorstelling zelf (de 'Rust' -scènes) en scènes waarbij dat niet het geval is.

In deze laatste groep heeft de statische kwaliteit van de scène tot taak de han/has te isoleren binnen het successieve en simultane handelingsverloop van de voorstelling.

In een aantal gevallen wordt daarbij vooruit gelopen op andere analyse-onderdelen, m.n. het gebruik van de toneelruimte (om een voorbeeld te geven: scène 42 (de Dood van de Keizer) wordt hier statisch genoemd mede op grond van de exact symmetrische ruimteplaatsing van de handeling en de 'over-acting' kwaliteit van de uitvoering).

Opnieuw is er sprake van een aantal twijfelgevallen die hieronder worden besproken.

Het kwalitatieve onderscheid tussen dynamische en statische scènes kan dan als volgt in schema worden gezet (de nummers refereren aan de scène-structuur op p. 83^A, en aan de semiotische beschrijving).

*met welke
batches*

De twijfelgevallen.

Scène 38 (Ondervraging II). 17.19.21 (Het Mes/Balanceren, met in scène 17 en 21 de zang van het 'Isolde'-fragment) en scène 43 ('Schnabel') hebben met elkaar gemeen dat er moeilijk een oordeel te geven is over het statische c.q. dynamische kwaliteiten, ofwel omdat ze als geheel niet statisch of dynamisch te benoemen zijn, ofwel omdat het dynamische element niet gekarakteriseerd kan worden als een opbouw of een doelgerichte handeling.

Scène 38 bestaat uit een aantal blokjes die allemaal dezelfde handelingsstructuur hebben: een speler roept een jaartal waarop een ander antwoord moet geven terwijl een derde speler wordt gestraft wanneer dit antwoord niet komt of onjuist is.

De handeling is doelgericht (nl. op het antwoord krijgen) maar de scène als geheel is niet als dynamisch te karakteriseren: de opeenvolging van blokjes van vraag en antwoord kenmerkt zich niet door een ontwikkeling maar de blokjes staan naast elkaar.

Scènes 17/19/21 worden gekenmerkt door herhaling van dezelfde has: het geblinddoekt heen en weer balanceren op de rand van het toneel, waarbij in het midden, waar de spelers elkaar ontmoeten, de één een uitval doet met een mes die de ander tracht te ontwijken.

Het dynamisch element van het risico dat de uitval met het mes en het balanceren op de toneelrand inhoudt kan opnieuw niet worden gekarakteriseerd als deel van een ontwikkeling.

Om in receptie-esthetisch opzicht als doelgericht te worden ervaren, is de handeling in zijn geheel weer te statisch: de geblinddoekte speler met het mes probeert niet op een andere manier zijn opponent te raken: de uitvalsbeweging blijft steeds dezelfde. Het statische van de scènes wordt echter weer voortdurend doorbroken door het risico-element: het risico om van de toneelrand te vallen of om de slag van het mes niet goed in te schatten.

In deze scènes is het dynamische element van het risico in evenwicht met het statische element van hun herhaling.

De opvatting van de scènes als dynamisch of statisch hangt in receptie-esthetisch opzicht af van de zichtbaarheid van het risico voor de toeschouwer.

In scène 43 ontbloten en masseren twee spelers een schouder en twee andere een kuit. Na enige tijd klinken er snikjes van de ballerina achter hen, die op dat moment haar bewegingen alzo'n drie kwartier heeft uitgevoerd.

Formeel heeft deze scène een statisch karakter maar door het samenspel van zeer diverse handelingen wordt de isolerende functie van het statische doorbroken.

In receptie-esthetisch opzicht is deze scène-structuur te vergelijken met die van een rebus die door de toeschouwer moet worden opgelost en die verwijst naar de inspanningen van de ballerina.

Scène 44 a en B is een twijfelgeval t.o.v. het dynamisch-statisch criterium omdat de scène als voorbeeld van communicatie in zowel het binnenste als in het buitenste c.s. kan worden geïnterpreteerd.

Scène 44 bestaat uit een opeenvolging van eenmalige handelingen die in hun successiviteit twee maal worden onderbroken door isolatie van een handeling, nl. tijdens de duur van het dragen van de Keizer door de Ballerina en tijdens de duur van het afscheid.

Deze twee handelingen zijn statisch isolerend en primair gericht aan de toeschouwer.

For later?

Leuk idee
om te
maken
van de
scène

uitbreiden
van de
scène

Wanneer echter, het dragen van de Keizer betrokken wordt op scène 35 De Ballerina (b.v. door in de extra krachtsinspanning van het dragen na de langdurige uitputting in scène 35 een daad van medelijden te zien) en wanneer het afscheid wordt beschouwd als een causale ontwikkeling uit het voorafgaande (b.v. de aard van het afscheid wordt geïnterpreteerd als een uiting van dankbaarheid van de Keizer jegens de Ballerina) dan wordt het statische karakter van de scène doorbroken door motivatie in het binnenste c.s. die de handeling in een primair dynamisch verband plaatst. Is dit niet het geval, d.w.z. wordt de handeling niet verklaard vanuit de twee uitvoerders, dan heeft scène 44 een dominant statisch karakter.

concluderend:

Wanneer de hier gedane oordelen over de karakterisering van de individuele scènes als statisch of dynamisch worden geëvalueerd kan de operationalisering van beide begrippen in de MdtD en in deze analyse verder worden uitgediept.

Het basis-onderscheid tussen wat dynamische scène en wat statische scène werd genoemd lijkt dan primair gelegen in de structurering van de informatie die de han/has de toeschouwer verschaft.

De dynamische scène-handeling heeft een informatie-ordening waarin de verschillende handelingen op hiërarchische wijze of op niet inwisselbare successieve volgorde zijn samengesteld tot een, in mindere of meerdere mate, coherente tekst/structuur.

De statische scène-handeling heeft een informatie-ordening die, of slechts bestaat uit een handeling (b.v. scène 3 Freeze (hand onder borst) of waarin de verschillende handelingen naast elkaar zijn geplaatst zonder dat hun informatie met elkaar in verband kan worden gebracht. Hun successieve volgorde is in principe wel inwisselbaar.

In receptie-esthetisch opzicht stelt een statische scène een beeld-mededeling voor, of een serie beeld-handelingen.

M.b.t. de receptie-esthetische ervaring van de dynamische scène-structuur kan worden opgemerkt dat wanneer het om een opbouwende handelingsstructuur gaat deze gedomineerd kan zijn door één van twee verschillende informatie-componenten, of uit een combinatie van de twee kan bestaan, nl. 1) opbouw binnen de han/has zelf, b.v. door uitbreiding van het handelingstempo zoals b.v. in scène 15 (Klerenscène) of scène 37 (dansscène), en 2) opbouw door performatieve uitvoering waarin de handeling zelf nauwelijks verandert maar de uitvoering ervan zoals b.v. in scène 35 (De Ballerina) of scène 26 (Lopersscène).

Binnen de statisch isolerende scènes kan een vergelijkbaar onderscheid worden gemaakt tussen isolatie door 1) gebrek aan deduceerbaar overkoepelend verband in successief nevenschikte handelingen zoals b.v. in scène 11 (Lopende Band) of scène 7 (De Standbeelden) of door 2) performatieve uitvoering waarin de handeling volledig wordt stilgezet gedurende een in receptie-esthetisch opzicht lange periode: de z.g. 'freezes'.

3c) Kruisvergelijking tussen kwantitatieve en kwalitatieve handelings-structuur.

Met kruisvergelijking tussen kwantitatieve en kwalitatieve handelingsstructuur kunnen eventuele correspondentie-relaties tussen

scènes met al dan niet een herhalingsstructuur en scènes met een dynamische c.g. een statische scène-structuur worden nagegaan. Er wordt daarbij uitgegaan van de kwalitatieve structuur-eigenschappen. Een kruisvergelijking levert het volgende schema op:

		HERHALING			GEEN HERHALING
		successief	simultaan	beide	
DYNA- MISCH	Opbouw	1, 33 35	∅	4, 10, 15 26, 37, 46	9, 54
	Noodzkl. Doelgericht	∅	14, 27, 29 30, 48, 53	18	6, 23, 31 50
	Niet-noodzkl. Doelgericht	∅	25, 49	∅	24
STA- TISCH	Noodzkl. Statisch	∅	22, 40, 45	∅	28
	Isolerend Statisch	39, 47, 52 55	7, 8	2, 11, 34 41	3, 5, 12 13, 16, 36 42, 51

Uit het kruisvergelijkingsschema valt af te leiden dat:

- Scènes met een dynamische opbouw worden merendeels gekenmerkt door een successieve herhalingsstructuur.
- Scènes die noodzakelijk doelgericht zijn worden merendeels gekenmerkt door een simultane herhalingsstructuur.
- Voor scènes die niet noodzakelijk doelgericht zijn geldt hetzelfde.
- Isolerende statische scènes zijn in iedere kwantitatieve eigenschappen categorie te vinden.

concluderend:

De dynamische opbouw (11 scènes) gebeurt in een handelings-structuur van successieve herhaling.

Slechts twee scènes die gekenmerkt worden door een dynamische opbouw hebben geen herhalingsstructuur, nl. scène 9 (Ondervraging I) en scène 54 (Ondervraging III).

In deze scènes is de handeling gestructureerd door een rolverdeling nl. die van ondervrager en ondervraagde.

Dynamisch doelgerichte scènes (14 scènes) worden gekenmerkt door het ontbreken van successieve herhaling (m.u.v. scène 18 (Afgaan Klerenscène)).

Merendeels bezitten ze wel een simultane herhalingsstructuur.

Wanneer dit niet het geval is (Scène 6, 23, 24, 31 en 50) dan is simultane herhaling of niet mogelijk doordat er maar een speler aan de handeling deelneemt (scène 6: opkomt man met borden en kronen, en scène 23: Keizer strooit zijn kleren uit) of doordat de handeling zich moeilijk structureren laat (scène 31: Vegen, en scène 24: Blinden kleden de Keizer) of doordat de scène niet gedomineerd wordt door de handeling maar door een ander teken-systeem: scène 50 (Aankleden) wordt primair gestructureerd door een dialoog tussen de spelers.

In dynamisch doelgerichte scènes die wel gekenmerkt worden door een simultane herhalingsstructuur (9 scènes) betreffen alle zgn. 'rust'-scènes: scènes waarin de deelnemers niets doen maar aanwezig zijn op het toneel, meestal gedurende het handelingsverloop van een simultane scène.

Ook deze scènes worden gekenmerkt door de formaliserende simultane handelingsstructuur.

Een uitzondering hierop is scène 28 Rust (Loperascène) waarin de handeling een reëel uitrusten is dat pas in de loop van de scène wordt gesynchroniseerd.

Zoals gezegd zijn isolerende statische scènes in iedere kwantitatieve categorie te vinden.

Het hier gehanteerde receptie-esthetisch oordeel omtrent de aard van de handeling als beeld-mededeling dan wel als samengestelde tekst correspondeert blijkbaar niet met bepaalde kwantitatieve structuur eigenschappen.

Binnen deze indeling kan nog worden opgemerkt dat wanneer de isolerende statische scène wordt gekenmerkt door een successieve herhalingsstructuur (scène 39,47,52 en 55) er sprake is van dominantie van het verbale teken-systeem: in alle scènes wordt een opera-fragment enige malen herhaald.

resumerend:

Tot op heden werd er geconcentreerd op de analyse van de handeling als structuur en als structurerend middel, althans dat werd geprobeerd.

Daartoe werd de rol van de herhaalde handeling (successief, simultaan en alletwee) in de MdtD geanalyseerd en bekeken hoe Pfisters oppositie tussen dynamische en statische handeling in de voorstelling geoperationaliseerd kon worden.

In de hier gehanteerde receptie-esthetische beoordeling bleek die oppositie vooral betrokken te zijn op de mogelijkheid de scène-handeling als samengestelde tekst te begrijpen of als beeld, d.w.z. als een enkele zin of mededeling (of serie van neven-geschiede mededelingen).

De herhalingsstructuur bleek sterk dominerend aanwezig te zijn. Deze handelingsstructurering werd aangewezen als datgene wat de autonome realiteit in de MdtD, d.w.z. datgene wat de (fictieve) wereld in het binnenste c.s. onderscheidt van de (reële) wereld in het buitenste c.s. het meest bepaalde (overigens in combinatie met de ruimtelijke plaatsbepaling, zie aldaar).

Tot slot werd bekeken of en hoe de bevindingen van kwantitatieve en van kwalitatieve structurele eigenschappen met elkaar konden worden gecorreleerd.

Daaruit bleek dat de simultane herhaling vaak gefunctionaliseerd wordt als formalisering van de handeling.

Tevens kon worden vastgesteld dat een successieve herhalingsstructuur dynamisch kan zijn door een opbouwende handelingsstructuur.

Daarbij werd gesteld dat de opbouw kon bestaan uit een van twee componenten, of een combinatie van de twee, nl. opbouw binnen de han/has zelf en/of opbouw door de performatieve uitvoering.

In het volgende wordt geprobeerd dit receptie-esthetische fenomeen nader toe te lichten.

Betekenis-verlening aan de handeling in de successieve herhalingsstructuur.

Over het algemeen is de deiktische communicatieve functie van de handeling in de MdtD transparant en tamelijk eenvoudig te seman-

tiseren: mensen bekijken iets voor hen aan alle kanten (scène 1), ze applaudiseren (scène 4), ze dansen een tango (scène 12), iemand wordt aangekleed (scène 24), ze lopen op de plaats (scène 26), ze wassen hun sokken (scène 49) enz..

Wat gebeurt er in de betekenisverlening aan de handeling wanneer ze is geplaatst in een successieve herhalingsstructuur?

Zoals gezegd betekent de herhalingsstructuur op de eerste plaats de doorbreking van het principe van successiviteit, waaruit volgt dat de handeling waarschijnlijk niet primair referentieel begrepen moet worden maar overdrachtelijk, op het niveau van de metafoor, d.w.z. de handeling moet begrepen worden als figuur, als beeld voor iets anders.

Daarbij wordt uitgegaan van de veronderstelling dat de theatermakers met het vertonen van de handeling een communicatieve intentie hebben. Wanneer de betekenisverlening in het receptieproces voor een belangrijk deel op het niveau van de metafoor wordt geplaatst wordt de relatie tussen teken en betekenis minder direct en eenduidig en minder makkelijk te controleren aan de rest van het teken-aanbod (dit is een van de redenen waarom het zo moeilijk is de betekenis van de handeling van de Mtd op een voor anderen toegankelijke manier te semantiseren.) De door de toeschouwer ingeschatte metaforische betekenis van de handeling kan in de herhaling stabiel blijven, d.w.z. de handeling lijkt naar hetzelfde te blijven verwijzen zoals b.v. in scène 34 (Het Geweer) of scène 11 (Lopende Band) of de betekenisverlening kan veranderen.

Een bijzondere vorm van betekenisverandering ontstaat wanneer de successieve herhaling wordt gecombineerd met een soort handeling, nl. een vorm van 'real action', d.w.z. een fysieke handeling die onmogelijk te imiteren is en waarvan het verloop in principe wordt bepaald door de lichamelijke vermogens van de uitvoerder. In de Mtd komt 'real action' voor in 9 scènes (nl. scène 9, 15, 26, 33, 35, 37, 44, 46 en 54) die samen 2 uur en 39 minuten van de voorstelling representeren).

De 'real action' (b.v. hardlopen, dragen, een gevecht) benadrukt sterk de zuiver lichamelijke performativiteit van de handeling.

De handeling wordt uitdrukkelijk in een performatief hier en nu (en met name het 'nu') geplaatst en de handelingsontwikkeling wordt bepaald door lichamelijke signalen: storingen in het uitvoeren van de handeling, zweet, hijgen, uitdrukkingen van pijn enz..

In de Mtd worden deze twee betekenisniveau's: dat van de metafoor waarin de handeling een beeld is voor iets anders en dat van de zuivere performativiteit waarin de handeling naar niets anders dan naar zichzelf kan verwijzen, gecombineerd.

Hier wordt gemeend dat er, in receptie-esthetisch opzicht, naast het niveau van receptie waarop betekenis wordt verleend door de 'real action' nog een ander niveau van receptie dominant wordt, nl. dat van het waarnemen, het ervaren van de performativiteit.

De 'real action' handeling wordt van een bepaalde metaforische betekenis voorzien die in de successieve herhaling tot performatieve realiteit wordt gemaakt.

Het (statische) betekenis-beeld verkrijgt daarmee een handelingsverloop, een dynamische ontwikkeling die de inhoud van de metafoor voor de toeschouwer veranderen kan, of op zijn minst van voetnoten voorziet.

Deze receptie-esthetische toetsing van een metaforische betekenisverlening van de handeling aan het re-le handelingsverloop van de

op act.
it dan
lijning)

in de
1962-1964

concl.
met
weerde
1964

herhaalde 'real action' is een procédé dat steeds weer in de MdtD wordt gebruikt.

Zo wordt in scène 26 (Dragersscène) het beeld van de Held die zijn dode Geliefde draagt door herhaling van iedere oorspronkelijke receptie-esthetische schoonheid en ontroering ontdaan tot alleen de 'real action' overblijft.

4) Combinatie, verknopingstechnieken, compositie.

combinatie

Pfister onderscheidt hiërarchische combinatie van handelingssequensen gekenmerkt door het voorkomen van zowel hoofd- als nevensequensen van een episodische combinatie, waarin de sequensen naast elkaar staan in relatieve onafhankelijkheid en in kwantitatieve en functionele gelijkwaardigheid.

In de MdtD is de sequensen-combinatie overwegend een episodische, zowel in successief als in simultaan opzicht.

Zoals gezegd verschafft de dominante herhalingsstructuur de scènes een grote autonomie waardoor ze slechts zelden, op formeel aanwijsbare manier op elkaar zijn gefunctionaliseerd.

Wanneer dat wel het geval is, zoals b.v. in scène 35 (De Ballerina) en scène 38 (Ondervraging II), is er sprake van wederzijdse functionalisering.

De veelvuldig voorkomende simultane scène-combinaties brengen vaak het probleem van het sturen van de receptie t.o.v. wisselende dominantie-recessiviteits relaties tussen simultane scènes met zich mee.

Deze worden opgelost door wat hier 'dominantie-wisselings-technieken' wordt genoemd.

In de volgende bespreking van de combinatie van scènes in de mdtD wordt onderscheid gemaakt tussen a) successieve combinatie, en b) simultane combinatie.

a) successieve combinatie: continuïteit.

Successieve grenzen (begin en eind) van scènes worden in de MdtD vaak versluierd door de ontwikkelingen binnen andere, simultane scènes. Daardoor lijken de scènes gedurende de gehele voorstelling vrijwel naadloos in elkaar over te lopen.

Deze continuïteit wordt versterkt door de afwezigheid van formele pauzes.

Als echter naar de segmenteringsstructuur wordt gekeken zien we in het midden van het tijdsverloop (2. 10 uur - 2.28 uur) een blokje van vier successieve scènes met de minste deelnemers (zes) gedurende relatief lange tijd. Alle vier zijn zonder handelingsopbouw en drie zijn gekenmerkt als noodzakelijk (Scène 28, 30 en 31).

In vergelijking met de omringende scènes vormt blok 28, 29, 30 en 31 een 'natuurlijke' pauze, waarin wordt uitgerust van een der inspannendste scènes van de voorstelling, scène 26 (Loperscène), en waarin de rommel op het toneel wordt opgeruimd.

b) simultane combinatie: dominantie-wisselings-technieken.

Uit de segmentering wordt duidelijk dat in de MdtD bijzonder vaak scènes simultaan worden gecombineerd tot een maximum van drie.

Wanneer er meer dan één scène zich tegelijkertijd op het toneel afspeelt lijkt het waarschijnlijk dat er, in ieder geval vanuit

gij
f. v. v.
g. v. v.

receptie-esthetisch oogpunt. correspondentie- en contrast relaties ontstaan.

In formeel opzicht brengen simultane scènes het probleem van dominantie-recessiviteits relaties binnen scènes met zich mee. De wijze waarop dat in de MdtD wordt gedaan wordt besproken in de dominantie-wisselings-technieken.

verknopingstechnieken

Pfister noemt drie soorten verknopingstechnieken: 1) handeling/gebeuren-interferentie, waarbij handeling of gebeuren in een sequentie ~~tegelijkertijd~~ een handeling of gebeuren in een sequentie tegelijkertijd een handeling of een gebeuren in een andere sequentie constitueert of oplost, 2) overlapping van figurenconstellaties, en 3) in de vorm van situatieve en thematische equivalenten.

Bij de bespreking wordt onderscheid gemaakt tussen de directe verknoping tussen twee opeenvolgende of simultane scènes en een overkoepelende verknoping die scènes over de voorstelling als geheel met elkaar verbindt.

Binnen de directe verknoping wordt weer onderscheid gemaakt tussen successieve en simultane scènes (deze laatste zijn natuurlijk altijd direct met elkaar verbonden).

a) Directe verknoping.

Directe verknoping van successieve scènes.

De directe verknoping tussen successieve scènes bestaat in de MdtD altijd uit overlappende of zelfs identieke figurenconstellaties. Omdat de figuren/spelers in de MdtD nauwelijks gefictionaliseerd worden (zie: figuren-analyse) is de informatie-waarde die een dergelijke overlapping heeft ten aanzien van de handeling betrekkelijk gering.

Identieke figurenconstellaties worden bovendien vaak ondersteund door identieke ruimtelijke plaatsbepaling, zoals in scène 1 t/m 5 of scène 25 t/m 30.

In deze blokken is de handeling het enige onderscheidingscriterium voor een nieuwe scène.

(Directe)verknoping van simultane scènes.

Combinatie van simultane scènes komt in de MdtD, zoals gezegd, buitengewoon veel voor.

Het criterium voor het voorkomen van simultane scènes lijkt primair gelegen te zijn in de ruimtelijke mogelijkheid.

Er zijn maar twee gelegenheden te signaleren waarbij deze mogelijkheid is gegeven zonder dat er gebruik van wordt gemaakt, nl. in de 'natuurlijke' pauze van scène 29, 30 en 31, en in scène 35 (De Ballerina).

Directe, formeel aanwijsbare samenhang tussen simultane scènes komt in de MdtD voor in de vorm van interferentie en van figuren-overlapping. Interferentie van de handeling tussen simultane scènes kan op drie manieren voorkomen, nl. wanneer de timing van de handeling in scène a gebeurt aan de hand van een handeling in scène b (b.v. het afgaan in scène 18 (Afgaan Klerenscène) wordt getimed op de zang van scène 17 (Balanceren/Het Mes Zang 'Isolde' (I))).

Deze interferentie is waarschijnlijk niet zichtbaar voor de toeschouwer. Een tweede vorm van interferentie ontstaat wanneer ^{II} deze overgang mogelijk gemaakt wordt of het ter hand stellen van requisieten.

hoyale
of stam
I
hoyale
of stam

Zo kunnen de standbeelden uit scène 7 uit hun pose komen en scène 12 (Tango) beginnen door in te grijpen in het afgaan van de spelers uit scène 9 (Ondervraging I), en zo blijven twee spelers uit scène 11 (Lopende Band) achter na het afgaan van de rest van de deelnemers om de Keizers hun scepter te kunnen overreiken. De derde vorm van interferentie in de MdtD ontstaat wanneer spelers uit een beëindigende scène niet afgaan, maar samen met spelers uit een andere simultane scène een nieuwe handeling beginnen.

Dat is het geval in de overgang van scène 21 (Balanceren/Het Mes Zang 'Isolde' (II)) en scène 23 (Keizer strooit zijn kleren uit) naar scène 24 (De Blinden kleden de Keizer), in de overgang van scène 35 (De Ballerina) en scène 42 (De dood van de Keizer) naar scène 44 (De Ballerina en de Keizer) en tot slot in de overgang van scène 51 Freeze (toeschouwers) en scène 52 (Zang 'Küsse, Bisse) naar scène 54 (Ondervraging III).

Van interferentie in de MdtD lijkt vooral de vloeiende, succesieve voortgang van de voorstelling te dienen.

Naast interferentie in strikte zin zijn er drie gevallen van figurenoverlapping op te merken, nl. de ballerina in scène 35 die deel neemt aan de handeling in scène 36 (Tikkertje spelen), scène 38 (Ondervraging II) en scène 43 'Schnabel'.

In het algemeen kan echter worden vastgesteld dat simultane scènes hun autonoom karakter op zijn minst formeel t.o.v. elkaar bewaren. In receptie-esthetisch opzicht scheppen simultane scènes natuurlijk altijd in mindere of meerdere mate contrast- en correspondentie relaties. In thematisch opzicht zijn ze echter zo associatief en incidenteel van aard dat er hier niet op in wordt gegaan (wel in 'overkoepelende verknopingstechnieken').

De uitgesproken uitzondering op deze regel is de contrast-relatie die geschapen wordt tussen de aangeklede sokkenwassers in scène 50 en de poses van negen naakte spelers achter hen in scène 51 Freeze (toeschouwers) en die benadrukt wordt door de duur van deze oppositie.

De contrast- en correspondentie relaties tussen simultane scènes treden wellicht het meest naar voren in hun ruimtelijke relatering t.o.v. de toneelruimte en hun handelingsritme.

T.o.v. het totale toneelbeeld zijn simultane scènes meestal aan elkaar gerelateerd door een exacte, vaak symmetrische ruimtelijke plaatsbepaling.

Scène 36 (Tikkertje spelen) is de enige uitzondering op deze regel. Een van de sterkst aanwezige vormen van contrast- en correspondentie relaties lijkt geschapen te worden door de ritmes van de performatieve handeling.

Onder 'ritme' wordt hier verstaan: 'in het algemeen, iedere geaccentueerde periode (maar niet altijd gelijke) wisseling in een beweging of het optreden van een verschijnsel' (Van Dale).

Dat het ritme zo'n dominante rol kan spelen is te verklaren uit enerzijds de dominantie van de herhalingsstructuur en anderzijds uit de afwezigheid van simultane verknopingstechnieken die gericht zijn op het verlenen van betekenis aan de scène-combinatie.

Ook de contrast- en correspondentie relaties die voortkomen uit de verschillende handelingsritmen zijn op betekenis verlenend niveau sterk associatief waardoor ze primair de esthetische functie van de voorstelling lijken te dienen.

Illustratie-voorbeelden van ritme contrast- en correspondentie relaties worden geleverd in de combinatie van scène 33 (Zang 'Carmen') en scène 34 (Het Geweer) waarin het stijgende verlies

assoc.
betreft de
verloop
van het

van controle van de zangstem wordt onderstreept door het constante, krachtige ritme van de gedisciplineerde, militaire beweging, in combinatie van de langzame, gecontroleerde dansbeweging van de ballerina in scène 35 en de wilde, agressieve bewegingen van de 'vrije' dansers uit scène 37 en in de combinatie van de tastende bewegingen van de blinden op zoek naar de kleren van de Keizer in scène 24 en het doelgerichte hardlopen op de plaats in scène 26.

dominantie-wisselings-technieken

Een bijzondere vorm van verknopingstechnieken tussen simultane scènes zijn wat hier 'dominantie-wisselings-technieken' wordt genoemd.

Wanneer er sprake is van simultane scènes is de aandacht van de toeschouwer verdeeld en kan het noodzakelijk zijn de receptie tussen simultane scènes te sturen in een dominantie-recessiviteitsverhouding. In de MdtD gebeurt dit meestal door dynamische scènes (die gekenmerkt worden door een vorm van handelingsontwikkeling en daardoor meer aandacht van de toeschouwer verdienen) te combineren met (relatief) statische scènes.

Een extreem voorbeeld van deze tactiek is het eenvoudig stilleggen van de handeling in de z.g. rust-scènes (m.u.v. scène 28 Rust (Loperscène)).

Wanneer de simultane scènes beide dynamisch zijn wordt hun dominantie-recessiviteit verhouding in eerste instantie bepaald door hun informatie-waarde, d.w.z. hun successieve volgorde.

Dominantie-wisselings-technieken treden daar op waar de focus geplaatst moet worden op een scène die met weinig informatie-waarde wegens zijn receptie-esthetisch gebrek aan dynamiek of wanneer de focus moet wisselen tussen twee dynamische scènes.

Een voorbeeld van het eerste is scène 35 (De Ballerina), een dynamische scène maar met een kleine herhalingscyclus van handelingen en een lange duur en bovendien vijf simultane scènes, of scène 42 (De Dood van de Keizer).

Een voorbeeld van het tweede is de simultaneiteit van scène 9 (Ondervraging I) en scène 10 (Kikkerscène) die allebei sterk dynamisch zijn.

De opbouw van de Kikkerscène wordt gekenmerkt door verschillende stadia: het vangen van de kikker, het één voor één op de juiste plaats gaan staan en tot slot het trappen op het bolletje in het hemd en het tonen van het bebloede hemd waarvan het laatste stadium sterk focuserend moet worden t.o.v. het constant aandacht trekkende gevecht van scène 9, dat zich bovendien op de toneelrand afspeelt.

In receptie-esthetisch opzicht worden zulke focus-verschuivingen meestal tot stand gebracht door de belichting: daar waar de focus hoort te liggen gaat een lampje branden of wordt het licht sterker, terwijl de eventuele recessieve scène minder sterk wordt belicht. Een bijzonder geval van focusering in de MdtD is scène 43 'Schnabel' die in zijn geheel dient om de focus te plaatsen, niet alleen op de ballerina, maar ook op scène 35, d.w.z. op de lichamelijke inspanning die zij tot op dat moment heeft geleverd.

Dominantie-wisselings-technieken door de belichting representeren t.o.v. de handeling en in zuiver receptie-esthetisch opzicht een van de weinige doorbrekingen van het zuiver performatieve handelingsverloop in de MdtD.

overkoepelende verknoping

In de voorafgaande bespreking van scène-combinaties en directe verknopingstechnieken is vooral ingegaan op de formeel aanwijsbare manier waarop de scènes in de MdtD successief en simultaan met elkaar zijn gecombineerd en verbonden.

Deze combinatie bleek zich vooral te kenmerken door de continuïteit en door een grote autonomie van de individuele scènes.

In de bespreking van de overkoepelende verknoping, d.w.z. de wijze waarop scènes met elkaar zijn verbonden over het geheel van de voorstelling wordt ingegaan op twee andere manieren van scèneverbinding, nl. 1) door structurele equivalenten, en 2) door thematische equivalenten.

ad 1 structurele, overkoepelende equivalenten.

De meest dominante overeenkomst tussen de scènes in de MdtD is uiteraard de structuur van de herhaalde handeling, die op die gronden werd aangewezen als basis-definitie van de autonome realiteit van de voorstelling.

I De tweede structurele factor die in receptie-esthetisch opzicht de autonome realiteit van de MdtD bepaalt is het gebruik van vormen van de 'real action'.

De receptie-esthetische werking van zowel herhalingsstructuur als de 'real action' als van hun combinatie is hiervoor besproken.

II Een derde structurele, verbindende factor is het gebruik van de teksten uit de tekst-brochure: de lijst van jaartallen en bijbehorende gegevens van theatervoorstellingen.

Deze teksten maken de gesproken verbale communicatie in de MdtD uit en bepalen daardoor goeddeels haar communicatieve rol (zie: verbale communicatie analyse).

III De vierde structurele factor die scènes op een overkoepelend niveau met elkaar verbindt is het optreden van de figuur van de Keizer(s), d.w.z. een meestal naakte speler met een namaakkroon op het hoofd en soms een scepter in de hand.

Hij treedt in totaal 11 scènes op en zijn belang treedt ook naar voren in de rol die hij en de door hem gedragen symbolen spelen in de voor-informatie van de MdtD: in interviews wordt hij telkens weer genoemd, zijn scepter prijkt op het voorstellingsaffiche.

De figuur van de Keizer die zich op allerlei manieren onderscheidt van de andere figuren/spelers (zie: figuren analyse) refereert op de eerste plaats aan het sprookje 'De Kleren van de Keizer' van Andersen.

In het sprookje worden twee buitenlandse kleermakers bij de keizer gebracht die hem vertellen dat zij de mooiste stoffen kunnen maken die bovendien de eigenschap bezitten onzichtbaar te zijn voor domme mensen. De keizer bestelt een nieuw kostuum. Wanneer de kleermakers hem de resultaten van hun kunde tonen ziet de keizer niets, maar zegt maar gauw dat het er prachtig uitziet.

Zover gaat het iedereen die tot zijn schrik bemerkt dat hij dom is. Totdat een klein jongetje de paraderende keizer ziet voorbij gaan en uitroept: "Kijk, de keizer heeft geen kleren aan."

Het is evenwel twijfelachtig of deze referentie zonder voor-informatie door de toeschouwer uit de handeling van de keizer-figuur af te leiden zou zijn.

De Keizer treedt voornamelijk episodisch in scènes op en maakt geen betekenisontwikkeling door, doordat hij vooral passief aan de handeling deelneemt en t.o.v. de andere spelers wordt geïsoleerd.

Handwritten notes in the right margin: "Klein jongetje", "70", "72", "40-45", "60-65".

Handwritten note: "Heterogeen" with a small diagram below it.

Handwritten note: "Heterogeen" with a small diagram below it.

In die handeling is hij zowel object van verering als van bedreiging. De Keizer profileert zich vooral als présence: als beeld van een mysterieuze, niet concreet benoembare macht die in zichzelf besloten ligt.

Ad 2 Thematische overkoepelende equivalenten.

Zoals al is gezegd is de relatie tussen handeling en betekenis in de MdtD dankzij de dominante handelingsstructuur een indirecte die veel ruimte laat voor individueel bepaalde betekenis-associaties.

De episodische structuur waarbinnen de sterk autonome scènes functioneren betekent bovendien dat de scène-handelingen niet causaal successief met elkaar in verband kunnen worden gebracht. Het gaat hier dan ook niet zozeer om de precieze duiding van een thema: haar gethematiseerde inhoud, als wel om de wijze waarop die inhoud in het receptie-proces tot thema wordt gemaakt c.q. gethematiseerd.

Er wordt aangenomen dat themativering tot stand komt wanneer in meerdere scène-handelingen wordt terugverwezen naar eenzelfde betekenis (of cluster van betekenissen).

De bespreking van de thematisering in de mdtD is beperkt tot die van de handeling.

Het overkoepelende thema van de MdtD wordt aangegeven door haar titel: De Macht der teaterlijke Dwaasheden.

In deze voorstelling wordt onmiddellijk een dubbelzinnigheid in de voorstelling geïntroduceerd die immers theater is over theater, d.w.z. iedere uitspraak die wordt gedaan is direct van toepassing op zichzelf.

De makers zijn gevangen in een 'Catch-22': je kunt geen theater maken over theater zonder theater te maken, ofwel je kunt niet tegelijkertijd binnen en buiten het systeem zijn.

In de MdtD wordt 'theater' op de eerste plaats gekarakteriseerd als doen-alsof, als onecht, als 'leugen der verbeelding'.

Deze opvatting wordt samengevat in het sprookjes 'De Kleren van de Keizer': er is niets te zien maar iedereen doet alsof.

Binnen het thema 'theater' lijken drie aandachtspunten te kunnen worden onderscheiden, nl. de Toeschouwer, de Acteur en de 'leugen der verbeelding'.

1) de Toeschouwer

De MdtD begint met een beschouwing over de rol van de Toeschouwer (degene die de leugen van de verbeelding beziet) in scène 1 t/m 5.

Aandachtig en vol interesse bekijken de spelers het lege projectiedoek, verenigen zich in een dansje en applaudiseren.

De Toeschouwer lijkt in de mdtD vooral te worden gekarakteriseerd als een massa meelopers.

In de rest van de voorstelling zijn nauwelijks inhoudelijke referenties naar de rol van de Toeschouwer te vinden.

2) de Acteur

Veel gecompliceerder en veelvuldiger wordt er verwezen naar de rol van de Acteur (degene die de leugen van de verbeelding maakt), nl. in scène 9, 10, 11, 15, 16, 20 en scène 35 t/m 44.

Deze scènes lijken te kunnen worden onderverdeeld in a) scènes waarin het functioneren van de Acteur wordt gedemonstreerd, geparodieerd en eventueel van commentaar voorzien (sc. 10, 11, 15, 16 en 20), en b) scènes die betrekking lijken te hebben op kunde/vakkennis en/of de (professionele) mentaliteit van degene die op een toneel staat (scène 9 en scène 35 t/m 44).

Ad a) in een aantal van deze scènes lijkt een vermenging van intentie op te treden die voortkomt uit het dubbelzinnige uitgangspunt van de acteur die doet zoals een Acteur doet: enerzijds is er de intentie om te demonstreren en te becommentariëren, anderzijds de intentie de eigen stellingname weer te geven.

Zo kan scène 11 (Lopende Band) waarin een aantal poses die in het achttiende eeuwse theater emoties uitdrukten per 'lopende band' worden vertoond worden opgevat als puur demonstratief, terwijl in scène 10 (Kikkerscène) het 'doden' van de kikkers (terwijl één van de spelers haar kikker kust) een stellingname is die de leugen van de verbeelding afwijst.

In scène 20 (Handjesscène) treedt een vermenging van beide intenties op. Aanvankelijk doen de spelers truukjes die beloofd worden met voedsel maar in de daarop volgende serie van handelingen wordt de identificatie van de zender met de rol van een hand doorbroken door de handeling van het zich laten lokken (van een hond) en het uitspugen van het voedsel. De scène eindigt met het kapot slaan van de borden, wat weer een uitgesproken eigen stellingname is. Zo'n verhouding tussen demonstratie en eigen stellingname is ook aanwezig tussen scène 15 (Klerenscène) en scène 16 Freeze (Klerenscène).

Ad b) Kunde, kennis, mentaliteit.

In scène 9 (Ondervraging I) mag een speler het toneel niet betreden voordat ze antwoord heeft gegeven op het jaartal wat haar wordt toegeroepen. In scène 38 (Ondervraging II) worden spelers gestraft wanneer dat jaartal niet of onjuist wordt beantwoord (overigens door een derde partij).

Het thema van de scènes lijkt te kunnen worden samengevat als: iemand die op een toneel gaat staan moet voldoen aan bepaalde voorwaarden, d.w.z. moet bepaalde (historische) kennis en een bepaalde mentaliteit bezitten.

In de MdtD wordt dit thema het meest toegelicht in het blok scènes dat gaat over dans: scène 35 t/m 44.

Hierin worden twee soorten dans met elkaar vergeleken: klassiek ballet met dans die niet door discipline wordt bepaald.

De ballerina maakt haar bewegingen met de rug naar het publiek ten koste van veel pijn en lichamelijke inspanning.

De 'vrije' dansers dragen glitterpakken en ontdoen zich van een tegenstander om op de toneelrand een stukje disco-dans weg te geven.

De ballerina bewijst haar kennis van de dansgeschiedenis en de 'vrije' dansers worden gestraft door een ruk aan hun haar.

De zanger komt op en zingt 'Schweig und Tanze' terwijl hij de Keizer voor zich uit laat balanceren.

De 'vrije' dansers veranderen in grijnzende, gemanipuleerde disco-ballen die de weerkaatsing van spotlicht laten ronddraaien in de toeschouwersruimte.

De ballerina bekroont haar tour de force met het dragen van de dode Keizer en wekt hem tot leven.

In deze scènes wordt een oppositie geschapen tussen de mentaliteit van de ballerina en die van de 'vrije' dansers die geassocieerd kan worden met de oppositie-clusters discipline, kennis, in zichzelf besloten, autonoom versus emotioneel, geen kennis, amateurisme, exhibitionisme.

3) De leugen van de verbeelding.

Centraal in de MdtD staat het begrip 'de leugen van de verbeelding'.

In de voorstelling scheidt de leugen van de verbeelding een spanningsveld tussen twee polen, nl. de schoonheid van de leugen (het onechte) en de realiteit van het lichamelijke.

In de MdtD wordt de schoonheid van de leugen zelden concreet aanwijsbaar verbeeld in de handeling.

Ze is door de hele voorstelling aanwezig in het klimaat van het toneelbeeld dat vooral geschapen wordt door het gebruik van bepaalde, klassieke muziek en, in de vorm van dia's van een bepaald soort schilderkunst (zie: ruimte analyse en bijlagen).

Dit klimaat kan gekarakteriseerd worden als dramatisch, groots en meeslepend.

De realiteit van het lichamelijke krijgt gestalte in het structurele gebruik van de al eerder besproken successieve herhaling van een vorm van 'real action'.

Het spanningsveld tussen de schoonheid van de leugen en de realiteit van het lichamelijke is in de contrast-relatie tussen toneelbeeld en handeling door de hele voorstelling minstens impliciet aanwezig.

De leugen van de verbeelding: het spanningsveld tussen mooie leugens en lichamelijke realiteit wordt echter in één scène expliciet gethematiseerd, nl. in de Dragersscène. (10-11)

Kwantitatief dominant krijgt de leugen van de verbeelding vorm in de thematisering van de oppositie tussen gekleed c.q. bedekt zijn versus de realiteit van het (onbedekte) naakte lichaam (zie ook: figuren analyse).

Thematisering van kledingstukken (het kostuum) als bedekking c.q. als onecht, kan ook betrokken worden op het sprookje van de Kleren van de Keizer, en zo op de figuur van de Keizer en tevens op de echt-onechte identiteit van de Acteur.

In de MdtD speelt deze thematisering van kleren in vele scènes een rol, nl. in scène 3, 7, 15, en 16, 23 en 24, 25 en 30, 27, 50 en 51.

Het meest direct is het thema aanwezig in de contrast-relatie tussen de simultane scènes 50 en 51 waarin het beeld van de vier aangeklede sokkenwassers tegen de negen naakte spelers die rug publiek tegen het projectiedoek staan, even wordt aangehouden.

In de MdtD komt tot slot nog een derde thema naar voren, nl. liefde of liefde/haat.

Opvallend is dat van de scènes die betrokken kunnen worden op dit thema (scène 13, 17, 21, 33 en 52) er vier zijn waarin het thema voornamelijk wordt gedragen door een verbale mededeling, d.w.z. een gezongen opera-fragment.

Alleen in scène 33 (Zang 'Carmen') is de zang verweven met de scène-handeling. binnen deze bespreking van de verbinding van scènes door thematische equivalenten is voor de volgende scènes naar mijn mening (M.V) geen bevredigende semantisering van het handelingsthema te formuleren: scène 12 (Tango), scène 39 (Het Mes/Zang 'Schweig und Tanze'), scène 42 (De dood van de Keizer), scène 44 (De Ballerina en de Keizer), scène 47 (Zang 'Ob ich die Musik nicht höre' en scène 49 (Sokkenwassers).

Daarnaast moet ook worden opgemerkt dat de inhoudelijke betekenis van de scènes die hierboven wel besproken zijn niet persé door het thema worden gedekt.

Concluderend:

Het thema waaraan de meeste scènes van de MdtD kunnen worden gerelateerd is het thema 'theater'.

'Theater' wordt in de voorstelling vooral gekarakteriseerd als een spanningsveld tussen de (mooie) 'leugen van de verbeelding' en de realiteit van het lichaam.

Het thema wordt op twee manieren gerealiseerd, nl. in de thematische equivalenten tussen de scène-handelingen in het binnenste c.s. en in structurele equivalenten die de autonome realiteit van het binnenste c.s. bepalen en daarmee de receptie-strategie van de toeschouwer in het buitenste c.s. sturen.

In het binnenste c.s. is het thema afleidbaar uit de overeenkomsten in de metaforische betekenisverlening aan de handeling.

Daarbij moet worden aangetekend dat de betekenisverlening sterk associatief is en dat een aantal scène-handelingen zich niet door de hier geïnterpreteerde thema's laten beschrijven.

De thematisering van de handeling in het binnenste c.s. wordt doorgaans niet gekenmerkt door een dynamische factor c.q. een ontwikkeling van het thema, behalve wanneer het thema betrokken kan worden op een aantal successieve en/of simultane scène-handelingen, zoals b.v. scène 1 t/m 5 of scène 35 t/m 44.

In het buitenste c.s. wordt het thema gerealiseerd in het receptie-proces van de toeschouwer door het structurele gebruik van de herhalingsstructuur (m.n. de successieve herhaling) en van de 'real action' die een aanval betekenen op de dominante status van de betekenisverlening in dat receptie-proces.

Deze status is verbonden aan een dermate dominante opvatting van de theatervoorstelling als communicatief proces dat ze uitsluitend wordt begrepen als een voertuig voor tekens die in vorm en ordening zijn gericht op decodering door de toeschouwer.

Binnen zo'n opvatting van theater wordt de betekenisverlening, d.w.z. het lezen van intentionele tekens dermate dominant dat het receptie-proces er in zijn geheel door wordt bepaald.

I. In de MdtD wordt de dominantie van de betekenisverlening t.o.v. de zingeving van de voorstelling allereerst ondermijnd door de afwezigheid van een groot aantal receptie sturende technieken die de causale verbanden tussen betekenissen regelen.

II. Op de tweede plaats wordt door de dominante herhalingsstructuur de betekenisverlening geplaatst op het niveau van de metafoor dat gekenmerkt wordt door een indirecte relatie tussen tekens en betekenis.

III. Op de derde plaats wordt deze herhalingsstructuur gecombineerd met het fenomeen van de 'real action' dat sterk de performativiteit van de handeling benadrukt.

In het receptieproces doet de performativiteit een beroep op een ander niveau van zingeving dan dat van de betekenisverlening, nl. op het niveau van de directe, zintuigelijke waarneming.

Daarmee wordt de status van de geïnterpreteerde betekenis, de metafoor in het proces van zingeving aan de MdtD blootgelegd: de metafoor is alleen maar een metafoor.

In de MdtD wordt op zo'n manier afstand geschapen tussen het waar te nemen fenomeen en zijn duiding, tussen naam en ding dat die afstand deel uitmaakt van het receptie-proces, d.w.z. door de toeschouwer wordt beleefd en ervaren omdat hij hem zelf aflegt.

In de MdtD wordt de status van de betekenisverlening in het receptie-proces onthuld als een leugen van de verbeelding.

niet
het de
kennis
verbonden
betekenis
verlenen

200 p. 100

groep 1

II

III

De MdtD

receptie
beleefde
directe
waarneming
aflegt
beleefd
ervaren
omdat
hem
zelf
aflegt

receptie-proces

compositie

Pfister bespreekt de dramatische compositie vooral binnen het kader van de tegenstelling tussen de open en gesloten drama-vorm (zie schema).

M.b.t. compositie van de handeling zijn daarop de volgende criteria van toepassing: 1) lineaire finaliteit versus episodische scène-structuur, 2) gesloten versus open drama-einde, 3) succesiviteit versus simultaneïteit, 4) de handeling voldoet aan eisen van eenheid en geheel versus de handeling bestaat uit onafhankelijke en geïsoleerde sequensen, en 5) de segmenteringseenheid van de acte versus die van de scène.

Uit het voorafgaande zal duidelijk zijn geworden dat de MdtD binnen deze criteria steeds wordt gekenmerkt door de eigenschappen van de open drama-vorm.

Naast deze eigenschappen onderscheidt de MdtD zich ook door zijn continuïteit.

M.b.t. de compositie van de MdtD, d.w.z. de rangschikking van scènes binnen het geheel van de voorstelling wordt hier ingegaan op de scène structurering van het einde van de voorstelling, d.w.z. scène 51 t/m 55.

Het einde van de MdtD wordt gesignaleerd met twee simultane, statische scènes die in hun ruimtelijke plaatsbepaling en in het voorkomen van hetzelfde opera-fragment een afspiegeling vormen van de eerste scène van de voorstelling, scène 1 ('de leugen van de verbeelding'), nl. scène 51 Freeze (toeschouwers) en scène 52 (Zang 'Küsse, Bisse'). Toch volgen op deze afronding van de voorstelling nog drie scènes die daardoor het karakter krijgen van een p.s..

Deze scènes onderscheiden zich verder doordat ze betrokken kunnen worden op de gehele voorstelling als een vorm van zelf-relativering.

Die zelf-relativering introduceert de onzichtbare zender van de MdtD, nl. de regisseur: geflankeerd door twee papegaaien -symbolen van de herhaling- krijgt een speelster een pak op haar billen totdat ze de titel van Jan Fabre's voorafgaande theatervoorstelling 'Het is Teater zoals te Verwachten en te Voorzien was' toevoegt aan de lange lijst van theaterproducties c.q. de theatergeschiedenis.

Fabre erkent in dit einde van de MdtD zijn eigen 'Catch 22': over theater theater maken zonder theater te maken.

Veroordeeld door zijn eigen commentaar is ook hij schuldig aan het scheppen van leugens der verbeelding.

Langs de 2e persoonslijn blijft men in contact met de MdtD theater

5) Conclusies.

M.b.t. de structurering van de handeling/handelingsequensen in de MdtD werd de volgende hoofdvraag gesteld:

Hoe wordt in de MdtD door de handeling de autonome realiteit van het binnenste c.s. opgebouwd?

De term 'autonome realiteit' werd eerder overgenomen door Übersfeld die daarmee de bijzondere status van de theatrale voorstelling t.o.v. de empirische realiteit enerzijds en t.o.v. fictie anderzijds benoemt.

¹ Übersfeld 1981, p. 315.

De structuur van de theatrale voorstelling schept de regels voor het waarnemen van de fictieve wereld in het binnenste c.s. als 'wereld' e.q. als autonome realiteit.

De structuur definieert in het receptieproces a) de specifieke regels voor de receptie van de(z) fictieve wereld, en b) dientengevolge ook de wijze waarop de fictieve wereld kan worden gerelateerd aan de realiteit in het buitenste c.s..

De autonome realiteit kan in het receptieproces zowel negatief als positief zijn gedefinieerd, d.w.z. zowel door structurele eigenschappen die de voorstelling wel bezit als door de structurele eigenschappen die ze niet bezit.

Zo kan in de handelingsstructurering van de MdtD geen onderscheid gemaakt worden tussen 'Verhaal' en 'Fabel', hetgeen suggereert dat het narratieve, vertellende aspect geen dominante rol speelt in de voorstelling. En zo wordt de macro-structuur van de handelingssequensen, of scènes, in de MdtD nauwelijks gekenmerkt door een lineaire, progressieve ontwikkeling waardoor de autonome realiteit zich waarschijnlijk niet als constitutief samenhangende 'tekst' zal definiëren.

De bespreking van de positieve structurele eigenschappen die de autonome realiteit van de MdtD kenmerken worden verdeeld in die van de structuur van de voorstelling (macro-structuur) en die van de individuele handelingssequens, de scène.

Op het niveau van de voorstelling wordt de MdtD gekenmerkt door een continue episodische ordening van scènes waarin simultaneiteit veelvuldig voorkomt.

Binnen deze episodische structurering is er nauwelijks sprake van wederzijdse functionalisering zodat de scènes een sterk autonoom karakter hebben.

De scène-handelingen zijn primair met elkaar verbonden door structurele en thematische equivalenten.

De thematische verbinding is relatief zwak door het ontbreken van een lineaire progressieve ontwikkeling binnen de handelingssequensen en doordat de betekenisverlening van sterk associatieve aard is.

Daardoor (onder andere) zijn de structurele equivalenten, d.w.z. structurele eigenschappen die kwantitatief dominant zijn in de voorstelling, sterk bepalend voor de definiëring van de autonome realiteit in de MdtD (daarbij wordt de kwantiteit vooral bepaald door de duur van het optreden van de structurele eigenschap).

Met de bespreking van de structurele equivalenten zijn we toegekomen aan de structurering van de handeling op het niveau van de scène.

De bepalende structurele equivalenten zijn het plaatsen van de handeling in een (successieve en/of simultane) herhalingsstructuur en het gebruik van een bepaald soort handeling, nl. vormen van de 'real action'.

De dominante herhalingsstructuur houdt in receptie-esthetisch opzicht in dat de relatie van de autonome realiteit t.o.v. de realiteit in het buitenste c.s. minder begrepen kan worden als een mimetische ^{metastatische} als een overdrachtelijke, d.w.z. de relatie ligt op het niveau van de metafoor.

tegelijkertijd wordt door het structurele gebruik van de 'real action' m.n. wanneer ze geplaatst wordt in een successieve herhalingsstructuur, het performatieve aspect van de handeling een dominante eigenschap van de autonome realiteit.

Op het niveau van de scène handeling werd bovendien een kwalitatief onderscheid gehanteerd, nl. dat tussen dynamische en sta-

tische scènes, d.w.z. tussen scènes waarin verschillende handelingen op (minstens) niet inwisselbare successieve volgorde zijn samengesteld tot een in mindere of meerdere mate coherente tekst en scènes waarin de volgorde in principe wel inwisselbaar is zodat de scène in receptie-esthetisch opzicht gekarakteriseerd kan worden als beeld-mededeling of een serie van beeldmededelingen.

T.o.v. dit kwalitatieve criterium werden scènes waarin een vorm van 'real action' wordt gecombineerd met een successieve herhalingsstructuur gekenmerkt als dynamisch (door opbouw).

De dynamisch coherente samenstelling van de handeling is daarbij niet zozeer gelegen in een ontwikkeling in de betekenisverlening aan de successieve opeenvolging van handelingen (die immers bepaald wordt door herhaling) maar in de ontwikkeling van de handelingsuitvoering die in receptie-esthetisch opzicht funktioneert als performatieve connotatie bij de oorspronkelijke (metaforische) betekenisverlening.

T.o.v. de statische beeld-mededeling kunnen deze scènes worden omschreven als performatief geconnoteerde handeling-mededelingen. De autonome realiteit van het binnenste c.s. van de mdTD wordt in de handeling vooral gedefinieerd:

- a) als structuur, d.w.z. als theateraal geschapen voorstelling
- b) door een handelingsstructuur van successieve en simultane herhaling en door het gebruik van vormen van 'real action'
- c) -in receptie-esthetisch opzicht- door een relatering aan de empirische werkelijkheid op het niveau van de metafoor en door de relatief dominante positie die de zintuigelijke waarneming in het proces van zingeving inneemt.
- d) als samenstelsel van autonome scènes die merendeels zijn gekarakteriseerd als beeld- of handeling-mededeling en die vooral door structurele maar ook door thematische overeenkomsten met elkaar zijn verbonden.

B VERBALE COMMUNICATIE

De analyse van de verbale communicatie in de MdtD is onderverdeeld in de volgende categorieën:

- 1) Aard van de tekst
 - 1a) Inventarisatie
 - 2) Pfisters analysemodel voor de verbale communicatie
 - 2a) Karakterisering van de verbale communicatie
 - 2b) Functionalisering van de verbale communicatie
- 3) De verbale communicatie als figuren-karakterisering en als spreekdaad
 - 3a) Verbale communicatie als figuren-karakterisering.
 - 3b) Verbale communicatie als spreekdaad.
- 4) Conclusies verbale communicatie.

1) Aard van de tekst.

Het verbale tekengebruik in de MdtD speelt, in vergelijking met voorstellingen op basis van een tekstsubstraat, geen dominante rol tegenover andere teken-systemen.

Ten eerste is de verbale communicatie in kwantitatief opzicht betrekkelijk gering (in 34 van de 55 scènes komt ze niet voor) en ten tweede omdat haar informerende vermogens ernstig zijn beknot. Taal is, in ieder geval op het eerste gezicht, het teken-systeem waarin de relatie tussen teken en betekenis het meest op elkaar is afgestemd en daarmee de meest verfijnde communicatie-mogelijkheid die we kennen.

Dat daar in de MdtD slechts op sterk gereduceerde schaal gebruik van wordt gemaakt is een belangrijke aanwijzing voor de aard van de communicatie die in de voorstelling naar voren komt.

De verbale communicatie wordt beperkt door het gebruik van vier talen (Engels, Duits, Frans en Nederlands), door het feit dat de tekst vaak wordt gezongen en door de aard van de tekst.

1a) Inventarisatie

De verbale communicatie in de MdtD kan worden verdeeld in drie groepen waarvan de grootste wordt gevormd door teksten uit de tekst-brochure: een jaartal gekoppeld aan de gegevens van een theatervoorstelling (scène 9, 26, 37, 38 en 54)

De tweede groep is die van de gezongen opera-fragmenten (scène 13, 17, 21, 33, 39, 47 en 52).

In een rest-groep bevinden zich het roepen van geboortejaren uit scène 1 en 4, wat thematisch en structureel een afgeleide is van het gebruik van de tekstbrochure, het dans-tellen uit scène 15 (één, twee, drie én vier, vijf zes zeven én acht) waar het de handlungsstructuur ondersteunt én doorbreekt, en de tekst uit-scène 25 en 30 ('Eerste Knoop' I en II) waar het aan- en uitkleden tot het uiterste wordt gestructureerd door commando's(1).

2) Pfisters analyse-model voor de verbale communicatie.

Pfisters analyse is verdeeld in twee onderwerpen: a) karakterisering, en b) functionalisering van de verbale communicatie.

2a) Karakterisering van de verbale communicatie.

Binnen de karakterisering wordt onderscheid gemaakt tussen de monoloog en de dialoog en het monoloog-achtige en het dialoog-achtige.

De verbale communicatie in de MdtD heeft overwegend een dialoog-achtig karakter. De verbale communicatie in dialoog-vorm kan gekarakteriseerd worden door te kijken naar drie factoren, nl. 1) de tijdsrelatering van de dialoog 2) kwantitatieve criteria, en 3) de syntaxis van de replieken.

1 tijdsrelatering van de dialoog.

De dialogen in de MdtD kunnen worden onderverdeeld in successieve dialogen (b.v. in scène 20 (Loperscène) of scène 47 (Zang 'Ob ich die Musik nicht höre') en simultane dialogen.

In simultane dialogen wordt het dialogische vaak aangetast door de aanwezigheid van een zwijgende dialoog-partner die de verbale communicatie een epische tendens verschaft naar mate de functie van de medespeler als (zwijgende) dialoogpartner in het binnenste c.s. minder duidelijk wordt geprononceerd door andere middelen zoals communicatieve gerichtheid van de verbale communicatie door intonatie, bestendiging van het dialoog-karakter door blikrichting of door het handelingsverloop.

Zo wordt in scène 33 (Zang 'Carmen') de aanwezigheid van een zwijgende dialoogpartner in het binnenste c.s. bevestigd door de ruimtelijke plaatsbepaling van de dialoogpartners, door de blikrichting en door het handelingsverloop waarin de handeling van de zwijgende dialoogpartner (klappen in het gezicht geven van de spreker) kan worden opgevat als zijn aandeel in de dialoog.

In scène 25 en 30 ('Eerste knoop' I en II) bestaat de bevestiging van het dialoogkarakter alleen uit de handeling die fungeert als antwoord op het verbale commando.

In scène 39 (Het Mes/Zang 'Schweig und Tanze') waarin de zanger de Keizer voor zich uit drijft wordt de gerichtheid van de verbale communicatie op een adreessaat in het binnenste c.s. hoogstens bevestigd door de mogelijkheid de tekst van de zang te betrekken op de dansers in de simultane scène 40 (Rust Dansscène).

In scène 1 ('De leugen van de verbeelding') en scène 4 (Applaus) is de adreessaat in het binnenste c.s. (wiens aanwezigheid wordt gesuggereerd door de als communicatieve mededeling geïntoneerde geboorte-jaartallen en het feit dat de spelers met hun rug naar het publiek staan) niet eens meer te localiseren.

De epische tendens die deze simultane dialogen in mindere of meerdere mate kenmerkt blijft echter dubbelzinnig omdat de verbale communicatie ook niet expliciet gericht is aan de toeschouwer.

De grote uitzondering op deze regel is scène 52 (Zang 'Küsse, Bisse') die primair gericht is aan de toeschouwer en daarmee een van de weinige ondubbelzinnige epische tendensen in de MdtD.

2 Kwantitatieve criteria.

Pfister noemt drie kwantitatieve criteria voor het analyseren van de dialoog, nl. 1) het aantal deelnemers aan de dialoog, 2) onderbrekingsfrequentie en repliekenlengte, en 3) distributie van de dialoog over de verschillende figuren.

Uit het voorafgaande zal duidelijk zijn geworden dat het vaststellen van het aantal deelnemers aan de dialoog, m.n. in de simultane dialogen, niet eenvoudig is.

Daar komt nog bij dat het aantal deelnemers zich in het handlingsverloop kan wijzigen.

Zo is in scène 15 (Klerenscène) aanvankelijk de Keizer de zwijgende dialoogpartner van iedere speler afzonderlijk maar gaandeweg wordt het dans-tellen ook gericht aan mede-spelers die in de weg staan of het de spreker op andere wijze moeilijk maken.

Meestal echter is het aantal deelnemers aan de dialoog gelijk aan het aantal deelnemers aan de scène (en dus aan de handeling).

II M.b.t. onderbrekingsfrequentie en repliek lengte kan worden vastgesteld dat de meeste dialogen in de Mtd vaak sterk zijn gestructureerd door successieve herhaling (nl. 11 van de 19 scènes).

De herhaalde verbale communicatie maakt dan deel uit van de structurering van de handeling door herhaling (b.v. in scène 26 (Lopersscène) of scène 15 (Klerenscène) of functioneert als enige structureringsmiddel van de handeling (b.v. in scène 50 (Aankleden)).

Wanneer de verbale communicatie deel uitmaakt van de successieve herhalingsstructuur (m.n. als die is gecombineerd met een vorm van 'real action') verruilt ze in het handlingsverloop haar dominant structurerende functie voor een dominant expressieve.

De verbale communicatie is dan primair een middel op het handlingsverloop c.q. de steeds groter wordende lichamelijke inspanning aan te tonen in het, binnen de herhalingsstructuur, veranderende stemgebruik.

In dergelijke scènes wordt de verbale communicatie opgebouwd tot een structuur om het te kunnen doorbreken.

Zo scheidt de opbouw van de structuur van de dans-tellen in scène 15 (Klerenscène) de mogelijkheid de toenemende agressie en vermoeidheid van het gevecht niet alleen te laten zien maar ook te laten horen.

Ook in scène 33 (Zang 'Carmen') verschaft de structuur van de verbale communicatie (hier door de muziek en herhaling tot stand gebracht) een frame die de invloed van de handeling (de klappen in het gezicht van de zangeres) in de stem waarneembaar maakt.

III De derde factor van de kwantitatieve criteria is de dialoogdistributie.

In het geval van een zwijgende dialoog-partner ligt de focus primair op de spreker.

In de sterk gestructureerde, regelmatige successieve dialogen komt focusering door dialoogdistributie nauwelijks voor met als uitzondering: de ondervragingen I, II en III (scène 9, 38 en 54) waarin het reageren van de dialoogpartner (zwijgen en het antwoord) een bijzondere spanning verkrijgt.

3) syntaxis van de dialoog.

Het derde onderdeel van de karakterisering van verbale communicatie naar Pfister is de syntaxis: de relatie van delen binnen een repliek, de relatie van de repliek tot de eerdere replieken van dezelfde figuur en de relatie tussen de repliek en de direct voorafgaande repliek.

Over de eerstgenoemde relatie (tussen de delen van een repliek) valt weinig structureel significant vast te stellen: alle replieken vormen een coherente eenheid die vooral gekenmerkt wordt door intonatie.

De relaties tussen de replieken van dezelfde figuur worden in een aantal gevallen gekarakteriseerd door een ontwikkeling in volume en/of indringender intonatie.

Dat geldt m.n. voor de herhaalde zangpartijen: scène 33 (Zang 'Carmen'), scène 39 (Het Mes/Zang 'Schweig und Tanze') en scène 47 (Zang 'Ob ich die Musik nicht höre').

Opeenvolgende replieken worden meestal aan elkaar gerelateerd door een intonering die de communicatieve intentie van de spreker sterk benadrukt.

De relaties in successieve dialogen zijn heel vaak te vatten in relatie-schema's van vooral vraag en antwoord, waarbij een jaartal als vraag fungeert en de bijbehorende theatervoorstellings-gegevens als antwoord.

De intonatie is tevens de belangrijkste aanwijzing omtrent keuze van aanknopingspunt en, vooral, verwerking daarvan.

Concluderend: Als definiëring van het binnenste c.s. heeft de verbale communicatie in de MtdD een dubbelzinnige status.

Enerzijds wordt ze door para-linguïstische middelen gekenmerkt door een communicatieve intentie en lijkt daardoor sterk te neigen naar een dialoog-vorm.

Daarnaast wordt er in de verbale communicatie (op een uitzondering na: scène 52) t.o.v. de toeschouwer geen bemiddelend c.s. opgebouwd. Anderzijds is het vaak moeilijk de adressaat in het binnenste c.s. aan te wijzen.

De verbale communicatie wordt vaak gestructureerd door successieve herhaling al of niet gekoppeld aan een herhalingsstructuur van de handeling.

In receptie-esthetisch opzicht is de verbale communicatie dan aan de handeling verbonden als uitdrukkingmiddel van het handelingsverloop.

2b) Functionalisering van de verbale communicatie.

Functies van de verbale communicatie.

Pfister beschrijft de functies van de verbale communicatie aan de hand van de categorieën die Jacobson daarvoor onderscheidt.

Daarbij kunnen verschillende functies tegelijkertijd worden vervuld maar meestal is er een dominante te onderscheiden. Daarbij wordt de fatische functie buiten beschouwing gelaten omdat deze structureel over de hele voorstelling voor alle verbale communicatie gelijk is.

Voor de MtdD wordt de functie-analyse beperkt tot de twee belangrijkste voorbeelden van verbale communicatie: de tekst-brochure-teksten en de opera-fragmenten.

Het eerste wat binnen het gebruik van deze verbale communicatiemiddelen opvalt is de functie-onderscheiding tussen linguïstische en para-linguïstische informatie, hier tussen tekst en stemgebruik.

In het geval van de tekst-brochure-teksten is de referentiële functie van de tekst steeds gelijk: jaartallen, namen van theatermakers, namen van theaters en steden: een opsomming.

De referentiële functie van het stemgebruik kan echter verschillen door het refereren aan verschillende dialoog(gespreks)-situaties zoals een verhoor, een verkooppraatje of een gezellige babbel.

Het para-linguïstische middel van stemgebruik kan ervoor zorgen dat de referentiële functie van de verbale communicatie wordt overstemd door de expressieve functie, door uitdrukking te geven aan inspanning (b.v. scène 26 (Loperscène)) en/of emoties (b.v. scène 9 (Ondervraging I)).

intuïtie
hermene

De verbale communicatie is dan gekoppeld aan de handeling. Daarnaast kan de expressieve functie van de verbale communicatie als uitdrukkingmiddel van het handelingsverloop ertoe leiden dat er aan de oorspronkelijke referentiële functie van de linguïstische informatie (b.v. een opsomming van jaartallen en theatervoorstelingsgegevens) associatieve connotaties worden toegevoegd: de opsomming refereert dan tevens aan b.v. (theater)geschiedenis (scène 26 (Lopersscène)) of aan (vak)kennis (scène 9 en 38 (Ondervraging I en II)).

In het geval van de tekst-brochure-teksten is de linguïstische informatie zo 'open' (vergelijk Pfisters 'open' dramatische tekst t.o.v. theatrale realisering) dat de para-linguïstische informatie een dominante rol kan spelen in de interpretatie van haar betekenissen.

Deze scheiding en interactie van tekst en stemgebruik maakt de meta-verbale functie tot dominante van het geheel van de verbale communicatie in de MtdD in de vorm van de tekst-brochure-teksten. Bij de opera-teksten doet zich een vergelijkbaar proces voor. Ook daar is de linguïstische informatie niet het onbetwistbare middelpunt van de verbale communicatie.

Toch is de dominante hier moeilijk te benoemen als meta-verbaal omdat de manier waarop de para-linguïstische informatie het belang van de linguïstische doorkruist (door zingen, muziek) behoort tot een bepaalde categorie theatrale conventies, nl. die van de opera. Het gebruik van opera-fragmenten introduceert het citeren binnen de verbale communicatie van de MtdD.

Naast zijn inherente communicatieve functies verwijst het citaat als teken ook naar zijn oorspronkelijke context en levert daarmee nieuwe associatieve mogelijkheden aan de betekenisverlening.

Het citaat representeert als teken ook een uitgesproken materiaalkeuze. Ze heeft daarom een expressieve functie t.o.v. diegene die daar in receptie-esthetisch opzicht voor verantwoordelijk wordt gesteld, in dit geval de regisseur.

In de MtdD vertegenwoordigt het citeren een duidelijk auctoriale epische tendens.

Ook binnen de theatrale conventie van de gezongen tekst ofwel de opera, wordt in de MtdD het stemgebruik gethematiseerd, nl. door het beïnvloeden van de expressiviteit van de stem door de handeling; door het in het gezicht slaan in scène 31 (het 'Carmen' fragment) door het risico van het vallen van de rand van het toneel (scène 17 en 21, het 'Tristan und Isolde' fragment).

De kwetsbaarheid van het zanggeluid en daarmee de expressieve functie van de para-linguïstische middelen t.o.v. de zanger wordt belangrijk onderdeel van deze vorm van verbale communicatie.

3) Verbale communicatie als figuren-karakterisering en als spreekdaad.

3a) Verbale communicatie als figuren-karakterisering.

De verbale communicatie kan slechts zeer beperkt worden opgevat als figuren-karakterisering.

Dat komt op de eerste plaats doordat de referentiële functie van de linguïstische tekens t.o.v. de spreker geen relevante of in het geheel geen expressieve waarde in het buitenste c.s. heeft.

Het uitdrukkingvermogen van de linguïstische tekens van de tekst-brochure-teksten is sterk beknot ten gunste van hun structurerende

33?

ig 21 10
 der. ad
 48. 1/2
 12. 1/2
 10. 1/2

functie. Het uitdrukkingsvermogen, de expressieve functie van de opera-fragmenten wordt, als die van een citaat, in het receptieproces primair betrokken op de regisseur, niet op de zanger. De expressieve functie van de verbale communicatie t.o.v. de spreker/zanger ligt in de MdtD allereerst in de para-linguïstische middelen wanneer de verbale communicatie onderdeel uitmaakt van de handelingsstructuur. Deze expressieve functie is echter minder op de identiteit in de zin van innerlijke eigenschappen van de figuur/speler te betrekken dan op de functie van de figuur/speler als handelend subject. Deze expressieve functie van de para-linguïstische middelen beperken zich tot de reacties van het handelend subject op het handelingsverloop en zijn daarom overwegend van emotionele en vaak onwillekeurige aard.

3b) Verbale communicatie als spreekdaad.

Pfister spreekt in dit verband van de spreekhandeling (Sprechakt), d.w.z. de dramatische repliek voltrekt een handeling (van het beloven, bedreigen, overhalen enz.)

In de MdtD is de verbale communicatie vrijwel altijd structureel verbonden met de handeling, en wel zo dat de handeling het karakter van de verbale communicatie voor een groot deel bepaalt en invult.

De tekst-brochure-teksten verwijzen op de eerste plaats naar het overkoepelend voorstellingsthema 'theater'.

Hun referentiële functie lijkt primair te zijn gelegen op het niveau van de metafoor hetgeen bevestigd wordt door de dominante plaats die de door de handeling toegevoegde associatieve connotaties in de betekenisverlening kunnen innemen.

De belangrijkste communicatieve functie van de tekst-brochure-teksten ligt in de expressieve mogelijkheden van hun para-linguïstische middelen t.o.v. het handelend subject, en in hun handeling structurende vermogen.

De opera-fragmenten delen deze mogelijkheid tot expressie van het handelend subject.

Ze onderscheiden zich door de aanwezigheid van een samenhangende referentiële inhoud waarvan het belang in het receptieproces wordt benadrukt door hun status van citaat, d.w.z. hun inhoud vertegenwoordigt een bewuste materiaal-keuze en daardoor een communicatieve intentie.

In vergelijking met de tekst-brochure-teksten functioneren de opera-fragmenten dan ook veel meer als autonome, communicatieve mededelingen.

4) conclusies verbale communicatie.

In receptie-esthetisch opzicht is het waarschijnlijk dat de verbale communicatie in de MdtD evenzeer wordt gekarakteriseerd door datgene wat ze niet is als door datgene wat ze wel is.

De verbale communicatie speelt een onconventionele rol in het theatrale communicatieve proces, zowel in kwantitatief als in kwalitatief opzicht.

In haar meest voorkomende vorm, nl. die van de tekst-brochure-teksten is haar informerende, referentiële functie sterk ingeperkt

doordat deze hoofdzakelijk op het indirecte niveau van de metafoor is geplaatst.

De tekst-brochure-teksten zijn daardoor vooral gefunctionaliseerd als structurerende factor zowel op het niveau van de scène t.o.v. de handeling als op het niveau van de gehele voorstelling als verbindende basis-structuur van de verbale communicatie.

De informerende, referentiële communicatieve functie van de opera-fragmenten ligt niet primair op het niveau van de metafoor en wordt zelfs extra benadrukt door hun status van citaat.

Ondanks dat lijkt de verbale communicatie in zijn geheel en als teken-systeem primair gekenmerkt te worden door de scheiding van linguïstische en para-linguïstische middelen.

Dat geldt zowel voor de tekst-brochure-teksten wier betekenisverlening sterk wordt bepaald door de handeling, als voor de meer autonome opera-fragmenten.

In de MdtD wordt de dominantie van de linguïstische tekens als betekenis-dragend, d.w.z. in hun referentiële communicatieve functie bedreigd door de functionalisering van die linguïstische tekens als frame voor de performatieve lichamelijke aanwezigheid van de figuur/speler in het acoustische kanaal: de stem.

Daardoor kunnen de meta-talige communicatieve en de expressieve functie die uit die functionalisering voortkomt een centrale plaats in het receptie-proces van de verbale communicatie innemen. Dat heeft gevolgen voor de wijze waarop door de verbale communicatie vorm kan worden gegeven aan een binnenste c.s..

De autonomie van het binnenste c.s., d.w.z. de wijze waarop ze zich onderscheidt van het buitenste c.s., wordt immers niet alleen bepaald door de exclusieve gerichtheid van de verbale communicatie op een medespeler, maar ook door het vermogen van de verbale communicatie om een coherent samenhangende, fictieve wereld te scheppen.

Daarbij lijkt de meta-talige en expressieve functie slechts een ondergeschikte rol te spelen.

Bovendien wordt de dialoogvorm die het binnenste c.s. dient te formeren in de MdtD überhaupt al aangetast doordat in een aantal scènes de door intonatie geïmpliceerde dialoog-partner niet te localiseren is.

Toch lijkt het onjuist de tekst-brochure-teksten te typeren als epische tendens.

De communicatieve intentie die uit de intonatie van deze verbale communicatie-categorie valt af te leiden lijkt in zijn referentiële functie naar binnen te zijn gericht als een soort van eigen taal. De status van de tekst-brochure-teksten als epische tendens is daarom dubbelzinnig.

Dat geldt echter niet voor de opera-fragmenten die een directe, referentiële communicatieve functie hebben en daarmee in het receptie-proces een uitgesproken informatie-waarde.

Naarmate de dialoogpartner onzichtbaarder is (verg. b.v. scène 33 (Zang 'Carmen'), scène 21 (Balanceren/Het Mes, 'Isolde I' en scène 52 (Zang 'Küsse, Bisse') kan die informatie-waarde worden opgevat als impliciet gericht op de toeschouwer en daarmee als epische tendens t.o.v. het buitenste c.s..

Daarnaast vertegenwoordigen de opera-fragmenten als citaat een duidelijke auctoriale tendens.

C TIJD

De analyse van tijd in de MdtD is onderverdeeld in de volgende categorieën:

- 1) Tijd in het binnenste en buitenste c.s.
- 2) Tijdsconceptie
- 3) Tempo
- 4) Ritme

1) Tijd in het binnenste en buitenste c.s.

De MdtD speelt zich af in een performatief ruimte-tijd continuum; voorgestelde en voorstellende tijd vallen samen.

Daardoor sluit het fictieve hier-en-nu aan op het reële hier-en-nu van de toeschouwer zoals de toneelruimte aansluit op de speelruimte, d.w.z. de scheiding tussen de autonome fictie van het binnenste c.s. en de reële wereld van het buitenste c.s. wordt niet bevestigd, geprononceerd of ingevuld door een van de reële tijd afwijkende fictieve tijd.

De MdtD maakt geen gebruik van het middel tijd om de autonome realiteit als fictie van het binnenste c.s. te definiëren.

2) Tijdsconceptie.

In zijn behandeling van tijdsconceptie beschrijft Pfister drie opposities: a) objectieve chronometrie versus subjectieve tijdservaring, b) lineariteit versus cirkelvormigheid, en c) progressie versus stasis. Daarbij merkt hij op dat de 'normaal'-vorm van tijdsconceptie wordt gekenmerkt door objectiviteit, progressie en lineariteit.

a) objectieve chronometrie versus subjectieve tijdservaring.

In de MdtD komt geen concretisering van het chronologisch tijdsverloop in het binnenste c.s. voor, zodat binnen deze oppositie de nadruk komt te liggen op de subjectieve tijdservaring. *is echter bovenstaand*

b) Lineariteit versus cirkelvormigheid.

Wanneer onder cirkelvormig wordt verstaan de cyclische terugkeer van hetzelfde of het gelijkende, zoals Pfister doet, dan kan worden vastgesteld dat er in de MdtD zulke cirkelvormige processen veelvuldig voorkomen, het meest nadrukkelijk in de vorm van herhaling van handelingsfasen. Het repeterende element is zo dominant aanwezig in de MdtD dat gesproken kan worden van een overkoepelend vormingsprocedé. *herhaling*
herhaalde - aspecten
Wilde
Comedy

Er mag dan ook worden aangenomen dat binnen de oppositie lineariteit versus cirkelvormigheid, in receptie-esthetisch opzicht de cirkelvormige tijdsconceptie overheersend is, ondanks het eveneens voorkomen van lineariteit (b.v. de doelgerichte, dynamische handelingen) en 'lineaire' (dynamische) aspecten in de herhaalde handelingen.

c) progressie versus stasis.

Tot zover kan worden vastgesteld dat de tijdsconceptie van de MdtD bepaald wordt door subjectieve tijdservaring, waarin het cyclische, in de gestalte van herhaalde handeling een belangrijke rol speelt. De derde tijdsconceptionele oppositie: progressie

versus stasis, waarbij het gaat om de vraag of het tijdsverloop al dan niet voortdurende situatie-veranderingen oplevert, stelt de receptie-esthetische (subjectieve) tijdsbeleving van het cyclische tijdsverloop van de herhaalde handeling centraal.

De toeschouwer staat voor de opgave zin te geven aan het structurele herhalingsproces.

Een van zijn eerste oordelen daarbij is de keuze tussen een als progressief (dynamisch) of statisch geïnterpreteerde subjectieve tijdsbeleving: neemt de toeschouwer een vorm van verandering waar binnen het herhalingspatroon of niet?

Daarmee wordt de oppositie progressie versus stasis, of liever het concept van (theatrale) situatie-verandering zelf gethematiseerd.

Een belangrijke, voor de MdtD van belang zijnde vorm van tijdsconceptie is afkomstig uit de performance-kunst: de al eerder genoemde 'real time'.

Helaas zou het te ver voeren om hier uitgebreid in te gaan op de ontwikkeling en betekenis van de performance-kunst, op zichzelf al een term die voor de meest uiteenlopende activiteiten wordt gebruikt.

Voor een beter begrip van het gebruik 'real time' in de MdtD is het zinvol te bedenken dat 'real time' in de performance-kunst niet duidt op een bepaalde vorm van representatie van tijd.

In de performance-kunst is tijd, met ruimte en het lichaam, (vergelijk de grond-categorieën van drama: tijd, ruimte en de figuur¹) een basismateriaal.

Bepaalde vormen van performance-kunst leggen in hun producten vooral de nadruk op de aard van deze basismaterialen en de wijze waarop ze met elkaar samenhangen.

Het receptie-esthetisch doel daarbij is vaak het doen ervaren, het bewust maken van de toeschouwer van het tijdsverloop en ruimtelijke dimensies zelf. Dat doel wordt bereikt door o.a. herhaling van de handeling, het uiterst langzaam uitvoeren van een beweging of handeling of het volhouden van een lichaams-houding. + begrip 'real time' niet mogelijk

In de MdtD vindt een ^{thematisering} theatraliserings-proces van de 'real time' plaats: theatralisering door de (theater)-context, in receptie-esthetisch opzicht door de theatrale conventie, m.n. ten opzichte van de successieve herhalingsstructuur met de 'real action'. p. 112

3) Tempo.

Pfister koppelt het tempo van de voorstelling van de dramatische tekst (tekstsubstraat en geënceneerde tekst) aan dat van het voorgestelde, het Verhaal.

De voorstelling noemt hij de oppervlakte-structuur en daar wordt het tempo bepaald door het bewegings-verloop, door de snelheid van bewegen, door frequentie van replieken-, speelplaats-, en configuratie-wisselingen en door het gebeurtenissenverloop.

Het voorgestelde is de diepte-structuur en het tempo daar wordt bepaald door de snelheid van situatie-verandering.

Hun onderlinge verhouding maakt het tempo van de dramatische tekst als geheel uit.

¹ Pfister 1977, p. 327.

Zoals gezegd hangt Pfisters begrip van de situatie en dus ook situatie-verandering nauw samen met de betekenis van die handeling en niet direct met de handeling zelf.

In de MdtD wordt het begrip van (betekenisvolle) verandering in het receptieproces juist gethematiseerd (23-1)

Het lijkt daarom niet mogelijk het tempo van de MdtD op deze manier te analyseren.

Kan het tempo op een andere manier worden geanalyseerd?

Een vereiste bij het beoordelen van 'tempo' lijkt de aanwezigheid van een parameter om datgene wat er op het toneel gebeurt mee te vergelijken.

Voor de MdtD lijkt deze vooral gelegen te zijn in de conventionele verwachting van de toeschouwer zelf omtrent het tempo wat theatervoorstellingen doorgaans hebben of zouden moeten hebben.

Hoe deze parameter op bevredigende wijze voor een analyse te operationaliseren zou zijn is mij echter onbekend.

relatie en tempo in de MdtD 1'64
waarna verder wordt

4) Ritme.

Naar Pfisters mening is het begrip 'ritme' met betrekking tot de dramatische tekst onvoldoende gedefinieerd.

Hier wordt gebruik gemaakt van de definitie van Van Dale 1976: 'iedere geaccentueerde, periodieke (maar niet altijd gelijke) wisseling in een beweging of het optreden van een verschijnsel'.

Deze definitie staat los van een eventuele betekenisverschuiving van de beweging of het verschijnsel in kwestie. De enige voorwaarde die ze stelt is een bepaalde regelmaat in het optreden van beweging of verschijnsel. t3f

In de MdtD wordt die regelmaat gegarandeerd door het veelvuldig voorkomen van de herhaling van de handeling.

Het belang van ritme voor de voorstelling als verbinding van simultane scènes en vooral als receptie-esthetisch gegeven werd eerder besproken in de handelingsanalyse.

1. Daarbij is het onbekend of, en zo ja: in hoeverre, de theatrale conventie een rol speelt bij het waarnemen van een performance.

2. situatie-verandering in de zin van verandering van betekenissen en betekenis-samenhangen is in principe in geen enkele theatervoorstelling een gegeven, omdat ze afhankelijk is van de omstandigheden van het (individuele) receptie-proces.

Bij de bepaling van het tempo moet de receptieve betekenisverlening blijkbaar een hoge graad van voorspelbaarheid bezitten, ofwel de dramatische tekst moet het receptie-proces in hoge mate kunnen manipuleren.

12'64

D RUIMTE

De analyse van ruimte in de MdtD is onderverdeeld in de volgende categorieën:

- 1) Ruimte-conceptie: speelplaats, relatie met de toeschouwersruimte
- 1a) Ruimte-conceptie: de speelplaats
- 1b) Ruimte-conceptie: relatie met de toeschouwersruimte.
- 2) Semantiseringsmodel
- 3) Localiseringstechnieken
- 4) Licht
- 5) Muziek- en dia-projectie
- 5a) Diaprojectie.
- 5b) Gebruik van muziek opnames.

1) Ruimte-conceptie: speelplaats, relatie met de toeschouwersruimte.

1a) Ruimte-conceptie: speelplaats.

Net als voor de categorie 'tijd' geldt voor het ruimte-gebruik in de MdtD dat ze de fictionele wereld in het binnenste c.s. niet definieert, d.w.z. geen hier-en-nu scheidt dat overduidelijk afwijkt van het reële hier-en-nu in het buitenste c.s. De speelplaats in de MdtD wordt bepaald door de architectonische gegevens van het theater zelf en het symmetrische veld van het lichtontwerp.

In Pfisters termen kan de ruimte-conceptie van de MdtD worden gekarakteriseerd door abstracte neutraliteit.

Welke elementen worden hierdoor vergezeld? Betreft? (interactie?)

1b) Ruimte-conceptie: relatie met de toeschouwersruimte.

De afwezigheid van een specifiek gedefinieerde fictieve plaats wordt benadrukt door de betrekking van de toeschouwersruimte in het ruimte-concept, m.n. in het contrast tussen de rijk gedecoreerde theaterzaal en het kale toneel dat gekenmerkt wordt door veel zwart-wit (kostuums, projectie-doek en dansvloer, zwart-wit dia's).

De scheiding tussen toneel en toeschouwersruimte wordt op de eerste plaats bepaald door de ruimtelijke gegevens van het theater zelf: het proscenium, de verhoging van het toneel ten opzichte van de toeschouwer en de toneelrand.

Deze reële ruimtelijke gegevens die tevens als grens fungeren tussen het binnenste en het buitenste c.s. worden in de MdtD als zodanig gethematiseerd.

2) Semantiserings model.

Pfister legt nergens uit wat hij precies onder 'semantisering' wil verstaan. Semantisering wordt beschreven als 'Sprache für den Ausdruck anderer nichträumlicher Relationen des Textes'¹. Hier wordt er onder verstaan: een ordening van de ruimtelijke structuur op zodanige wijze dat deze teken-waarde krijgt c.q.

¹ Pfister 1977. p. 339.

betekenis draagt in het receptie-proces.

Pfister stelt verder dat door semantisering, de fictieve ruimte zich onderscheidt van de reële.

De reële dimensies van de toneelruimte (hoogte, breedte en diepte) kunnen worden gesemantiseerd door a) groepering van figuren, b) door de relatie van de speelplaats tot de 'off-stage', c) door de relatie tussen meerdere speelplaatsen binnen de dramatische tekst (dit komt in de MdtD niet voor), d) door de verhouding tussen fictieve speelplaats en reële ruimtelijke context, en e) door de relatie tussen de speelplaats en handelingssfeer. Deze relatie is betrokken op het basisthema van de voorstelling: de (mooie) leugen van de verbeelding en de realiteit van het lichaam. Daarbij wordt de neutraal-abstracte speelruimte 'gekleurd' door dia- en muziekprojecties (zie ook; dia- en muziekprojectie).

Het belangrijkste punt hiervan voor de MdtD is de groepering van figuren waarin ook de verhouding tussen speelplaats en reële ruimtelijke context (punt d) kan worden opgenomen, en waarbinnen ook de verschillende niveaus van semantisering in de MdtD kunnen worden behandeld. Vóór op semantisering door groepering van figuren wordt ingegaan wordt het resterende punt van Pfister behandeld: punt b) semantisering door de relatie tussen toneel en 'off-stage'.

Evenals de speelplaats wordt de 'off-stage' niet geconcretiseerd tot een benoembare fictieve locatie waardoor de speelplaats, zoals Pfister stelt, een gesloten geïsoleerde ruimte wordt.

De 'off-stage' in de MdtD heeft slechts twee toegangen: links en rechts van het projectie-scherm.

Dit houdt in dat het opkomen altijd een beweging naar voren is, d.w.z. een beweging naar het publiek toe, en het afgaan naar achter, van het publiek vandaan.

Deze opzet van de 'off-stage' versterkt het kijkdoos-effect van de speelplaats en suggereert een verlengde van de speelplaats, vergelijkbaar met het verlengde dat de toeschouwersruimte voorstelt.

Semantisering door groepering van figuren.

- a) semantisering op het niveau van de speelplaats.
- b) semantisering op het niveau van de scène.
- c) semantisering door plaatsbepaling en beweging.

a) semantisering op het niveau van de speelplaats.

Vrijwel alle scènes in de MdtD (met als enige uitzondering scène 36 'Tikkertje spelen') worden in hun geheel of minstens voor een deel gekenmerkt door een precieze plaatsbepaling in de ruimte.

Die scène localisering wordt grotendeels bestuurd door het ruimte-concept van de voorstelling: ze zijn harmonieus en vaak symmetrisch geplaatst op de breedte- en/of diepte-as van de toneelruimte.

Daardoor worden de spelers heel vaak geplaatst in een rij (meestal op de breedte as) die exact gespatieerd is. Dit houdt in dat de ruimte bepaling van scènes in de MdtD niet primair wordt bepaald door de aard van de handeling. *naar de in andere ordeningsprincipes / structuren*

Daarmee wordt in receptie-esthetisch opzicht de neutrale, abstracte ruimte van de speelplaats gedurende de hele voorstelling geconcretiseerd tot een autonoom (esthetisch) gegeven. Op de eerste plaats wordt in de MdtD het gegeven van de toneelruimte als dimensionale ruimte gesemantiseerd.

Daarbij valt op dat de concrete gegevens van het soort theaterzaal

die voor de MdtD werd uitgezocht volledig worden uitgebuit en dat daaraan door de voorstelling niets wordt toegevoegd. Naast semantiserings van de toneelruimte als esthetische ruimte is er ook sprake van semantiserings van de toneelruimte als theaterruimte.

b) semantiserings op het niveau van de scène.

Op het niveau van de scène is de ruimtelijke organisatie zo exact en consequent toegepast dat ze een actief structurerende kracht binnen de scènehandeling kan worden.

Dat gebeurt op twee manieren: a) door de ruimtelijke organisatie van beweging langs dezelfde coördinaten op de breedte-as, zoals in scène 37 (Dansscène) of scène 46 (Dragersscène) en b) door het gebruik van de ruimtelijke structuur als 'standplaats', waarnaar telkens wordt teruggekeerd, zoals in scène 15 (Klerenscène) en scène 20 (Hondjesscène).

Zowel in a als in b betekent de plaatsbepaling een consolidatie van de scène als structuur, die onafhankelijk van de aard van de handeling is, d.w.z. de scène blijft haar geformaliseerde karakter behouden ondanks de spontane actie-reactie handeling van b.v. het gevecht om door te breken tot de toneelrand in scène 37 (de dans-scène).

Daarnaast scheidt de structurerende plaatsbepaling tegelijkertijd de mogelijkheid die structuur te doorbreken waardoor contrastrelaties binnen de scène ontstaan.

Dat is vooral het geval in scènes met een 'standplaats'-plaatsbepaling, zoals scène 15 (de Klerenscène), waarin de spelers zich formeel gedragen op hun plaats in de rij (keurig rechtop, voeten tegen elkaar) maar in de loop van de scène steeds meer aan het vechten slaan zodra ze die plaats verlaten.

Op het niveau van de scène wordt in de MdtD de speelplaats en de plaatsbepaling gesemantiseerd tot een der belangrijkste, zo niet het belangrijkste structureringsmiddel van de handeling.

In receptie-esthetisch opzicht betekent dit een voortdurende theatrale formalisering, d.w.z. een herinnering aan de voorstelling als een creatie welke andere reacties de scène ook opwekt (m.n. emotionele betrokkenheid en spanning).

c) semantiserings door plaatsbepaling en beweging.

Tot nu toe is de semantiserings van speelplaats en plaatsbepaling besproken als semantiserings van een fenomeen, eigenschappen 'an sich' van de MdtD.

Da dit punt wordt ingegaan op de manier waarop plaatsbepaling en bewegingsrichting concreet zijn gerelateerd aan de dimensies van de speelplaats. Daarvoor wordt de verhouding tussen scènes met een stabiele plaatsbepaling en scènes die gekenmerkt worden door beweging van een plaatsbepaling naar een andere besproken.

Beweging is geen structureel kenmerk, d.w.z. maakt geen onderdeel uit van de handelingsstructuur van alle scènes in de MdtD: 29 van de 55 spelen zich af op een min of meer stabiele plaats in de ruimte (nl. scène 2, 3, 4, 5, 7, 8, 10, 13, 16, 20, 22, 25, 26, 28, 29, 30, 33, 34, 35, 38, 40, 43, 45, 47, 49, 50, 51, 52 en 54) Deze stabiele scènes geven meestal een rij van spelers te zien, gesitueerd op een punt op de diepte-as.

Daarbij valt op dat een groot aantal (15) zich vóór, c.q. op de toneel-rand afspelen (nl. scène 2, 4, 5, 8, 25, 26, 28, 30, 33, 38, 40, 43 en 45), ofwel zo dicht bij de toeschouwers als binnen de ruimtelijke grenzen van het toneel mogelijk is.

Elf stabiele scènes bevinden zich op het middenveld (scène 10, 13, 16, 20, 22, 35, 47, 49, 50, 52 en 54) en slechts 2 (scène 34 en 51) achter op het toneel, tegen het projectie-doel.

de
gewoonten
teken

Beweging in het algemeen wordt in de MtdD bepaald door de kortste lijn tussen begin- en eindpunt (met als uitzondering scène 32 (Opkomen) waarin de spelers opkomen, rechtdoor lopen tot op een bepaalde dieptelijne en dan met een scherpe draai naar links naar hun plaats in de rij lopen. Dit etaleert het lopen van iedere individuele speler en profil.)

In de scènes die door beweging worden gekenmerkt is een eerste verdeling te maken tussen scènes waarin de beweging receptie-esthetisch niet primair wordt bepaald door ruimtelijke organisatie en scènes waarin dat wel het geval is.

- I. Tot de eerste groep behoren scènes waarin de beweging primair lijkt te zijn bepaald door doelmatigheid zoals het brengen van borden of afgaan (scène 6, 18, 27 en 48) of waarin de beweging verspreid is over het hele speelveld zodat ruimtelijke organisatie geen overheersende structurerende kracht kan zijn zoals in de Tango of het schoonvegen van de vloer (sc. 12, 24, 31 en 36).
- II. In de tweede groep lijkt de beweging primair bepaald te zijn door harmonie-verhoudingen in de ruimte en door eventuele andere scène plaatsingen. In deze categorie is de beweging vrijwel altijd bepaald door rechte lijnen over de breedte-as of over de diepte-as, ofwel van links naar recht (en vice-versa) en van achter naar voren (en vice-versa).

Van de breedte-as maken 9 scènes gebruik (nl. 9, 11, 17, 19, 21, 23, 32 en 42) en 4 daarvan spelen zich af op af langs de toneelrand (nl. sc. 9, 17, 19 en 21).

De diepte-as bepaalt de beweging in 8 scènes (nl. sc. 1, 14, 15, 37, 41, 44, 46 en 53) en in 6 scènes leidt de beweging (gedurende de hele scène of een deel ervan) tot aan de toneelrand (nl. sc. 1, 14, 15, 37, 41 en 46).

Een naar verhouding groot aantal scènes (25 van de 55) zijn in hun geheel of gedeeltelijk gelocaliseerd op (of langs) de toneelrand, waardoor er van een kwantitatieve semantisering gesproken kan worden.

De semantisering van de toneelrand wordt benadrukt doordat veel scènes werkelijk op de rand gelocaliseerd zijn (en niet er iets achter, zodat de toneelrand zelf niet in het zicht van de toeschouwer komt, zoals in de meeste theatervoorstellingen gebeurt) en doordat in een aantal scènes de verhoging van het toneel deel uitmaakt van de handeling (sc. 9, 17, 19, 21 en 41).

Als wat wordt de toneelrand in de MtdD gesemantiseerd?

Op de eerste plaats wordt ze gesemantiseerd als grens: tussen speelplaats en toeschouwersruimte, tussen binnenste en buitenste c.s., tussen de ene (autonome) wereld en de andere.

Hoe het verschil voor en achter de grens die de toneelrand voorstelt wordt ingevuld, wordt grotendeels bepaald door de individuele toeschouwer.

In de meeste scènes functioneert de grens die de toneelrand voorstelt voornamelijk als ruimtelijk gegeven maar in een aantal wordt ze nadrukkelijk als grens gethematiseerd: in scène 9 (Ondervraging I, waarin iemand ervan wordt weerhouden het toneel via de toneelrand te betreden totdat ze aan een bepaalde voorwaarde heeft voldaan), in scène 17, 19 en 21 (balanceren/ het mes, waarin de spelers van de toneelrand kunnen vallen) en in scène 1, 2, 4 en 5 (waarin de spelers met de rug naar de toeschouwers toe op de rand van het toneel een aantal handelingen verrichten (die de houding van theaterpubliek moeten persifleren) totdat ze zich met een ruk, als het ware betrapt, omdraaien zodat voor het eerst hun

hij loopt in
hij wand

waak
omzet. 200
00

gezicht te zien is).

In het verlengde van de semantisering van de toneelrand als grens ligt de semantisering als plaats van confrontatie tussen spelers en toeschouwers.

Dit aspect treedt specifiek op in de al eerder genoemde scène 5 Freeze (applaus), en scène 14, waarin de Keizer zijn blik laat gaan over het publiek voordat hij hen de rug toedraait.

Ook in scène 25 en 30 ('Eerste knoop...' I en II) is het confronterende aspect, gelegen in de nabijheid en het directe oogcontact tussen spelers en toeschouwer. Hetzelfde geldt voor scène 29 (Sigaret roken) waarin bovendien de handeling -sigaret roken (doorgaans verboden in theaterzalen)- vaak wordt geïnterpreteerd als uitdaging.

Het effect van confrontatie in receptie-esthetisch opzicht wordt versterkt door de ruimtelijke werking van het proscenium en het kijkkast-toneel waardoor de aanwezigheid van de spelers op de toneelrand in zekere zin een uittreden betekent, nl. uit hun eigen territorium. In dat geval wordt de toneelrand en het toneel tot het proscenium tot een soort niemandsland.

Het effect van confrontatie wordt ook ondersteund door het gebruik van front-back opposities in de MdtD, d.w.z. een thematisering van tegenover de toeschouwer staan of met de rug naar de toeschouwer toe staan.

De duidelijkste voorbeelden daarvan zijn de al eerder genoemde scène 1, 2, 4 en 5, waarin de oppositie nog eens wordt benadrukt door het omdraaien en face public van een speler in scène 3 Freeze (hand onder borst), scène 35 (De Ballerina), waarin de eerste dertien minuten de toeschouwer niets anders te zijn geeft dan de (zwaar onderbelichte) achterkant van de danseres, en in de simultane scènes 50 en 51 (Aankleden en Freeze (toeschouwers) waarin een contrast wordt geschapen tussen de rij naakte spelers die met hun rug naar het publiek tegen het projectiedoek staan en vier compleet geklede spelers die met hun gezicht naar het publiek toe staan).

3) Localiseringstechnieken.

De localiseringstechnieken in de MdtD zijn alle non-verbaal en grotendeels hierboven besproken.

Ter verduidelijking van het bovenstaande wordt hier een overzicht gegeven van de localisering van de individuele scènes in de MdtD (zie ook localiserings-schema).

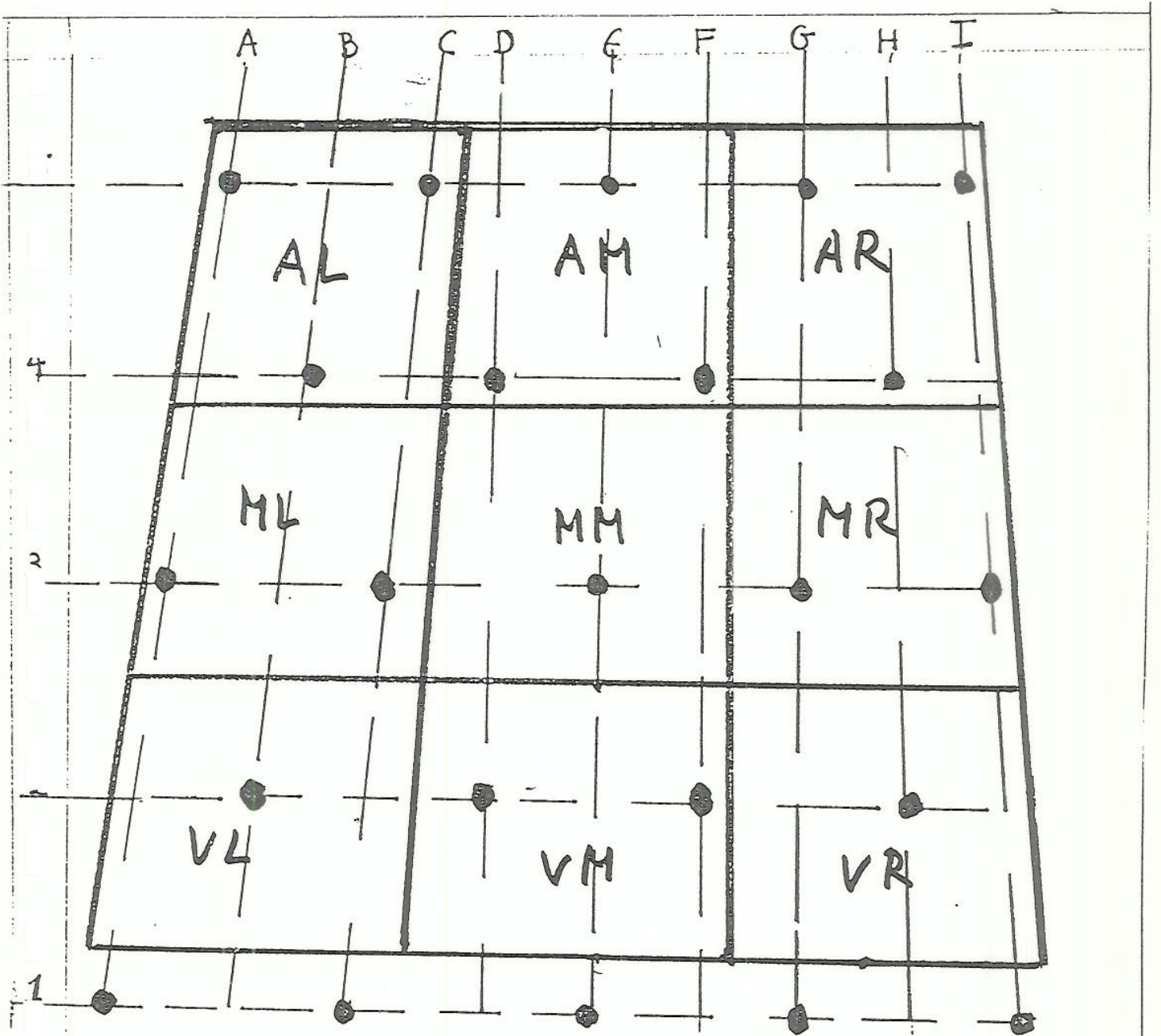
De letters A t/m I geven daarbij de breedte as aan en de cijfers 1 t/m 5 de diepte-as. Deze verhoudingen zijn gebaseerd op die van het lichtontwerp.

Ter vergelijking is ook de klassieke indeling van de toneelruimte vermeld.

Localisering.

scène 1	:A5 - I5 naar A1 - I1
scène 2	:A1 - I1
scène 3	:H1
scène 4	:A1 - I1
scène 5	:A1 - I1
scène 6	:I5 naar E3
scène 7	:A3 naar I3
scène 8	:A1 - I1

Lokaliseringsschema



scène 9 :A1 tot I1 (vóór de toneelrand)
 scène 10 :C4 tot G4
 scène 11 :A5 tot I5
 scène 12 :gehele speelvlak
 scène 13 :E3
 scène 14 :E3 naar E5 en naar E1
 scène 15 :A3 tot I3, naar E1 en naar A5 tot I5
 scène 16 :A3 tot I3
 scène 17 :A1 tot I1
 scène 18 :A3 tot I3 naar A1 en naar I1
 scène 19 :A1 tot I1
 scène 20 :C2 tot G2
 scène 21 :A1 tot I1
 scène 22 :C2 tot G2
 scène 23 :I5 naar A5 naar E5
 scène 24 :gehele speelvlak
 scène 25 :A1 tot I1
 scène 26 :A1 tot I1
 scène 27 :A5 en I5 naar B1 tot H1, naar E5
 scène 28 :A1 tot I1
 scène 29 :A1 tot I1
 scène 30 :A1 tot I1
 scène 31 :gehele speelvlak
 scène 32 :I5 naar A4 tot I4
 scène 33 :E1
 scène 34 :A4 tot I4 en A1 tot I1, naar A5 en I5
 scène 35 :E3
 scène 36 :gehele speelvlak
 scène 37 :B5 tot H5 naar B1 tot H1
 scène 38 :B1 tot H1 en E3
 scène 39 :I5 naar A5 naar I5 (herhaald)
 scène 40 :B1 tot H1
 scène 41 :B1 tot H1 (vier spelers voor de toneelrand) naar A5 en I5
 scène 42 :E5
 scène 43 :B1 tot H1 en E3
 scène 44 :E3 naar E5 naar A5 en I5
 scène 45 :B1 tot H1
 scène 46 :B1 tot H1 naar B4 tot H4 naar B1 tot H1 (herhaald)
 naar B3 tot H3
 scène 47 :A3 en I3
 scène 48 :B3 tot H3 naar A3 en I3 naar A5 en I5 (vier spelers)
 scène 49 :B3 tot H3
 scène 50 :B3 tot H3 naar A5 en I5
 scène 51 :A5 tot I5 naar A5 en I5
 scène 52 :E3
 scène 53 :A5 en I5 naar D2 en F2 naar A5 en I5
 scène 54 :E5 naar E3 naar A5 en I5

Resumerend: de toneelruimte wordt in de MdtD gesemantiseerd als esthetische, drie-dimensionale ruimte en als theater-ruimte, en binnen de scène, d.w.z. binnen de handeling als actief structurerend middel.

Binnen de toneelruimte zelf wordt de toneelrand gesemantiseerd als een grens die niet overschreden kan worden zonder te voldoen aan bepaalde voorwaarden: de speelplaats lijkt daardoor een bijzondere plaats te zijn en de spelers bijzondere mensen die aan die voorwaarden voldaan hebben.

Daarnaast krijgt de grens die de toneelrand voorstelt vooral

gestalte als plaats van confrontatie tussen spelers en publiek. De semantisering van de toneelrand vindt meteen aan het begin van de voorstelling plaats, nl. in scène 1 t/m 5 en scène 9. Ten aanzien van Pfisters stelling dat door semantisering de fictieve ruimte zich onderscheidt van de reële ruimte kan worden opgemerkt dat in de MdtD zo'n onderscheid niet eenduidig gemaakt kan worden.

De relatie tussen fictieve ruimte en reële blijft uiterst transparant. De semantisering tot fictieve ruimte is grotendeels te karakteriseren als theatraalizing van reële ruimtelijke gegevens van de theaterzaal als reële ruimtelijke gegevens van de theaterzaal.

4) Licht.

De MdtD gebruikt drie soorten belichting: vier spotjes in scène 41 (Discoballen) twee staande lampen als papegaaiendaards in scène 53 en het lichtontwerp.

Het lichtontwerp vertegenwoordigt niet alleen de belangrijkste bron van belichting maar ook het enige decorstuk van de voorstelling. Ze is daarom bepalend voor het toneelbeeld en voor de ruimtelijke indeling van de speelplaats.

Daarnaast is het lichtontwerp, uit de aard der zaak, een bepalende factor voor de localisering van de scènes in de toneelruimte.

Het lichtontwerp functioneert primair als verbindende factor tussen ruimte en handeling.

Dit wordt onderstreept door de aard van belichten die is toegesneden en beperkt tot de locatie van de handeling.

In het lichtgebruik kan onderscheid gemaakt worden tussen een primair esthetische functionalisering en een aandacht manipulerende functionalisering.

De esthetische functionalisering van het lichtgebruik ligt, buiten die van het ontwerp zelf die hierboven besproken is onder 'semantisering van de ruimte' in het variëren van de lichtsterkte.

In combinatie met de plaatsgebonden belichtingsstrategie worden contrasten van licht en schaduw gevarieerd.

Receptie-esthetisch speelt dit vooral een rol bij scènes waarin betrekkelijk weinig gebeurt zoals scène 5 (Freeze - toeschouwers) waarin het licht gedurende de drie minuten durende freeze van zeer fel naar de grens van onderbelichting wordt gebracht en daarmee de gezichten van de spelers laat beschaduwden.

In contrast tot de plaatselijke, door de handeling bepaalde belichting heeft het licht ook een aandacht manipulerende functie.

Door wisselingen in licht-intensiteit kan het licht b.v. dominantie-recessiviteit relaties tussen simultane scènes aangeven (zie ook: handelings-analyse).

Zo signaleert het licht boven de ballerina dat ze deel neemt aan scène 43 (de Schnabel scène).

Als zodanig vertegenwoordigt het licht een auctoriale epische tendens. Auctoriale sturing van het receptie-proces is nog duidelijker aanwezig in het lichtgebruik wanneer ze wordt gebruikt als onderstreping van een handelingsclimax.

Zo worden in scène 15 Freeze (Klerenscène) de spelers die zich op oneigenlijke wijze hebben aangekleed en zich niet langer aan de Keizer vertonen maar aan het publiek, plotseling op volle lichtsterkte belicht.

Hetzelfde geldt voor het breken van de borden in scène 20 (Hond-

oeller:
Klerenscène
Freeze
domein
auctor

opmerking
Freeze
Klerenscène

jezscène) en voor de doorbraak van de dansers naar de toneelrand in scène 27 (Danzscène).

De plotselinge lichtsprong accentueert de handeling eenduidig als auctoriale communicatieve intentie.

Het lichtontwerp van de MdtD onderscheidt zich in het algemeen door haar zichtbaar zijn in het toneelbeeld en haar mobiliteit.

5) Dia- en muziëkoprojectie.

5a) diaprojectie.

aard van de dia's

In de MdtD wordt 17 maal een dia geprojecteerd van schilderijen die merendeels afkomstig zijn uit de decoratieve Franse schilderkunst (Fragonard, L'Ecole de Fontainebleau, Boucher, Picot) en de vroege Italiaanse Renaissance (Michelangelo, Raphaël, Luini) (zie bijlage dia-afbeeldingen)

De diaprojectie is geen constante maar wordt voor onregelmatige perioden onderbroken waardoor haar informatiewaarde vooral in verband wordt gebracht met hetgeen zich op het toneel afspeelt c.q. de handeling.

De dia's worden voor een deel in zwart-wit geprojecteerd en voor een deel tonen ze slechts een fragment van het schilderij, b.v. een onderste of bovenste helft.

Meestal bedekken de projecties het hele projectiedoek, soms slechts een deel ervan, zoals in scène 11 (Lopende band) waarin het schilderij 'l'Art/Les Caresses/Le sphinx van F. Khnopff een band over het onderste derde deel van het projectiedoek legt, d.w.z. ongeveer op de hoogtelijn van de rij spelers.

Er is een schilderij dat specifiek gesemantiseerd wordt tot teken doordat ze drie keer wordt vertoond en waarvan eenmaal aan het begin en een maal aan het eind van de voorstelling: 'Het Slot' van Fragonard (dit schilderij illustreert de omslag van deze scriptie).

functies van de diaprojectie

Diaprojectie wordt gebruikt als aanvulling op de belichting. Daarnaast heeft ze een ruimte bepalende en een esthetische functie ten opzichte van het toneelbeeld en een commentariërende functie. In de zwarte doos van het toneelbeeld operationaliseert de diaprojectie de diepte-dimensie en de hoogte-dimensie van de voorstelling, nl. het projectiedoek.

De diaprojectie heeft in receptie-esthetisch opzicht een sterk esthetische functie omdat ze een van de weinige bronnen van kleur in de MdtD is, waarmee in het overige sombere zwart-wit getinte toneelbeeld een bijna spectaculair effect wordt bereikt.

Door het scheppen van contrast- en correspondentie-relaties met het constante toneelbeeld en met de handeling vertegenwoordigt de dia-projectie een sterk auctoriale episering in de MdtD. Deze commentariërende functie komt voort uit de al eerder besproken status van citaat die de dia's hebben, de wijze waarop ze geprojecteerd worden en uit de aard van het dia-beeld.

De wijze van projecteren: niet constant en niet regelmatig zodat zowel aanvang als einde van de projectie in het receptie-proces significant kunnen zijn. projectie aanvang en beëindiging die vaak niet samenvallen met aanvang en einde van scène handelingen en het wisselend formaat en kleur van de projectie buiten de

mogelijkheid volledig uit waardoor in receptie-esthetisch opzicht de teken-functie van de dia-projectie wordt benadrukt.

De dia-projectie heeft een aanwijsbare directe, d.w.z. op de handeling betrekking hebbende commentariërende functie en een indirecte die gericht lijkt te zijn op het scheppen van sfeer-contrasten.

De dominantie van de directe commentariërende functie ten opzichte van de indirecte wordt bepaald door de transparantie van het verband tussen handeling en dia.

Dat verband is vaak van sterk associatieve aard en in min of meerdere mate opaque.

Zo lijken b.v. de projecties van een hond gedurende scène 20 (Hondjesscène), een zereen glimlachende vrouw met een afgesneden hoofd op een bord gedurende scène 21 (Balanceren/Het Mes, Zang 'Isolde') of twee handen die elkaar aanraken in scène 24 (De Blinden Kleden de Keizer) en scène 26 (Loperscène) allemaal heel verschillende mogelijkheden tot betekenisverlening te hebben, afhankelijk van de kennis en fantasie van de toeschouwer.

Daarnaast worden in de MdtD handeling en dia projectie aan elkaar verbonden door het copiëren van de dia projectie in de handeling, waarmee nieuwe associatie-mogelijkheden aan de betekenis-verlening worden toegevoegd.

Het sterkst treedt dit naar voren in scène 44 (De Ballerina draagt de Keizer (Piëta)), waarin het langzaam uiteen gaan van die twee eindigt in een freeze van elkaar net niet aanrakende handen die een duidelijke verwijzing betekent naar de dia van het handen-fragment in de scènes 24 en 26.

Voor de toeschouwer die de dia heeft herkend als een fragment van Michelangelo's "Schepping van Adam" openen zich nieuwe interpretatie-mogelijkheden van het afscheid van danseres en keizer.

De indirecte commentariërende functie van de dia projectie komt voort uit het feit dat de dia projectie een aanvullende lichtbron vormt.

Als zodanig verandert de projectie de licht omstandigheden in de speelplaats en daarmee de context waarin de handeling is geplaatst. Dit speelt vooral een rol bij de projectie van kleuren-dia's die de hele toneelruimte in vaak felle kleuren doopt (b.v. het rood van 'Het Slot' van Fragonard) en daarmee scherpe contrasten schept met het geelwitte licht van het lichtontwerp.

De wisselende tegenstelling tussen de overwegend donkere toneelplaats (en kostuums) en het witte licht enerzijds en de zeer grote, vaak romantisch-dramatische dia-afbeeldingen anderzijds schept een sfeer-contrast dat in de loop van de voorstelling wordt gethematiseerd tot een oppositie van een realiteit en een gefictionaliseerde realiteit, letterlijk: een gekleurde realiteit.

Deze oppositie wordt gesemantiseerd in scène 51 Freeze (toeschouwers) waarin de rij naakte spelers tegen het projectiedoek aanvankelijk wordt belicht door sterk wit licht van lampenrij 5 en daarna door een gekleurde dia (de Fragonard) waar ze als het ware door omsloten worden.

5b) Gebruik van muziek opnames.

In de MdtD wordt gebruik gemaakt van zang en van opgenomen muziek die weer te verdelen is in de oorspronkelijke muziek van de Belgische componist Wim Mertens en een aantal fragmenten uit bestaande opera's.

In de muziek van Wim Mertens is ritmiek een belangrijke factor terwijl de melodieuze kant van de compositie gekenmerkt wordt

Thema's
...

...

doek te for
...

de meest
...

door een bepaalde vorm van minimalisme die de individualiteit van de klanken benadrukt en ze in een doorzichtige, opbouwende structuur met elkaar combineert.

In alle drie de gevallen waarin deze muziek de handeling begeleidt (scène 15 (De Klerenscène), scène 37 (dansscène) en scène 46 (Dragerscène)) is haar functie op de eerste plaats te karakteriseren als een ondersteuning van de opbouw van de scène handeling.

De gebruikte opera-fragmenten zijn alle orchestraal met één uitzondering: het fragment uit 'Penthesilia' van Othmar Schoek, dat gethematiseerd wordt door de plaatsing aan het begin van de voorstelling en aan het eind, waar de opname bovendien wordt opgevolgd door de gezongen herhaling van het fragment en m.n. van de laatste zin.

De aard van de fragmenten: Siegfrieds dodenmars uit "Die Walküre" Isolde's aria uit 'Tristan en Isolde' beide van Wagner, en de dood van Electra in het opvolgende fragment van het a capella gezongen 'Schweig und Tanze' (scène 39) van Richard Strauss, lijkt te kunnen worden getypeerd als monumentaal (groot orkest, relatief hard geluid, samengesteld uit vele klanken) en sterk expressief (twee van de drie fragmenten vormen de climax van een de opera waaruit ze afkomstig zijn).

In de combinatie met de handeling: resp. de Dodenmars bij scène 12 (Tango), Isolde's aria bij scène 20 (Hondjesscène) en scène 21 (Balanceren/Het Mes Zang: Isolde II) en tot slot het orchestrale Electra fragment bij scène 42 (De Dood van de Keizer) functioneert de muziek vooral als een mogelijkheid tot het scheppen van contrasten de tussen de receptie-esthetisch sterk op de emoties werkende fragmenten en de strakke handelingsstructuur.

Het sterkst komt dit naar voren in het fragmentarisch begeleiden van het steeds weerkerende patroon van een bord oppakken, dit op de arm plaatsen en weer op de stapel overige borden gaan staan in scène 20 (Hondjesscène) door de orchestrale versie van Isolde's aria.

De combinatie van de prozaïsche, zorgvuldig uitgevoerde handeling met het glissando vioolgeluid doet denken aan het gebruik van muzak in grote winkelcentra.

Daarmee lijkt het gebruik van orchestrale muziek in de MdtD sterk verwant te zijn aan dat van de (gekleurde) schilderij dia's: net als de dia's zijn de opera fragmenten citaten en hebben een sterk expressieve, 'kleurende' receptie-esthetische werking die sfeer-contrasten scheppen kan met de handeling.

Ook het gebruik van muziek-opnames behoort tot de auctoriale tendensen in de MdtD.

concluderend:

In de MdtD wijst het gebruik van licht, diaprojectie en het laten horen van opera-fragmenten op een auctoriale epische tendens. M.b.t. het licht heeft deze epische tendens vooral een aandacht manipulerende functie die gebruikt wordt om bepaalde handelingsmomenten in het receptie-proces te accentueren.

De epische tendens van dia- en muziek projectie kan direct en indirect op de handeling betrokken zijn.

Een duidelijke betrokkenheid op de handeling ontstaat wanneer de dia (b.v. als afbeelding of als verwijzing naar een schildergenre) of het muzikale fragment (b.v. als verwijzing naar een componist) als teken met transparante betekenis in verband kan worden gebracht met de handeling.

E FIGUREN

De analyse van figuren in de MdtD is onderverdeeld in de volgende categorieën:

- 1) Inleiding
- 2) Technieken om figuren te karakteriseren
 - 2a) Figurale technieken om figuren te karakteriseren.
 - 2b) Auctoriale technieken om figuren te karakteriseren.
- 3) Figuur als handelend subject.
- 4) Figurenconceptie
 - 4a) Figurenconceptie als analyse-categorie.
 - 4b) Figurenconceptie in de MdtD.

1 Inleiding

Pfister benadert de categorie 'figuren' van twee kanten, nl. als geïdentificeerd door de karaktereigenschappen en als subject van de handeling in de dramatische tekst.

De hoofdvraag daarbij luidt: op welke wijze wordt de identiteit van de figuur in de MdtD gedefinieerd?

Pfister relateert deze identiteit van de figuur in de dramatische tekst aan het begrip 'figurenconceptie' d.w.z. het mensbeeld waaruit de identiteit van de dramatische figuur voortkomt en de wijze waarop hij (zo) werd gefictionaliseerd.

De tweede vraag die met betrekking tot de figuur kan worden gesteld luidt: op welke wijze wordt de acteur in de MdtD gefictionaliseerd?

overgang + speler → figuur / personage

2) Technieken om figuren te karakteriseren.

Zoals gezegd definieert de speler in de MdtD zich vooral als handelend subject en veel minder door individuele eigenschappen die samen een identiteit uitmaken.

Wanneer gekeken wordt naar Pfisters karakterisering van figuren kan vooral worden vastgesteld welke middelen tot definiëring (en eventueel tot fictionalisering) van de speler in de MdtD niet worden gebruikt.

Pfister maakt een eerste onderscheid tussen figurale en auctoriale technieken om figuren te karakteriseren.

2a) Figurale technieken om figuren te karakteriseren.

Binnen de figurale karakterisering maakt Pfister onderscheid tussen expliciete, d.w.z. linguïstische karakterisering, en impliciete, d.w.z. non-verbale en para-linguïstische karakterisering.

Toegepast op de MdtD komt als eerst naar voren dat de identiteit van de spelers nauwelijks wordt gedefinieerd door expliciete technieken om te karakteriseren.

Zoals al eerder besproken in het analyse-onderdeel 'verbale communicatie' is de expressieve functie de functie die terugverwijst naar de spreken) van de verbale communicatie in de MdtD zelden dominant in de expliciete informatie.

Dat ligt anders voor de impliciete, para-linguïstische informatie waarin intonatie of stemkwaliteit (term van Pfister) werd aangewezen als dominant expressieve functie van de verbale communi-

catie als geheel.

Deze expressiviteit is echter niet gekoppeld aan expliciete linguïstische informatie maar als (emotionele) reactie aan de handeling zodat zij nauwelijks kan functioneren als definiëring van de individuele identiteit van de spreker.

Wel definieert de stemkwaliteit soms de rol van de spreker b.v. in scène 38 (Ondervraging II) is het voornamelijk de intonatie die de ondervragers als zodanig kenbaar maakt.

De middelen tot karakterisering in de MdtD zijn hoofdzakelijk van non-verbale aard.

Daartoe behoren a) gedragskenmerken, b) lichamelijke kenmerken, en c) het kostuum.

a) gedragskenmerken.

Met betrekking tot gedrag kan in de MdtD een onderscheid worden gemaakt tussen exact geconstrueerde handelingen zoals in het bijzonder naar voren komt in scène 11 (Lopende band) en de scènes 25 en 30 (Eerste knoop I en II) en handelingen die dat niet zijn en daardoor in receptie-esthetisch opzicht een 'spontane' indruk maken, zoals in scène 30 (Tikkertje spelen).

In veel scènes van de MdtD komen beide soorten handelingen voor en worden op de meest uiteenlopende wijzen met elkaar gecombineerd zoals b.v. door een langzame overgang van spontaan naar structuur bepaald in scène 1 (De leugen der Verbeelding), gestructureerd door herhaling in uitvoerders maar niet in handeling in scène 8 (Vrijen met onzichtbare geliefde) of scène 16 Freeze (Klerenscène), het voorkomen van spontane details in verder gestructureerde handeling in de scènes 17, 19 en 21 (Balanceren/Het Mes) of van het voorkomen van gestructureerde details in een verder spontane handeling in de doorbraak van de dansers in scène 37 (Dans-scène) enz.

Wanneer ze in oppositie tot elkaar worden gezet nl. in scènes waarin sprake is van een regelmatige wisseling zoals in scène 15 (Klerenscène) of scène 20 (Hondjesscène) wordt het verschil tussen structuur in bepaalde en spontaan bepaalde handeling in het bijzonder gethematiseerd.

Deze thematisering betekent in receptie-esthetisch opzicht zowel een doorbreken als een benadrukken van de scène structuur die primair naar voren wordt gebracht door de het verschillende gedrag van de spelers.

De handeling in gestructureerde scènes wordt bepaald door gelijkvormigheid en gelijktijdige uitvoering. Daardoor wordt het gedrag van de spelers, de wijze waarom ze de handeling uitvoeren door een gebroken opeenvolging van de verschillende bewegingen (die immers telkens opnieuw worden ingezet) en een relatief langzaam en monotoon tempo.

De ritmiek die uit deze kenmerken voortkomt veroorzaakt in receptie-esthetisch opzicht de indruk van een bewegingschoreografie waarbinnen het gedrag van de speler sterk geformaliseerd is. Het gedrag van spelers in gestructureerde scènes zegt vaak dan ook betrekkelijk weinig over de identiteit van de speler. Het zegt echter, en wellicht daarom, wel iets over de identiteit van de groep spelers.

⊕ Ten eerste benadrukt het ontbreken van geprofileerde individualiteit in gestructureerde scènes en het identieke gedrag het feit van een groep. Ten tweede wordt de groep spelers

veel
uitdrukking

ent.
aan
individueel

structuur
bepaald

Individueel

(en iedere speler afzonderlijk) gedefinieerd door het gebrek aan identiteit (het is immers niet mogelijk géén teken te geven) waardoor deze identiteit gethematiseerd wordt, in het bijzonder in de vraag of de (speler(s) moet worden opgevat als een autonoom subject (in 's welks geval hij/zij wel een identiteit bezit maar verkiest deze niet te tonen) of als een marionet; bewegend materiaal wier/wiens identiteit voor de receptie van de voorstelling niet relevant is.

In tegenstelling tot de gestructureerde handeling mist de spontane handeling veel praktisch bepalende factoren.

Het gedrag van de spelers is in vergelijking tot dat in de gestructureerde scènes niet ritmisch, sneller van tempo, veel minder plaats gebonden en bovenal individueel bepaald.

Binnen de spontane handeling is plaats voor een vorm van improvisatie, d.w.z. expressiviteit en dus voor de individuele identiteit van de speler. In receptie-esthetisch opzicht en zeker voor de eenmalige toeschouwer zal die identiteit vooral naar voren komen als emotionele reacties op het (handelingsverloop (vergelijk: verbale communicatie).

b) lichamelijke kenmerken

Op wat voor wijze wordt de speler geïdentificeerd door zijn lichaam? Enerzijds is het lichaam als uiterlijke verschijningsvorm een grondvoorwaarde voor de identiteit van de speler zo goed als voor andere mensen.

Het lichaam kan ook zeer verschillende kenmerken bezitten: het kan jong of oud zijn, mannelijk of vrouwelijk, normaal of afwijkend zijn gebouwd, verschillende kleuren bezitten enz.

Anderzijds verschaffen lichamelijke kenmerken betrekkelijk weinig expliciete informatie over het innerlijke, het karakter van de bewoner. In onze maatschappij worden deze innerlijke eigenschappen als aanzienlijk belangrijker beschouwd bij het vaststellen van wie iemand is dan lichamelijke kenmerken.

Bijvoorbeeld zal de mededeling dat iemand driftig is door de meeste mensen als informatiever over iemands identiteit worden ervaren dan de mededeling dat iemand lange armen heeft.

De identiteit van het lichaam, d.w.z. het lichaam als teken is ambigu: het lichaam maakt (her)kenbaar maar verschaft ons niet die informatie die we menen nodig te hebben.

Als teken signaleert het lichaam primair een mens.

In de M&D bezitten spelers een aantal overeenkomstige lichamelijke kenmerken: ze zijn allemaal betrekkelijk jong, blank, recht van lijf en leden en in een goede lichamelijke conditie.

Ze verschillen echter van sexe: er zijn vijf vrouwen en negen mannen. Hun verschillende lichamelijke kenmerken maakt ook duidelijk dat ze niet geselecteerd zijn op een bepaalde lichaamsbouw.

c) het kostuum

De kenmerken van het kostuum worden beschreven bij de semiotische beschrijving.

Het eerste wat kan worden vastgesteld is dat het kostuum voor alle spelers hetzelfde is zodat van onderscheidende identiteit door dit karakteriserings-middel niet gesproken

kenmerken die niet
v. p. 13 zijn?
op spelers zelf
te zien

Personen
die lopen
dragen wel
niet dra-
gen wel.
door alle
er wordt
kan
verschillen
verschillen
dus
gedrag
- p. 13
in
draagwer-
tijden
niet alleen
wel.

kan worden. Opnieuw wordt daarmee wel informatie verschaft over de identiteit van de spelers als groep.

De aard van het kostuum werkt sterke associaties met een uniform, iets wat versterkt wordt door het feit dat alle spelers het dragen, en daar mee militarisme, strakke organisatie, soldaten, discipline enz.

Deze receptie-esthetische indruk vindt bevestiging in de exacte structurering van handeling en plaatsbepaling en in het hierboven besproken gedrag van de spelers. Deze betekenisverlening aan het kostuum met betrekking tot de identiteit van de spelers wordt gebruikt in haar thematisering als bedekking van het lichaam in oppositie tot het onbedekte c.q. naakte lichaam.

Deze oppositie komt vele malen voor in de MdtD, met name in de simultaneïteit van scène 50 en scène 51 Freeze (toeschouwers, waarin scène 51 bovendien is geplaatst als eindscène tegenover scène 1 ('de leugen der verbeelding') is geplaatst die dezelfde plaatsbepaling heeft, en in scène 15 Klerenscène.

Met betrekking tot de identiteit van de spelers wordt de identiteit van het lichaam naar voren geschoven in haar individualiteit ten opzichte van die van het kostuum die deze bedekt en in haar uniformiteit uitvlakt.

Identiteit wordt in de MdtD dus vooral gedefinieerd als iets dat bedekt of niet bedekt kan worden.

Deze thematisering staat in een merkwaardige verhouding tot het sprookje van de Kleren van de Keizer, de thematische rode draad van de voorstelling.

In het sprookje is de Keizer gekleed in kleren die alleen door slimme mensen kunnen worden gezien, maar in werkelijkheid gaat hij naakt over de straat.

In de MdtD toont hij daarmee zijn identiteit. Dit accent wordt ondersteund in scène 24 (De blinden kleden de Keizer) waarin de naakte keizer inderdaad zijn kostuum aan krijgt en in scène 27 (Sleepdragers brengen stoffer en blik) waarin de enige verwijzing naar onzichtbare kleren (de mantel) van de voorstelling wordt gedaan terwijl de Keizer volledig gekleed is.

Het ondubbelzinnig negatief oordeel over de keizer in het sprookje gaat in de voorstelling op in een verwarrende ambiguïteit.

Uit het bovenstaande kan worden afgeleid dat de identiteit van de spelers vooral dan kan worden waargenomen wanneer er iets wegvalt, d.w.z. wanneer de strak gestructureerde voorstellings-context die die individuele identiteit juist teniet doet, wordt doorbroken.

Er is echter een figuur wiens identiteit een aparte status heeft en die in hoge mate onafhankelijk is van de voorstellings-structuren: de Keizer.

I In de MdtD wordt de Keizer op de eerste plaats gekarakteriseerd door het dragen van een kroon en een scepter en door zijn naaktheid.

II In de tweede plaats door de geïsoleerde plaats die hij ten opzichte van de andere spelers inneemt in de handlungsstructuur en ruimtelijke plaatsbepaling.

III Op de derde plaats onderscheidt de Keizer zich door zijn gedrag. De uniekheid c.q. de individualiteit van de identiteit

voel? kostuum
Lena L. by.
Lena

ke...
fysieke zelf

ke...
fysieke zelf
ke...
fysieke zelf
ke...
fysieke zelf

ke...
fysieke zelf

ke...
fysieke zelf

ke...
fysieke zelf

ke...
fysieke zelf

teit van de Keizer wordt onmiddellijk bij zijn eerste optreden onderuit gehaald door herhaling: er zijn twee Keizers. Ook de status van zijn identiteit nl. die van heerser wordt becommentarieerd door de zichtbare blikkerigheid van zijn gouden kroon en scepter en het elastiekje onder zijn kin dat de kroon op zijn plaats moet houden.

De Keizer treedt veelvuldig op in de MdtD: in de scènes 12 (Tango), 13 (Zang 'Jochanaan') 14 (Overgang), 15 (Kleren-scène) 23 (Keizer strooit zijn kleren uit) 24 (De Blinden kleden de keizer) 27 (Sleedragers brengen stoffer en blik), 28 (Rust Lopers), 39 (Het Mes/Zang 'Schweig und Tanze'), 42 (De dood van de Keizer) en 44 (De Ballerina draagt de Keizer (Piéta)).

Vs. uitsluitend op scène
In alle scènes treedt hij in een van de andere spelers duidelijk geïsoleerde positie op door ruimtebepaling: vaak alleen en vrijwel altijd in de achterste strook van het toneel tegen het projectiedoek, en door zijn aandeel in de handlungsstructuur dat gekenmerkt wordt door een grote passiviteit; buiten tango dansen en kleren strooien doet hij nagenoeg niets maar wordt er ^{er} met hem gedaan: hij wordt aangekleed, voortgedreven met een mes, gedood en weer tot leven gewekt.

Witroef
Binnen de handeling is hij op de eerste plaats een aanwezigheid. De identiteit van de Keizer wordt, in tegenstelling tot die van de andere spelers, wel duidelijk en actief geprononceerd door een bepaalde vorm van karakteriserend gedrag: hij loopt met lange, afgemeten passen en met opgeheven hoofd, langzaam en plechtig.

de
(als u uitsluitend personen beschrijft en?)
Kortom: de Keizer is een figuur die ^{geprononceerd} geacteerd wordt door een speler. Evenwel is de ^{geprononceerd} die identiteit van de Keizer portretteert niet primair die van een individueel mens, of die van een individuele keizer. Ook in de Keizer worden ternauwernood innerlijke eigenschappen zichtbaar. Zijn identiteit is die van het vleesgeworden symbool: de heerser. Als zodanig verwijst hij op de eerste plaats naar het sprookje 'De Kleren van de Keizer' maar, zoals gezegd, is zijn rol geen citaat. Zowel het sprookje als het beeld van de Keizer, aangegeven door kroon en scepter, worden in de MdtD zelfstandig gebruikt en van nieuwe interpretatie mogelijkheden voorzien.

2b) Auctoriale technieken om figuren te karakteriseren.

De MdtD kent geen expliciete auctoriale technieken om figuren te karakteriseren. Onder impliciete auctoriale technieken om te karakteriseren rekent Pfister het scheppen van correspondentie en contrast relaties. Deze komen wel in de MdtD voor, met name in de ruimte- en handlungsstructuur met betrekking tot de identiteit van de Keizer ten opzichte van de andere spelers. Ze zijn hierboven al besproken.

Resumerend: er kan worden vastgesteld dat in de MdtD geen enkele van Pfisters expliciete technieken om figuren te karakteriseren wordt toegepast; er wordt geen linguïstische informatie verschaft over de spreker zelf of over anderen, en de spelers worden niet van elkaar onderscheiden door een naam. Wel worden impliciete technieken om te karakteriseren gebruikt: stemkwaliteit, gedrag, lichamelijke kenmerken en het kostuum.

In de analyse werd onderscheid gemaakt tussen de identiteit van de spelers als groep en de identiteit van de individuele speler. In receptie-esthetisch opzicht wordt de dominantie van individuele versus groepscharacterisering in grote lijnen bepaald door de aan- of afwezigheid van een strakke scènestructuur.

Wanneer deze aanwezig is, is de karakterisering voor alle deelnemende spelers tot op grote hoogte identiek en ontstaat daarmee een groeps-identiteit.

Deze komt vooral naar voren in het gebruik van het kostuum en een geformaliseerde vorm van gedrag.

Wanneer een strakke scènestructuur (tijdelijk) ontbreekt kan de identiteit van de individuele speler naar voren komen.

Ze neemt overwegend de vorm aan van emotionele expressiviteit.

De technieken om te karakteriseren die hierbij primair zijn worden gebruikt zijn stemgebruik, iets wat hier spontaan gedrag werd genoemd, en -door de voorstelling als zodanig gethematiseerd- het (naakte) lichaam.

Daarnaast treedt er in de MtdD een van alle andere afwijkende identiteit op, nl. de rol van de Keizer.

Deze wordt gedefinieerd door zijn uiterlijke kenmerken van kroon, scepter en naakt-zijn en ondersteund door zijn contrast-relaties tegenover de andere spelers in ruimte- en handlings-structuur en een bepaalde vorm van acteergedrag.

We keren nu terug naar de vraag die in het begin van dit analyse-onderdeel werd geformuleerd: op welke wijze worden de acteurs in de MtdD gefictionaliseerd?

Opnieuw moet dan worden vastgesteld dat de MtdD geen gebruik maakt van middelen om de identiteit van de acteur te veranderen in een andere, fictieve, identiteit (met uitzondering van de rol van de Keizer). Wanneer identiteit wordt opgevat als uiterlijke aanwijzingen voor innerlijke eigenschappen die onderscheidend werken ten opzichte van andere mensen c.q. spelers, dan lijkt er überhaupt weinig sprake te zijn van identiteit of hij nu fictief of reëel is, d.w.z. die van een figuur of van de acteur.

concluderend: in de MtdD wordt een fictieve identiteit niet geschapen (m.u.v. die van de Keizer) en treedt de reële identiteit van de acteur slechts sterk ingeperkt (maar daardoor in receptie-esthetisch opzicht wel geaccentueerd) naar voren.

De fictionalisering, d.w.z. de presentatie van de spelers in het binnenste c.s. laat zich binnen de voorstellings-structuur omschrijven als een formalisering.

Deze formalisering wordt op de eerste plaats gekenmerkt door de uitvlakking van de individuele identiteit van de speler, d.w.z. wat hij is, waardoor deze zich primair definieert als actieve functie binnen het geheel van de voorstelling, d.w.z. als wat hij doet.

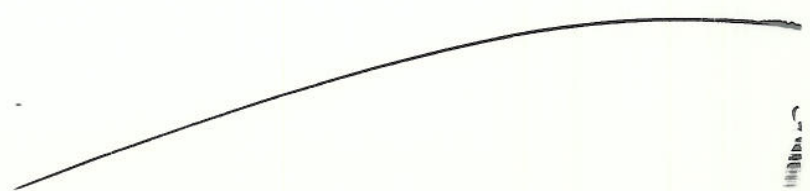
De functie is die van het uitvoeren van handelingen op het toneel, ofwel die van 'performer'.

De evenwichten die in de MtdD ontstaan tussen scène structuur en spontane handeling thematiseren in receptie-esthetisch opzicht voortdurend de status van de speler als autonoom subject in het binnenste c.s..

bevestiging van rol / speler - juist / door uiterlijke / karakter

Wanneer deze aanwezig is, is de karakterisering voor alle deelnemende spelers tot op grote hoogte identiek en ontstaat daarmee een groeps-identiteit.

alleen in
non-verbale
stem
expressie
+ lichaam



3) Figuur als handelend subject.

Zoals gezegd benadert Pfister de categorie figuren van twee kanten, nl. als identiteit: wie de figuur is/voorstelt en als subject van de handeling in de dramatische tekst.

Aan het eerste onderdeel, de karakterisering van de figuren besteedt hij veel aandacht, maar het tweede: de relatie tussen handeling en figuur moet het met aanzienlijk minder doen. (Pfister behandelt de relatie impliciet in het figurenperspectief waarin beide elementen van de identiteit samenvallen).

Pfister gaat met betrekking tot de figuur als handelend subject alleen in op de aloude vraag welke factor de andere domineert¹

Hij stelt daarbij vast dat er sprake is van een structurele interafhankelijkheid waarin de ene factor niet zonder de andere kan optreden. Wanneer hier toch iets gezegd wordt over de wijze waarop de handeling zijn subject definieert dan kan dat niet meer getoetst worden aan een algemene analyse-theorie en beperkt zich noodzakelijkerwijs tot de specifieke kenmerken van één voorstelling: de MdtD.

Daarbij dienen twee voorwaarden benadrukt te worden: 1) een 'volledige' analyse (zo al mogelijk) ligt buiten het bereik van deze scriptie en 2) de relatie tussen handeling en figuur wordt primair vanuit een receptie-esthetisch en niet vanuit een formeel standpunt benaderd, als gevolg van het ontbreken van een algemene analyse-theorie.

vo. n. l. 100
n. d. l. 1000 - 3. l. 1000 l. 1000 l. 1000 l. 1000

De hoofdvraag luidt: op welke wijze definieert de handeling in de MdtD zijn subject: de speler? ^{in relatie tot de handeling} Voor het beantwoorden van deze vraag moet worden nagegaan op welke wijze de handeling de figuur mogelijkerwijs kan definiëren (zonder -nogmaals- daarbij te pretenderen volledig te zijn).

persoon
realiteit
(actie)
wijze
n)

Een van de belangrijkste manieren waarop de handeling aan de figuur kan zijn gerelateerd lijkt gelegen in het begrippenpaar 'motivatie' en 'intentie': de beweegredenen van het subject om de handeling uit te voeren en/of het doel dat het subject met de handeling wil bereiken.

dit is j. p. p.

Er wordt gemeend dat in een theatervoorstelling de motivatie/intentie van de figuur/acteur kan worden gesplitst in a) motivatie/intentie in het binnenste c.s., d.w.z. de motivatie om die handeling te verrichten als (fictief) figuur, en b) motivatie/intentie in het buitenste c.s., d.w.z. de motivatie om de handeling (zo) te tonen. Het begrippenpaar 'motivatie/intentie' wordt daarmee gefunctionaliseerd binnen de communicatieve relatie van zender-bericht-ontvanger.

in relatie tot de handeling
of handeling
overige
H. m. a. b.

ad a) motivatie/intentie in het binnenste c.s.

In receptie-esthetisch opzicht is de motivatie/intentie van het handelingssubject in het binnenste c.s., of deze expliciet wordt gemaakt of niet, een belangrijke factor.

Ze postuleert het handelend subject als autonoom subject in het binnenste c.s.

Daarnaast speelt motivatie/intentie van het handelend subject vaak een belangrijke rol in het proces van zingeving en betekenisverlening aan de handeling.

Met betrekking tot de motivatie/intentie van het handelend subject

¹ Pfister 1977, p. 220 - 221. Die Interdependenz von Handlung und Figur.

informatie van de spreker te relateren aan zijn handelen, zij het dat deze relatie niet transparant en eenduidig is.

In scène 13 kan het zingen worden geïnterpreteerd als een mondelinge toelichting achteraf of de handeling die de spreker (de Keizer en zijn collega) introduceert: de Tango.

In scène 33 zijn linguïstische informatie en handeling (zowel spreker als zwijgende dialoogpartner geven elkaar om beurten een klap in het gezicht) door herhaling sterk met elkaar verweven.

De aard van de relatie tussen linguïstische informatie en handeling d.w.z. de aard van de motivatie is niet causaal bepaald, d.w.z. niet in een oorzaak-gevolg verband, maar komt voort uit parallelle: handeling en linguïstische informatie zijn beide een uitdrukking van hetzelfde thema en illustreren elkaar in receptie-esthetisch opzicht.

Als zodanig kan het zingen fungeren als toelichting op de handeling door het handelend subject c.q. als motivatie.

Concluderend kan worden gesteld dat expliciete motivatie/intentie in het binnenste c.s. van de MdtD vrijwel niet voorkomt terwijl in de gevallen waarin daar mogelijk sprake van zou kunnen zijn de relatie tussen de handeling en de identiteit van het handelend subject opaque blijft.

In de bovenstaande bespreking van expliciete motivatie/intentie in de MdtD in het binnenste c.s. zijn een aantal maatstaven geformuleerd waaraan dat begrip, althans met betrekking tot de MdtD, werd gerelateerd.

Resumerend zijn dat a) expressiviteit van het handelend subject, b) de mate waarin die expressiviteit is gekoppeld aan een bepaalde handeling, en c) de gerichtheid van die expressiviteit op een medespeler, d.w.z. de mate waarin de expressiviteit een vorm van communicatie in het binnenste c.s. inhoudt.

Deze maatstaven worden ook gehanteerd bij het vaststellen van impliciete motivatie/intentie in de MdtD.

b) Impliciete motivatie/intentie

Onder impliciete motivatie/intentie kan in principe niets anders worden verstaan dan datgene wat als motivatie/intentie wordt geïnterpreteerd door de toeschouwer, daarbij in min of meerdere mate gestuurd door het teken-aanbod.

In receptie-esthetisch opzicht houdt een dominante rol van impliciete motivatie/intentie in dat de vraag naar de motivatie/intentie van het handelend subject, d.w.z. de relatie tussen handeling en identiteit van het subject, een prominente(re) plaats kan innemen in het (geïntendeerd) receptie-proces dan in het geval van dominante expliciete motivatie/intentie.

Het antwoord op die vraag kan op ontelbare manieren worden gestuurd door het teken-aanbod, m.n. door contrast- en correspondentie relaties tussen de figuren.

Omdat in de MdtD de expliciete motivatie/intentie geen dominante factor in het receptie-proces is en de spelers nauwelijks door karakterisering geprononceerde (fictieve) identiteit bezitten lijken de middelen tot het aangeven van een impliciete motivatie zich te beperken tot de kenmerken van de handeling zelf.

In het binnenste c.s. kan impliciete motivatie/intentie die voldoet aan de hierboven gestelde criteria, worden geïnterpreteerd wanneer er handeling-patronen ontstaan tussen de spelers onderling.

In de MdtD komen zulke handeling-patronen voor a) daar waar in de

handeling een (in min of meerdere mate) duidelijke rolverdeling wordt aangegeven, zoals in alle Ondervragingsscènes (scène 9, 38 en 54) maar ook in scène 24 (De Blinden kleden de Keizer), scène 37 (Dansscène) tussen dansers en 'tegenhouders', scène 44 (De Ballerina draagt de Keizer (Piéta)) en scène 46 (Dragersscène), en b) in een actie-reactie handelingspatroon dat kan ontstaan in een niet door de scène-structuur overheerste handelingsfase (wat eerder "spontane" handeling werd genoemd) zoals in scène 15 (Klerenscène) binnen de toenemende concurrentie strijd om aandacht, in delen van scène 20 (Hondjesscène) en in scène 36 (Tik-kertje spelen).

In beide gevallen is de impliciete motivatie/intentie die uit het handelingsverloop kan worden afgeleid echter beperkt tot onderdelen van de handeling en kan niet betrokken worden op het handelingspatroon zelf: de beweegredenen tot het wegduwen van een medespeler omdat hij de toegang tot de Keizer verspert kunnen uit het handelingspatroon worden afgeleid maar niet de motivatie tot het willen bereiken van de Keizer.

Concluderend kan gesteld worden dat impliciete motivatie/intentie in het binnenste c.s. van de MdtD voor 10 scènes (van de 54) zou kunnen worden afgeleid uit het handelingspatroon van de scène.

In de meeste scènes echter ontbreekt de gerichtheid van de expressieve functie op een medespeler (b.v. in scène 8 (Vrijen met de onzichtbare geliefde), scène 17 en 21 (Balanceren/Het Mes, Zang 'Isolde') en scène 29 (sigaret roken) of wordt de expressiviteit van het handelend subject overstemd door een strakke handelingsstructuur (b.v. in scène 3 (Klompdans) scène 11 (Lopende band) en scène 34 (Het Geweer)).

Conclusie: motivatie/intentie van de handeling door het handelend subject in het binnenste c.s. van de MdtD komt slechts zeer beperkt voor. Is ze expliciet aanwezig, dan is de relatie tussen handeling en expressiviteit van het handelend subject een indirecte.

Is ze impliciet dan is de relatie tussen handeling en expressiviteit van het handelend subject wel direct maar zelden betrokken op de hoofdhandeling, d.w.z. de handelingen die de scène structuur bepalen.

Algemeen kan worden opgemerkt dat de expressiviteit van het handelend subject sterk wordt ingeperkt door de exact bepaalde scène-structuur en dat het overgrote deel der handelingen in de MdtD geen adreessaat bezit in het binnenste c.s., d.w.z. evenals voor de verbale communicatie geldt voor het overgrote deel van de handeling dat ze niet functioneert als communicatie-middel tussen de spelers onderling.

In receptie-esthetisch opzicht wordt de identiteit van de speler in het binnenste c.s. nauwelijks verduidelijkt door de motivatie/intentie van het handelend subject.

2) motivatie/intentie in het buitenste c.s.

Voordat wordt ingegaan op de motivatie/intentie van het handelend subject in het buitenste c.s. kan nu, na de bespreking van de motivatie/intentie in het binnenste c.s. worden opgemerkt dat het vertonend karakter van de handeling in de MdtD geen recessieve maar in het merendeel van de scènes een dominante eigenschap is, d.w.z. het merendeel van de scène-handelingen heeft bij gebrek aan een adreessaat in het binnenste c.s. de toeschouwer als primair adreessaat.

De MdtD lijkt dus een sterk epische tendens te bezitten.

De dominantie van het buitenste communicatie-model boven het binnenste heeft twee consequenties: a) de identiteit van het handelend subject kan hoofdzakelijk zijn bepaald in het buitenste c.s., d.w.z. in de communicatieve relatie met de toeschouwer, als acteur/theatermaker en b) in receptie-esthetisch opzicht is het mogelijk dat de toeschouwer zijn passieve positie als voyeur van de vierde muur moet opgeven omdat hij rechtstreeks wordt aangesproken als partner in het theatrale communicatie-proces.

De vragen die met betrekking tot de motivatie/intentie in het buitenste c.s. werden gesteld luiden: 1) geeft het handelend subject in de MdtD aan zich bewust te zijn van het vertonende karakter van zijn handelingen, d.w.z. van de aanwezigheid van de toeschouwer? Zo ja, hoe?, en 2) met welke motivatie/intentie vertoont het handelend subject zijn handelingen? Op welke wijze treedt de motivatie/intentie naar voren?

1) Met de vraag naar het bewust zijn van het handelend subject van het vertonend karakter van zijn handelingen lijken we in eerste instantie opnieuw terecht te kunnen bij Pfisters 'Das Drama', en wel bij zijn beschrijving van de epische communicatie structuren m.b.t. de figuur (i.t.t. de auctoriale episering)¹ Pfister maakt een basis-onderscheid tussen verbale en non-verbale epische communicatie structuren.

a) Verbale epische communicatie structuren m.b.t. de figuur.

In de MdtD zit slechts één verbale mededeling die uitgesproken epische is, in zoverre dat hij direct tot de toeschouwer is gericht, en aan de toeschouwer alleen: scène 52 (Zang 'Küsse, Bisse' (zie ook: verbale communicatie)) Als motivatie/intentie is hij niet betrokken op een handeling maar op de voorstelling als geheel (net als bij expliciete motivatie/intentie in het binnenste c.s. is deze relatie opaque gehouden)

b) Non-verbale epische communicatie structuren m.b.t. de figuur. Onder deze categorie plaatst Pfister de afstand tot de fictieve rol en Brechts theorie van het 'Gestus des Zeichens': de epische speelstijl die inhoudt dat de identiteit van de acteur/theatermaker niet zichtbaar wordt achter de identiteit van de fictionele figuur.

Het zal duidelijk zijn dat deze opvatting van epische speelstijl moeilijk toepasbaar is op de MdtD waarin de spelers in ieder geval niet van identiteit wisselen.

We stuiten daarmee op het theoretisch probleem van de definiëring van het episché zoals Pfister die hanteert: ex negativo ten opzichte van de absoluteheid van het binnenste, fictieve c.s. en in receptie-esthetisch opzicht als vervreemding tegenover de 'normaal-vorm' door de contrast werking tussen de fictieve autonome realiteit in het binnenste en de overkoepelende realiteit in het buitenste c.s..

In de MdtD wordt zo'n contrast niet geschapen.

De sterk epische tendens in de MdtD, op basis van het feit dat het merendeel van de scène-handelingen geen adressaat in het binnenste c.s. leek te bezitten waardoor deze in plaats van primair door de toeschouwer leek te zijn ingenomen, laat zich verder niet toelichten door Pfisters beschrijving van de epische

¹ Pfister 1977, p. 106 - 123, Techniken epischer Kommunikation.

communicatie structuren.

Als criterium voor de epische tendens m.b.t. de aanwezigheid van motivatie/intentie van het handelend subject in het buitenste c.s. wordt aangenomen dat het handelend subject de communicatieve relatie met de toeschouwer, d.w.z. de functie van de toeschouwer als adressaat van de handeling in zijn handelen als zodanig erkent.

Er wordt verondersteld dat die erkenning expliciet en impliciet tot stand kan komen.

a) expliciete erkenning

De erkenning van de toeschouwer als adressaat van de communicatieve handeling is expliciet wanneer deze direct wordt aangesproken, b.v. door een verteller.

Zoals al eerder vastgesteld gebeurt dat in de MdtD één maal: in scène 52 (Zang 'Küsse, Bisse').

b) impliciete erkenning.

Impliciete erkenning van de toeschouwer als adressaat van de handeling kan gelegen zijn in a) gerichtheid van de handeling, en b) het aangeven van een geïntendeerd receptie-perspectief.

a) gerichtheid van de handeling.

In de MdtD wordt de erkenning van de toeschouwer als adressaat van de handeling sterk gezuggereerd door de dominantie van de al eerder besproken structuur van de ruimtelijke plaatsbepaling: de semantisering van de toneelrand als de grens tussen toneel en toeschouwer en als plaats van confrontatie tussen spelers en publiek, door de thematisering van de diepte-as-plaatsing ten opzichte van de toeschouwer en door de thematisering van de 'front-back'-plaatsing van de spelers (zie: Semantisering door plaatsbepaling en beweging)

Daarnaast zijn er een aantal scènes aan te wijzen die door het contrast van hun successieve en simultane context specifiek gericht lijken te zijn op de toeschouwer.

Dit contrast wordt op de eerste plaats geschapen door een overduidelijke breuk in het successieve tijdsverloop van de voorstelling waardoor deze scènes geïsoleerd worden, tot wat een handelingsmededeling zou kunnen worden genoemd.

Dat is het geval in scène 3 Freeze (hand onder de borst), scène 5 Freeze (Applaus), scène 16 Freeze (Klerenscène), scène 44b (De Ballerina en de Keizer) het afscheid maar ook het slot van scène 46 (Dragersscène) en in de combinatie van scène 50 (Aankleden) en scène 51 Freeze (toeschouwers).

De toeschouwer-gerichtheid wordt binnen de freeze-techniek ook nog op andere manieren benadrukt, b.v. in scène 3 Freeze (hand onder de borst) staat de speelster als enige in een rij spelers naar het publiek toegekeerd, in scène 15 betekent het wegvallen van het oorspronkelijke adressaat van de handeling in het binnenste c.s., de Keizer (die van het midden van de toneelrand naar zijn collega bij het projectiedoek is gelopen) dat nu plotseling de handeling gericht is naar de toeschouwer; in scène 44b (De Ballerina en de Keizer: het afscheid) is een terugverwijzing naar een eerder in de voorstelling gepresenteerd beeld (de dia projectie van 'De Schepping' van Michelangelo) etc..

Het markantst treedt de erkenning van de toeschouwer als adressaat op in scène 5 Freeze (applaus): vóór op de toneelrand en op het hoogtepunt van scène 4 (een persiflage op toeschouwersgedrag) draaien de spelers abrupt hun hoofd en kijken recht achter zich naar het publiek, daarmee voor het eerst hun gezicht tonend.

Deze tamelijk gewrongen houding houden ze drie minuten lang aan.

In receptie-esthetisch opzicht wordt deze handeling op allerlei manieren gethematiseerd: door het toepassen van de freeze-techniek, door de aard van de voorafgaande handeling en van de handeling zelf en door het lichtgebruik. Ondubbelzinnig wordt de toeschouwer hier als adreassaant aangesproken, maar met welk communicatief doel blijft onduidelijk.

In dit opzicht zal scène 5 typerend blijken te zijn voor de communicatieve relatie tussen spelers en toeschouwers in de hele voorstelling.

b) geïntendeerd receptie-perspectief van de figurale epische tendens.

Erkenning van de toeschouwer als adreassaant, d.w.z. een duidelijke etablering van een epische communicatieve relatie kan tot stand komen in de receptie-esthetische deductie van een geïntendeerd receptie-perspectief van de communicatie in het buitenste c.s., ofwel: hoe is de epische tendens m.b.t. de figuur in de MdtD gefunctionaliseerd?

Dit kan op vele manieren gebeuren. Er wordt hier verondersteld dat er een basis-onderscheid valt te maken tussen a) functionalisering als ontsnappingsmogelijkheid aan de beperkingen die het binnenste c.s. de informatie-overdracht oplegt b.v. de terzijde of de (trans-psychologische) monoloog, en b) functionalisering als van het binnenste c.s. onafhankelijk niveau dat een zelfstandige relatie tot de toeschouwer opbouwt en daarmee een eigen geïntendeerd receptie-perspectief b.v. Brechts theaterstukken waarin de epische tendens een bemiddelend c.s. vormt met een sterk appellatieve, interpretatie-sturende functie.

De figurale epische tendens in de MdtD voldoet aan geen van deze typeringen.

Eerzijds wordt in de op de toeschouwer gerichte communicatie geen, voor een juist begrip van het binnenste c.s., noodzakelijke informatie verstrekt.

Anderzijds kan geen ander, verschillend geïntendeerd receptie-perspectief worden afgeleid. De figurale epische tendens die bestaat uit de gerichtheid van de handeling op de toeschouwer bestaat enkel daaruit. Ze wordt verder niet ingevuld, met uitzondering van de al eerder genoemde scène 52 (Zang 'Küsse, Bisse'). De mogelijkheid om via de deductie van een geïntendeerd receptie-perspectief de impliciete motivatie/intentie af te leiden is in de MdtD dus niet gegeven.

Daarmee is ook de tweede vraag die m.b.t. de motivatie/intentie van het handelend subject in het buitenste c.s. werd gesteld, nl. Met welke motivatie/intentie vertoont het handelend subject zijn handelingen? Op welke wijze treedt deze motivatie/intentie naar voren? beantwoord.

conclusie: motivatie/intentie van de handeling door het handelend subject in het buitenste c.s. komt in de MdtD voor.

Ze is echter primair non-verbaal, impliciet aanwezig (met een uitzondering) in de thematisering van de scène-plaatsing op de diepte-as en van de 'front-back'-plaatsing van de spelers ten opzichte van de toeschouwers, in de semantisering van de toneelrand en in het gebruik van de freeze-techniek.

De aanwezigheid van de impliciet motivatie/intentie is echter niet ingevuld door een functionalisering ten opzicht van het receptie-proces van de toeschouwer.

In receptie-esthetisch opzicht wordt deze figurale epische commu-

nicatieve relatie dan ook voornamelijk gekarakteriseerd door het feit van de ruimtelijke plaatsing waarin toeschouwers en spelers tegenover elkaar komen te staan, ofwel, met elkaar rechtstreeks worden geconfronteerd.

Resumerend:

Geprobeerd werd de identiteit van de figuur/speler in de MdtD te beschrijven, enerzijds als samenstel van identificerende, innerlijke eigenschappen, anderzijds in de functie van handelend subject.

Er kon worden vastgesteld dat in de MdtD, op één figuur na (nl. de Keizer) geen fictieve identiteiten worden ontwikkeld.

De identiteit die de spelers hebben is dus bijgevolg non-fictief. Deze non-fictieve identiteit bleek slechts door weinig middelen te zijn gedefinieerd.

In de verbale figurale technieken om te karakteriseren bleken de para-linguïstische middelen een expressie functie te bezitten.

Ze zijn echter meestal van momentane aard en als emotionele reactie sterk verbonden aan het handelingsverloop waardoor het niet goed mogelijk is een individuele, innerlijke eigenschap af te leiden.

Binnen de impliciete, figurale technieken om te karakteriseren werden drie relevante factoren aangewezen: gedragskenmerken, lichamelijke kenmerken en een individuele identiteit.

Wanneer er sprake was van een sterk georganiseerde scène-structuur, vooral wanneer deze gekenmerkt werd door herhaling in uitvoerders, was de individuele identiteit van de speler niet zichtbaar en kon er een primaire groeps-identiteit ontstaan, die vooral een sterk geformaliseerd gedrag inhield.

als deze scène-structuur (die in de voorstelling vaak en prominent aanwezig is) doorbroken werd kon de individuele speler expressief gedrag vertonen en daarmee zijn identiteit aangeven.

Als karakterisering vertonen deze scène-doorbrekingen dezelfde bezwaren als de para-linguïstische middelen.

Bovendien is deze identiteitsdefiniëring sterk beperkt door haar gebondenheid aan de scène-structuur. Het onderscheid tussen individuele en groeps-prononcering werd ook teruggevonden in de oppositie van het bedekte versus het onbedekte lichaam, d.w.z. tussen het kostuum en het (naakte) lichaam.

Daarbij bevestigde het kostuum de groepsidentiteit en verbond daaraan de associaties die worden opgeroepen door een uniform.

Het (naakte) lichaam betekent voor de individuele identiteit een minimale voorwaarde maar onderscheidt zich door haar onvervalsbaarheid.

In die zin wordt in de MdtD het naakte en het geklede lichaam (in het kostuum dus) als identiteits-oppositie gethematiseerd.

Ook het sprookje 'De kleren van de Keizer', waarnaar in de figuur van de Keizer veelvuldig wordt gerefereerd in de MdtD, kan op deze thematisering betrokken worden, zij het op een opaque manier. Van de auctoriale karakteriserings-technieken bleken alleen contrast- en correspondentie-relaties te worden gebruikt om de identiteitsverschillen tussen de figuur van de Keizer en de overige spelers te benadrukken.

Daarnaast wordt door de oppervlakkige karakterisering van de individuele identiteit en de dominantie van de scènestructuur de status van de speler als autonoom subject gethematiseerd.

Deze bevindingen in het binnenste c.s. leken erop te wijzen dat de identiteit van de speler in de MdtD vooral naar voren zou

komen in zijn functie als handelend subject.

Er werd onderscheid gemaakt tussen functie van het handelend subject in het binnenste en het buitenste c.s..

Daarmee werd aangegeven dat de handeling op de eerste plaats als communicatieve functie werd begrepen. Er werd gemeend de identiteit van de speler als handelend subject in het binnenste en buitenste c.s. te kunnen operationaliseren door te kijken naar de wijze waarop de relatie tussen handeling en handelend subject, expliciet of impliciet, werd gerealiseerd in het begrippenpaar 'motivatie/intentie'.

Expliciete, d.w.z. verbale motivatie/intentie van het handelend subject bleek slechts sporadisch voor te komen terwijl bovendien de band tussen handeling en identiteit van het handelend subject opaque bleef.

Er werd gemeend dat een impliciete motivatie/intentie afleidbaar zou zijn in de MdtD wanneer er een handelingspatroon kon worden waargenomen: nl. een rolverdeling en/of een actie-reactie handelingspatroon.

De motivatie/intentie bleef dan echter beperkt tot binnen het handelingspatroon.

De relatie tussen handeling en identiteit van het handelend subject in het binnenste c.s. bleek meestal geheel afwezig te zijn of onderworpen aan sterke beperkingen.

De aanwezigheid van motivatie/intentie in het buitenste c.s. zou de aanwezigheid van een epische tendens in de MdtD betekenen.

Daarom werd in eerste instantie Pfisters analyse-model m.b.t. de figurale episering gebruikt.

Verbale episering werd aangewezen in één scène, waarbij de episering geen betrekking had op een specifieke handeling, maar veel meer op de voorstelling als geheel.

De analyse van de non-verbale epische communicatieve structuren volgens Pfister kon niet op de MdtD worden toegepast omdat de spelers in de voorstelling niet van identiteit wisselen (b.v. van fictief figuur naar verteller).

Er werd aangenomen dat motivatie/intentie aanwezig is wanneer de epische relatie tot de toeschouwer, d.w.z. de toeschouwer als adreessaat van de handeling, expliciet of impliciet als zodanig werd erkend. Het resultaat van de expliciete erkenning kwam overeen met dat van Pfisters verbale epische communicatie structuren: in één scène van de MdtD wordt de toeschouwer rechtstreeks verbaal geadresseerd. Impliciete erkenning kon worden afgeleid, zo werd gesteld, uit de gerichtheid van de handeling en/of uit de mogelijkheid een geïntendeerd receptie-perspectief te deduceren. Heel veel scènes in de MdtD bleken deze gerichtheid te bezitten in hun ruimtelijke plaatsbepaling en/of hun stasis.

Een geïntendeerd receptie-perspectief kon in de epische communicatieve relatie niet gevonden worden en daarmee ook geen motivatie/intentie ten opzichte van het adreessaat: de toeschouwer.

Concluderend:

De meeste factoren in de MdtD die de identiteit van de speler/figuur zowel als bezitter van identificerende, innerlijke eigenschappen als die van handelend subject definiëren kunnen worden ingedeeld in een patroon van opposities.

Voor de subcategorie van de figuur is de meest relevante oppositie die tussen individuele- en groeps identiteit.

De groeps identiteit treedt op wanneer er een sterke scène structuur is (d.w.z. een exact bepaald handelingsverloop gekoppeld aan een exacte ruimtelijke plaatsbepaling).

De individuele identiteit (d.w.z. de expressieve communicatieve functie is dominant aanwezig) kan optreden wanneer de scènestructuur doorbroken wordt.

De groepsidentiteit kenmerkt zich door geformaliseerd gedrag; individuele juist niet.

De oppositie tussen groeps- en individuele identiteit wordt bevestigd in het gebruik van het karakteriseringsmiddel van het kostuum: het kostuum dragen houdt in uniformiteit, het niet dragen de individualiteit van het naakte lichaam.

In de MdtD kan de groepsidentiteit worden aangewezen als dominante tegenover de individuele identiteit omdat 1) de uniforme identiteit door identificerende, innerlijke eigenschappen slechts zeer beperkt wordt gedefinieerd, en 2) omdat structurering van handeling en ruimtelijke scène plaatsing in de voorstelling een kwantitatief dominante rol speelt.

De oppositie tussen groeps- en individuele identiteit valt bovendien grotendeels samen met die tussen de speler als handelend subject in het binnenste en buitenste c.s..

Wanneer er in de handeling een epische communicatieve relatie wordt gelegd door de ruimtelijke plaatsbepaling en door het gebruik van de 'freeze'-techniek dan is de scène-structuur dominant aanwezig en bijgevolg zal het handelend subject meestal geen individuele identiteit hebben.

Hierop zijn drie uitzonderingen: scène 3 Freeze (hand onder borst), de blik van de Keizer naar de toeschouwer voordat hij zich omdraait in scène 14 Overgang Klerenscène en de al eerder als expliciet epische tendens aangeduide scène 52 (Zang 'Küsse, Bisse').

In deze scènes wordt de toeschouwer geadresseerd door één individuele speler.

In de epische communicatieve relatie is echter de groepsidentiteit dominant terwijl de meeste aanwijzingen voor de aanwezigheid van een individuele identiteit van de speler zich afspelen in het binnenste c.s..

Op dit punt moet worden opgemerkt dat het karakteriseringsmiddel van de lichamelijke kenmerken binnen al deze opposities constant blijft, al wordt haar identificerende functie natuurlijk extra benadrukt als het lichaam onbedekt is.

In grote lijnen is de identiteit van de speler/figuur in de MdtD in te delen in deze oppositie: groepsidentiteit/strakke scène-structuur/buitenste c.s. versus: individuele identiteit/doorbreking van strakke scène-structuur/ binnenste c.s..

Volgens Pfister zou dan het binnenste c.s., d.w.z. de met elkaar communicerende figuren door de individuele identiteit van het handelend subject worden geschapen, en de epische tendens, de doorbreking van die onderlinge communicatie ten gunste van de toeschouwer, door de groepsidentiteit van de handelende subjecten. Tegen deze zienswijze lijken heel wat bezwaren mogelijk waarvan

hier worden genoemd: de al eerder beschreven problemen met de functionalisering van de epische tendens, en 2) de kwantitatieve dominantie van de communicatie in het buitenste tegenover het binnenste c.s..

binnen het communicatief model waarin het buitenste c.s het binnenste overkoepelt kiest Pfister het binnenste c.s. als uitgangspunt en definieert de epische tendens als doorbreking daarvan.

Voor de MdtD lijkt het zinvol deze volgorde om te keren en het buitenste communicatie systeem d.w.z. de communicatieve relatie tussen theatermaker(s) (auteur) en toeschouwer die binnen het theatraal communicatie-model gegeven is, als primaire te beschouwen.

In de MdtD wordt deze primaire communicatieve functie niet doorbroken door de opbouw van een tweede, fictief systeem van communicatieve relaties.

bezien vanuit dit standpunt vindt in de MdtD een thematisering plaats van deze primaire theatrale communicatieve relatie: binnen bepaalde ruimte- en tijdsdimensies verrichten een of meer mensen handelingen terwijl een andere groep mensen toekijkt die voor dit privilege betalen met tijd en/of geld.

De thematisering komt op de eerste plaats tot stand door de veelvuldig voorkomende semantisering van de afstand tot het publiek door de al eerder genoemde ruimtelijke plaatsbepaling op de diepte-as en het gebruik van de 'front-back'-opposities en van de toneelrand.

Op de tweede plaats door de wijze waarop de identiteit van de (individuele) speler in de MdtD wordt gedefinieerd, of liever, expliciet niet wordt gedefinieerd, en daardoor gethematiseerd.

Dit gebrek aan definiëring sluit niet de meer-dimensionale identiteit als individu uit (zoals b.v. gebeurt bij de personificatie of het type) maar maakt haar nadrukkelijk en expres onzichtbaar.

Het belangrijkste middel daartoe is de dominantie van de exacte handeling- en ruimtelijke structuur.

Daardoor wordt de identiteit van de speler (minstens in formeel opzicht) primair gekenmerkt door a) een groepsidentiteit en b) een hoge graad van geformaliseerd gedrag.

De wisselwerking met de interne -onderlinge- handeling-communicatie benadrukt dit voornamelijk (opnieuw: minstens in formeel opzicht).

Wat is de aard van de thematisering van de communicatieve relatie tussen speler en toeschouwer?

Opvallend is dat de thematisering op directe wijze alleen betrokken is op de speelplaats en op de spelers, niet op de toeschouwers (vergelijk b.v. Peter Handke's 'Publikumsbeschimpfung', waarbij het precies omgekeerd is).

Twee dingen lijken centraal te staan: hoeveel de speler van zichzelf vertoont en hoe direct hij zich aan het publiek presenteert om bekeken te worden, samengevat: een tegenstelling tussen exhibitionisme en privacy.

Centraal in de thematisering van de communicatieve relatie in de MdtD staat de vraag naar omgangsvormen, een etiquette tussen speler en toeschouwer, waarbij het in de voorstelling primair gaat om de opstelling van de speler, d.w.z. de ethiek van de performer.

In receptie-esthetisch opzicht lijkt deze thematisering vooral als 'anders' en/of onconventioneel ervaren te worden, d.w.z. als confronterend.

Deze confrontatie vindt bevestiging in de vele scène-thema's in de MdtD, m.n. in scène 15 (De Ballerina), in scène 37 (Klerenscène), in scène 20 (Hondjesscène), in scène 34 (Het Geweer) en scène 35 (De Ballerina), in scène 37 (Dansscène), scène 38 (Ondervraging II), scène 39 (Het Mes/Zang 'Schweig und tanz') en scène 41 (Disco-ballen) en in scène 50 (Aankleden en scène 51 Freeze (toeschouwers).

Aard van de handeling

In receptie-esthetisch opzicht is er nog een factor die van belang is voor de identiteit van het handelend subject: de aard van de handeling, d.w.z. datgene wat het handelend subject doet.

De aard van de handeling kan betrokken worden op a) de receptie-esthetische ervaring van het handelend subject als autonoom subject, en b) de functie van de identiteit van het handelend subject in het proces van betekenisverlening.

In het voorafgaande werd de expressieve functie van de relatie tussen de handeling en het handelend subject geoperationaliseerd door het begrippenpaar 'motivatie' en 'intentie'.

In het binnenste c.s. bleek de motivatie/intentie a) beperkt tot zaken waaruit moeilijk een identificerende, innerlijke eigenschap uit af te leiden was, en b) niet van toepassing te zijn op een overkoepelend handelingspatroon.

In het buitenste c.s. bleek de motivatie/intentie beperkt tot de impliciete ontkenning van de toeschouwer als adreessaat zonder het communicatief doel van de vertoonde handeling te verduidelijken. De expressieve functie van de handeling ofwel de motivatie/intentie van het handelend subject als identiteit scheppende factor leek heel klein.

Daarmee lijkt de status van de speler als autonoom subject in ieder geval in formeel opzicht (d.w.z. als causale conclusie uit de analyse-gegevens) verloren te gaan.

Het valt echter te betwijfelen of de ervaring van het handelend subject in receptie-esthetisch opzicht op deze gronden wordt vervangen door de ervaring van het handelend subject als spreekbuis van de auteur of, in het geval van de MdtD, als marionet van de regisseur.

dat lijkt in het bijzonder zo te zijn wanneer de identiteit van het handelend subject niet fictief is en primair bepaald wordt in het buitenste c.s., d.w.z. als theatermaker, acteur, performer.

Het lijkt aannemelijk dat het handelend subject dan eerder ervaren zal worden als een theatermaker die zich, terecht of ten onrechte, de theatrale ideeën die in de voorstelling weerspiegeld worden (b.v. die van de regisseur), heeft eigen gemaakt dan als marionet van de regisseur.

In de MdtD wordt deze interpretatie sterk aangemoedigd door datgene wat het handelend subject doet, de aard van de handeling. In 15 van de 58 scènes (dit lijkt heel weinig, maar samen bestrijken ze drie uur en zeven minuten van de totale voorstellingsduur van vier uur en vijftien minuten) wordt de handeling bepaald door haar fysieke aspect (nl. in scène 5 Freeze (Applaus), scène 9 (Ondervraging I), scène 17, 19, 21 (Balanceren/Het Mes, Zang 'Isolde') scène 20 (Hondjesscène), scène 15 (Klerenscène), scène 26 (Loperscène), scène 33 (Zang 'Carmen'), scène 35 (De Ballerina), scène 37 (Danscène), scène 38 (Ondervraging II), scène 34 (De Ballerina draagt de Keizer (Piëta)) en scène 46 (Dragerscène).

IN dat geval betekent de scène handeling ofwel het leveren van een grote fysieke inspanning (b.v. scène 26 (Loperscène), scène 35 (De Ballerina) en scène 46 (Dragerscène)) of het riskeren van lichamelijk ongemak (b.v. in scène 17, 19, 21 (Balanceren/Het Mes, Zang 'Isolde') scène 20 (Hondjesscène: het breken van de borden), en scène 5 freeze (applaus)), of allebei (b.v. de gevechten van scène 9 (Ondervraging I) en scène 15 (Klerenscène)).

Het dominant fysieke aspect van deze handelingen betekent een benadrukking van de basis-identiteit van de individuele speler in de MdTD: het lichaam.

De speler identificeert zichzelf als iemand die zichtbaar en eenduidig zichzelf investeert in de handeling.

In receptie-esthetisch opzicht kan dit werken als een ethos-argument ten opzichte van de status van het handelend subject als autonoom subject.

Het ethos argument reflecteert ook op het proces van betekenisverlening en zingeving aan de handeling wanneer deze als ontoegankelijk wordt beschouwd: wanneer de toeschouwer de spelers ervaart als hard werkende performers c.q. als theatermakers die veel energie investeren in het vertonen van de handeling zal hij minder snel geneigd zijn zijn eigen aandeel in het theatrale communicatie-proces, nl. de zingeving, als ondoenlijk op te geven, dan wanneer dit niet het geval is.

Op deze wijze versterkt de identiteit van het handelend subject als hard werkende performer de werking van de theatrale conventie die O.A. bestaat uit de aanname dat de handeling vanuit de theatermakers een communicatieve intentie heeft, d.w.z. een zin om te deduceren.

4) Figurenconceptie.

4a) Figurenconceptie als analyse-categorie.

Pfister definieert figurenconceptie als 'das anthropologische Modell, das der dramatische Figur zu grunde legt, und die Konventionen seiner Fiktionalisierung'¹.

figurenconceptie wordt beschouwd als een historische categorie en de bespreking ervan beperkt zich tot een aantal hoofdkarakteristieken.

Algemeen kenschetst Pfister de mens in het drama als primair zichzelf voorstellend in de menselijke interactie en dan vooral als spreker.

bij het toepassen van figurenconceptie als analyse-categorie doen zich verschillende problemen voor. Op de eerste plaats is het onduidelijk aan welke formele (of receptie-esthetische) kenmerken een figurenconceptie moet voldoen om 'statisch' of 'open' te worden genoemd.

Voor de MdTD speelt dit probleem een extra grote rol omdat de spelers geen expliciete, d.w.z. verbale informatie uitspraken doen over zichzelf of over elkaar waardoor een talige objective-ring ontbreekt.

Een tweede probleem m.b.t. Pfisters opvatting van figurenconceptie is de wijze waarop deze exclusief bepaald lijkt te zijn door kenmerken van de figuren.

¹ Pfister 1977, p. 241.

Hier wordt aangenomen dat in receptie-esthetisch opzicht het mensbeeld niet alleen wordt bepaald door de intrinsieke eigenschappen van de figuren zelf, maar ook door de manier waarop ze binnen de voorstelling als geheel worden gepresenteerd.

Ondanks deze bezwaren lijkt het begrip 'figurenconceptie' een essentiële mogelijkheid van het medium theater te representeren en een belangrijk onderdeel van het receptieproces van theatervoorstellingen.

Om Übersfeld nog eens aan te halen: 'Si le théâtre est comme la vie, le comédien est comme le spectateur'¹.

Toegesneden op het begrip 'figurenconfiguratie': wanneer het binnenste c.s. wordt ervaren als een (fictief) wereldbeeld (letterlijk: een voorstelling van de wereld) dan zijn de figuren een voorstelling van mensen (zoals de toeschouwer).

M.b.t. figurenconceptie worden de volgende vragen gesteld: 1) Op welke wijze wordt in de MdtD de figuur gefictionaliseerd? en 2) Hoe worden de gefictionaliseerde figuren in de voorstelling als geheel gepresenteerd?

4b) Figurenconceptie in de MdtD.

vraag 1: Op welke wijze wordt in de MdtD de figuur gefictionaliseerd?

De figurenconceptie, voortkomend uit intrinsieke eigenschappen van de figuur, d.w.z. fictionalisering wordt in de MdtD gekenmerkt door:

- a) een non-fictieve identiteit die zich vooral definieert in het buitenste c.s., d.w.z. als theatermaker/performer.
- b) een onconventioneel gebrek aan karakterisering door identificerende, innerlijke eigenschappen. Op dit niveau definieert de speler zich vooral door lichamelijke kenmerken die als identiteit wordt benadrukt door thematisering.
- c) een wisselwerking tussen een sterk geformaliseerde vorm van gedrag en een vorm van 'spontaan', expressief gedrag.
- d) als handelend subject definieert de speler zich vooral door de inzet waarmee hij/zij de handeling uitvoert.

concluderend: In de MdtD wordt binnen de communicatieve relatie tussen speler en toeschouwer de bescherming die een fictieve identiteit de drager biedt afgewezen en vervangen door uniformiteit en formalisering.

M.b.t. de mogelijkheid om een mensbeeld uit de voorstelling te deduceren moet gewezen worden op de openheid c.q. de ongedefinieerdheid van de identiteit van de speler die primair bestaat uit het lichaam. Als teken geeft het lichaam in principe alleen de menselijke identiteit aan.

vraag 2: Hoe worden de (gefictionaliseerde) figuren in de voorstelling als geheel gepresenteerd?

De fictieve wereld van de MdtD wordt gedomineerd door een exacte structurering: een structurering van de ruimte, d.w.z. de plaatsbepaling en een structurering van de handeling.

Zoals gezegd houdt deze heel precieze scène-structuur voor de identiteit van de speler grote beperkingen in.

¹ Übersfeld 1981, p. 59.

In receptie-esthetisch-opzicht laat de scène-structuur zich tegenover de speler vertalen als een opgave: een opgave om iets vol te houden, iets te bereiken, iets te verdragen, die hij/zij als vanzelfsprekend aanvaardt.

Concluderend: recipiëring van speler en van presentatie van de speler als figurenconceptie, d.w.z. als mensbeeld lijkt in de MdtD mogelijk wanneer voldaan wordt aan twee voorwaarden, nl. a) de speler wordt ervaren als autonoom subject, en b) de autonome wereld in het binnenste c.s. wordt ervaren als een voorstelling van de wereld.

Hoe de speler kan worden ervaren als autonoom subject werd hierboven al besproken.

Als voorstelling van de wereld kan de MdtD alleen worden begrepen op het niveau van de metafoor.

De strakke scène-structuur die redeloos ontstaat en uitgroeit tot een autonoom en anoniem gegeven, wordt dan opgevat als een voorstelling van de gang van zaken in de werkelijkheid van de toeschouwer.

De spelers zijn zowel bouwers van de structuur als haar gevangenen. Het is hun opgave te voldoen aan de eisen van de structuur en zich tegelijkertijd in het zelf opgelegde keurslijf te handhaven als individu en subject, hetgeen hen een dubbelzinnig soort heroïek verleent. De vorm van identificatie die met een dergelijke beleving van de MdtD gepaard gaat, heeft geen betrekking op de individuele speler (of op de groep spelers) maar op de absurde grandezza van dit mensbeeld.

In die zin representeert de MdtD minder een opvatting van de identiteit van de mens als een bepaalde levenshouding, een mentaliteit.

Voor deze interpretatie kan in een aantal scènes bevestiging worden gevonden, m.n. in scène 41 (Dragers-scène), scène 20 (Hondjesscène) en scène 26 (Loperscène), maar voor vele andere scènes is dat niet zo eenvoudig, zoals in scène 9 (Ondervraging I) of scène 17,19 en 21 (Balanceren/Het Mes (Zang 'Isolde')).

De recipiëring van de mdtD als wereldbeeld en van de voorstelling van de spelers als mensbeeld kan dus niet probleemloos worden gezien als een geïntendeerd receptie-perspectief. Ze is sterk afhankelijk van de instelling van de individuele toeschouwer.

De mogelijkheid van deze zingeving van de MdtD wordt mede bepaald door de aanwezigheid in het receptie-proces van het theatraal contract dat veronderstelt dat de theatermaker een communicatieve intentie heeft tegenover de toeschouwer en daaruit voortvloeiend, de veronderstelde aanwezigheid van een geïntendeerd receptie-perspectief.

MACRO-STRUCTUUR VAN DE 'MACHT DER TEATERLIJKE DWAASHEDEN'

In het volgende wordt besproken op welke wijze de verschillende subcategorieën met elkaar in verband zijn gebracht tot een macro-structuur.

Daarbij worden de volgende hoofd-vragen gesteld:

- 1) Hoe zijn de verschillende teken-categorieën aan elkaar gerelateerd?
- 2) Hoe wordt de autonome realiteit van de MdtD in die macro-structuur gedefinieerd? In hoeverre is er sprake van fictionalisering?

1) De interrelatie van teken-systemen tot macro-structuur.

De meest constante interrelatering tussen teken-systemen in de MdtD is die tussen handeling en ruimte: door de hele voorstelling heen is de dominant door herhaling gestructureerde handeling gekoppeld aan een t.o.v. de ruimte harmonieuze en exacte ruimtelijke plaatsbepaling.

Samen vormen ze voor idere scène de scène-structuur.

De dimensionale ruimte-structurering wordt in het toneelbeeld ondersteund door de operationalisering in het symmetrisch veld van het licht-ontwerp.

De dominantie van de (successieve) herhalingsstructuur in de handeling houdt de thematisering van de subjectieve beleving van tijd in, met name m.b.t. de receptie-esthetische interpretatie van het tijdsverloop als progressief dan wel statisch.

Doordat de verbale communicatie t.o.v. de handeling merendeels geen autonome maar begeleidende rol inneemt is ze in haar eigen herhalingsstructuur een ondersteuning voor die van de handeling. De verbale communicatie kan aan de handeling het aspect van interne communicatie tussen handelende subjecten toevoegen door haar overwegend dialoog-achtige karakter, of dit aspect in de handeling bevestigen.

Voor de kwantitatief dominante verbale communicatie-categorie, die van de tekst-brochure-teksten, geldt dat haar referentiële, communicatieve functie voor het overgrote deel over de hele voorstelling dezelfde is zodat ze tot de structureel verbindende factoren van de voorstelling kan worden gerekend.

Deze sterke interrelatering van handeling, ruimte (toneelbeeld), tijd en verbale communicatie maakt de structuur en het feit van structurering een autonoom en dominant basis-gegeven in het receptie-proces.

Over de aard van deze basis-structurering vallen twee dingen op te merken.

ten eerste kan worden opgemerkt dat de verwevenheid van handeling en ruimte beide een onconventioneel grote autonomie in het receptie-proces verschaft t.o.v. andere factoren.

De ruimte blijft steeds zichtbaar als bepalende factor in de scène-structurering en wordt bovendien gesemantiseerd als (thuis)-plaats van de theatrale handeling.

De handeling wordt door de voortdurende referentie aan de ruimtelijke dimensies geprofileerd als in principe niet bepaald door het handelend subject.

Het tweede punt heeft betrekking op de referentiële communicatieve functie van het feit van structurering, de structuur 'an sich' in het receptie-proces.

Deze wordt in de MdtD niet verklaard en nooitwezenlijk aangetast.

zodat de structuur in het receptie-proces wordt voorgesteld als onveranderlijk, onontkoombaar, redeloos en autonoom gegeven.

In het receptie-proces krijgt deze structuur daarom pas zin en betekenis in haar relatie tot de spelers.

Deze relatie wordt bepaald door twee nauw verwante factoren, nl. de identiteit van de spelers in het binnenste c.s. en hun identiteit in het buitenste c.s..

Ook het gedrag van de spelers wordt gekenmerkt door structurering: m.n. in een dominante simultane herhalingsstructuur van de handeling wordt hun expressiviteit in hoge mate bepaald door formalisering. Achter die formalisering verdwijnen grotendeels de mogelijkheden tot het tonen van een (individuele) identiteit.

Dit heeft twee gevolgen: de identiteit van de spelers in het binnenste c.s. wordt gethematiseerd en de relatie tussen handeling en speler als handelend subject wordt onzichtbaar.

In het binnenste c.s. wordt de identiteit van de speler door de handeling gedefinieerd rond één gegeven: het lichaam. Deze identiteit wordt vorm gegeven in de oppositie tussen het door het kostuum bedekte lichaam en het onbedekte, naakte lichaam, in de expressieve functionalisering van de handeling (stemgebruik, de tekens van lichamelijke uitputting) en in diverse scène-thema's. Door het gebrek aan identiteit verdwijnt ook de motivatie/intentie van de speler t.o.v. de handeling als handelend subject uit het zicht.

In de realiteit van het buitenste c.s. is het uiteraard zo dat de scène-structuur tot stand komt omdat de spelers hem uitvoeren maar in het binnenste c.s. wordt de relatie tussen het handelend subject en handeling, d.w.z. motivatie/intentie slechts zeer beperkt aangegeven.

Dientengevolge maken de spelers in het binnenste c.s. in receptie-esthetisch opzicht minder de indruk dat ze de structuur actief bouwen dan dat ze er als het ware in wonen.

Daarmee wordt hun identiteit als autonoom handelend subject in het binnenste c.s. bedreigd.

Als autonoom handelend subject, d.w.z. als zender kan de speler in de MdtD dan ook alleen worden opgevat wanneer zijn identiteit primair wordt begrepen binnen het theatrale communicatie proces van het buitenste c.s., d.w.z. als theatermaker, als 'performer'. Deze opvatting wordt in de voorstelling naar voren geschoven in de thematisering van de toneelrand als plaats van confrontatie tussen speler en toeschouwer.

De opvatting wordt mogelijk gemaakt doordat de primaire identiteit van de speler in het binnenste c.s., nl. die van het lichaam en het lichamenlijk geen gefictionaliseerde identiteit is en daarom niet in conflict komt met de identiteit in het buitenste c.s..

Wanneer de speler in het receptie-proces primair wordt begrepen als autonoom subject staan toeschouwer en speler op een vergelijkbaar communicatief niveau en wordt voldaan aan een voorwaarde voor een vorm van identificatie met de spelers als representatie van een bepaald mensbeeld en voor singeving aan de structuur als een in het buitenste c.s. betekenis dragende metafoor, d.w.z. als de theatrale voorstelling van een wereldbeeld.

Wanneer de speler niet wordt ervaren als autonoom subject (wanneer zijn zweet slechts esthetische waarde is) zal deze vorm van identificatie voor de meeste toeschouwers geblokkeerd zijn en daarmee de betrekking van de structuur op de eigen realiteit d.w.z. de realiteit in het buitenste c.s..

De als toneelplaats gesemantiseerde toneelplaats in de MdtD wordt gekenmerkt door een abstract-neutraal concept.

Dat abstract-neutrale karakter kan sterke sfeer-veranderingen ondergaan door het gebruik van orchestrale opera-fragmenten (muziek) en van dia-projectie.

Daarmee wordt ook de handeling in een andere, 'gekleurde' context geplaatst.

Gebruik van opera-fragmenten en dia-projectie worden gekenmerkt door abrupte aanvang en beëindiging die niet betrokken kunnen worden op ontwikkelingen in het binnenste c.s.. Ze vormen o.a. daardoor een nadrukkelijk aanwezige auctoriale tendens.

2) Definitie van de autonome realiteit van de MdtD en fictionalisering.

De structuur van de theatrale voorstelling scheidt de regels voor het waarnemen van de fictieve wereld in het binnenste c.s. als 'wereld' c.q. als autonome realiteit.

De autonome realiteit kan in het receptie-proces zowel positief als negatief zijn gedefinieerd, d.w.z. zowel door structurele eigenschappen die de voorstelling wel bezit als door diegene die ze niet bezit.

De MdtD wordt in negatieve zin vooral gedefinieerd door de afwezigheid van een lineaire, progressieve ontwikkeling op het niveau van de voorstelling als geheel en da afwezigheid van fictionalisering m.b.t. ruimte, tijd en figuren.

Door de afwezigheid van fictionalisering definieert de autonome realiteit zich niet als een ander systeem van deiktische relaties dan in het systeem dat in het buitenste c.s. geldt.

De grens van de autonome realiteit c.q. de grens tussen binnenste en buitenste c.s. zal daardoor moeilijk te bepalen zijn.

De structurele eigenschappen waardoor de autonome realiteit van de MdtD zich in positieve zin definieert zijn grotendeels hierboven besproken.

Ze worden hier nog een keer op een rijtje gezet.

Daarna worden de thematiseringen genoemd die uit die structurele eigenschappen in receptie-esthetisch opzicht voortkomen.

De autonome realiteit van de MdtD wordt gedefinieerd:

- 1) als structuur, d.w.z. als theatraal geschapen voorstelling.
- 2) door een scène-structuur die bestaat uit een handelingsstructuur die wordt gekenmerkt door successieve en simultane herhaling en een zeer exacte ruimtelijke plaatsbepaling die bepaald wordt door harmonieuze verhoudingen t.o.v. de ruimtelijke dimensies.
- 3) door het structureel gebruik van een bepaald soort handeling, nl. de 'real action'.
- 4) als montage van een grote hoeveelheid simultane en successieve, autonome scènes die vooral door structurele maar ook door thematische overeenkomsten met elkaar zijn verbonden.
- 5) door de identiteit van de speler in het binnenste c.s. die de identiteit van het lichaam is.
- 6) door auctoriaal epische ingrepen m.b.t. het toneelbeeld.
- 7) -in receptie-esthetisch opzicht- door de relatering aan de empirische werkelijkheid op het niveau van de metafoor en door de reeltief dominante positie van de zintuigelijke waarneming in het proces van zingeving.

De thematiseringen die in deze autonome realiteit tot stand gebracht worden zijn:

- 1) de thematisering van 'betekenis', m.n. in de zin van 'verandering van de situatie', en van de status van betekenisverlening in het receptie-proces, en
- 2) de thematisering van de (autonome) identiteit van de speler en daarmee de communicatieve verhouding tussen speler en toeschouwer.

Tot slot is er sprake van de thematisering van de toneelplaats als territoriale locatie van de theatrale handeling in het algemeen en van de toneelrand als grens van dat territorium in het bijzonder.

De MdtD wordt inhoudelijk overkoepeld door het thema 'theater' dat vooral is geoperationaliseerd als een spanningsveld tussen het menselijk vermogen om iets anders te zien dan er is en de fysieke realiteit c.q. de (mooie) leugen van de verbeelding en de realiteit van het lichaam.

haken

TYPERING VAN DE 'MACHT DER TEATERLIJKE DWAASHEDEN'
IN HET THEATRALE COMMUNICATIE-PROCES

De analyse is gemaakt en heeft meer inzicht verschaft in de structurele krachten die het karakter van de MdtD als theatervoorstelling bepalen.

Tot slot van deze analyse wordt hier geprobeerd de wijze waarop die structurele krachten vorm geven aan het theatrale communicatieve proces van de MdtD te typeren en te vergelijken met Pfisters voorstelling van dat proces.

Centraal in Pfisters communicatieve model staat de in de voorstelling gedefinieerde verhouding tussen binnenste en buitenste c.s.. Die verhouding wordt structureel bepaald door drie factoren: 1) fictionalisering van het binnenste c.s., 2) karakterisering van het binnenste c.s. als (absoluut) gesloten of gekenmerkt door de epische tendens, en 3) de aanwezigheid van een auctoriaal geïntendeerd receptie-perspectief.

1) fictionalisering van het binnenste c.s..
Fictionalisering onderscheidt het binnenste c.s. van het buitenste c.s.. Pfister hanteert als maatstaf voor die scheiding dat er door de ficitionalisering in het binnenste c.s. een ander systeem van deiktische relaties ontstaat dan dat in het binnenste c.s.. De analyse heeft aangetoond dat een dergelijke scheiding in de MdtD niet werd geschapen: ruimte en tijd zijn niet op zo'n manier gedefinieerd dat ze zich aanwijsbaar van de ruimte en tijd in het binnenste c.s. onderscheiden en de identiteit van de speler (m.u.v. die van de Keizer) wordt hoofdzakelijk bepaald door kenmerken waarop het onderscheid tussen fictionaliteit en realiteit geen vat heeft.

Het onderscheid tussen binnenste en buitenste c.s. lijkt dus primair te worden bepaald door het basis-gegeven van het theatrale communicatie zelf: er zijn een aantal mensen die handelingen uitvoeren waarnaar door een andere groep mensen wordt gekeken, en de wijze waarop dit basisgegeven wordt geoperationaliseerd in de ruimtelijke vormgeving van het theater: het onderscheid tussen toneel- en toeschouwersruimte.

Bij fictionalisering als onderscheid tussen binnenste en buitenste c.s. is echter nog een factor betrokken. Eerder werd gesteld dat de autonome realiteit van een theatervoorstelling nooit gelijk gesteld kan worden aan de realiteit omdat de receptie van die autonome realiteit zich (minstens) onderscheidt van de receptie van de realiteit door de aanwezigheid van de theatrale conventie, d.w.z. het feit dat de perceptie van een theatervoorstelling gepaard gaat met andere processen dan de receptie van de realiteit.

De theatrale conventie behoort ook tot de basis-gegevens van een theatraal communicatief proces.

De invulling van de theatrale conventie -het woord zegt het al- is historisch bepaald en bestuurt de basis-receptie-strategieën en de verwachtingen van de toeschouwer.

In receptie-esthetisch opzicht definieert de MdtD zich door haar dominante structurering als geschapen product, als theater.

In de MdtD worden de basis-gegevens van het theatraal communicatief proces: de oppositie tussen toneel- en toeschouweraruimte en de theatrale conventie gethematiseerd, en daarmee in het receptie proces gefictionaliseerd.

Het meest concreet komt dat naar voren in de thematisering van de toneelruimte als spelers-territorium en in het conformerend karakter van de ontmoetingen van spelers en toeschouwers op de grens van dat territorium, de toneelrand.

In thematisering van de theatrale conventie is een moeilijker concreet aan te wijzen omdat deze thematisering zich ten dele afspeelt in het receptie-proces van de individuele toeschouwer. In de MdtD treedt ze naar voren in de thematisering van de betekenis en de status van de betekenisverlening in het proces van zingeving.

Daarnaast wordt de theatrale conventie gethematiseerd door het toepassen, of het suggereren van het toepassen van toeschouwer-onvriendelijke technieken zoals (wellicht) zinloos rekken van tijd (b.v. in het overbodig langdurige schoonmaken van het toneel in scène 31 (Vegen); of wanneer iemand dertien minuten lang in haar eentje met de rug naar het publiek toe dezelfde kleine cyclus van bewegingen uitvoert); het tonen van (wellicht) zinloos geweld (zoals b.v. in scène 9 (Ondervraging I), waarin een klein meisje door een grote jongen heen en weer wordt gesmeten omdat ze op het toneel probeert te komen zonder aan zijn voorwaarden te voldoen), de afwezigheid van pauzes en de vaak sterke onderbelichting.

In een dergelijke thematisering worden een aantal verwachtingen van de toeschouwer die vooral betrekking lijken te hebben op de status van het benoemen en duiden van tekens: de betekenisverlening in het receptie-proces en het idee dat (ook) in het theater de klant koning is zodat het welslagen van zijn aandeel in het theatraal communicatief proces een eerste zorg hoort te zijn, getart en getoetst.

In plaats daarvan moet de toeschouwer van de MdtD heel hard werken in zijn receptie-proces want de voorstelling legt hem een dubbele taak op.

In de eerste plaats zet de voorstelling de toeschouwer voortdurend voor de vraag of hij aan dit niet voldoen aan zijn verwachtingen zin kan geven in het receptie-proces, of niet.

En daaraan gekoppeld is de vraag of hij niet voornamelijk zo hard zijn best doet om enige inhoud te verschaffen aan de niemandal-letjes van keizer Jan Fabre.

De fictionalisering in de MdtD, d.w.z. datgene wat de autonome realiteit onderscheidt van de realiteit in het buitenste c.s. bestaat niet primair uit het thematiseren, het bewust maken van de middelen waarmee die fictionalisering (om met Pfister te spreken: het maken van iets tot 'etwas anders als sie ist') tot stand wordt gebracht.

De fidtionalisering in de MdtD is de thematisering van het spel waarvan theater is gemaakt.

2) Karakterisering als (absoluut) gesloten of gekenmerkt door de epische tendens.

Bij het bepalen van het primair gesloten dan wel primair epische karakter van het binnenste c.s. gaat het om de gerichtheid van de communicatie aan -primair- de medespeler of -primair- de toeschouwer.

Het vaststellen van de plaats die de MdtD op deze schaal inneemt is niet eenvoudig.

Enerzijds definieert de autonome realiteit zich uitdrukkelijk als gecreëerde, theatrale voorstelling door de dominant aanwezige structuur die bepalend is voor de meeste teken-systemen, hetgeen

zou wijzen op een principiële geslotenheid van de communicatie op de toeschouwer.

Daar komt nog bij dat door het gebrek aan fictionalisering c.q. een scheiding tussen binnenste en buitenste c.s. door verschillende systemen van deiktische relaties, het binnenste c.s. betrekkelijk weinig kenmerken heeft die in communicatief opzicht al of niet doorbroken zouden kunnen worden.

Anderzijds wordt in de MdtD, minstens op formeel niveau, wel degelijk een communicatief circuit geschapen tussen de spelers in het binnenste c.s., met name d.m.v. rollenverdeling in de handeling en door het kwantitatief overheersende dialoog-karakter van de verbale communicatie.

Bovendien wordt de primaire communicatieve gerichtheid op de toeschouwer nooit uitgebouwd tot een bemiddelend c.s..

Het onderscheid tussen (absoluut) gesloten binnenste c.s. en de aanwezigheid van een epische tendens lijkt in de MdtD niet dermate consequent te worden toegepast dat daardoor de verhouding tussen binnenste en buitenste c.s. te karakteriseren zou zijn.

Primair wordt die communicatieve verhouding gethematiséerd in de afstand tot de toeschouwer en de 'front-back'-opposities.

Deze thematisering lijkt echter minder te verwijzen naar een keuze van communicatieve gerichtheid (nl. naar de medespeler i.p.v. naar de toeschouwer) dan naar een tegenstelling van privacy en openbaarheid.

3) aanwezigheid van een auctoriaal geïntendeerd receptie-perspectief in de MdtD.

'All very fascinating but what does it actually convey?' schrijft een Engelse criticus na een beschrijving van enkele scènes en karakteristieken van de MdtD¹.

Deze vraag is de vraag naar een auctoriaal geïntendeerd receptie-perspectief in de MdtD, d.w.z. een antwoord op de vraag: Waarom wordt mij dit (zo) vertoond?

De aanwezigheid van een geïntendeerd receptie-perspectief betekent in het theatrale communicatie proces een bevestiging van de intentie van de maker(s) tot communicatie naar de toeschouwer en als zodanig is het een voorwaarde voor het proces van zingeving en betekenisverlening.

De aanwezigheid van een geïntendeerd receptie-perspectief te deduceren is een belangrijke toetssteen voor het welslagen van het proces van zingeving en betekenisverling.

Wanneer het niet op bevredigende manier kan worden afgeleid houdt dat in dat a) er in het receptie-proces een veelheid van relatief hiërarchisch ongestructureerde tekens wordt aangeboden, en b) de manipulatie van betekenisverlening en zingeving betrekkelijk gering is, waardoor de toeschouwer relatief weinig feed-back (bevestiging of ontkenning) voor zijn receptie-hypothesen krijgt. Het auctoriaal geïntendeerd receptie-perspectief kan zijn opgebouwd uit twee onderdelen, nl. de perspectieven-structuur in het binnenste c.s. en (eventueel) auctoriale episering.

In het binnenste c.s. wordt het auctoriaal geïntendeerd receptie-perspectief (mindere of meerdere mate) verpakt in de figuren-perspectieven-structuur die is gebaseerd op de fictieve identiteit van de figuren en bestaat uit tekens.

¹ Michael Billington: Theatrical Madness. The Guardian, 9 maart 1985.

Bij gebrek aan definiëring van identiteit en door de bijzondere kenmerken van de verbale communicatie is een figuren-perspectieven-structuur in de MdtD nauwelijks aan te wijzen.

Natuurlijk is het zo dat de regisseur (eventueel tesamen met de spelers/performers) de voorstelling heeft gemaakt maar in het communicatief proces in het binnenste c.s. dat gedomineerd wordt door de handeling die op haar beurt weer gedomineerd wordt door performativiteit, is hij nauwelijks als zender aanwezig.

De regisseur is de formele zender van de voorstelling als geheel, d.w.z. de zender in het buitenste c.s. maar deze positie wordt niet bevestigd door de aanwezigheid van een auctoriaal geïntendeerd receptie-perspectief in het binnenste c.s., d.w.z. door een hiërarchisch onderscheid in het teken-aanbod.

Hierop is een uitzondering.

Door hun status van citaat profileren de gezongen opera-fragmenten zich in receptie-esthetisch opzicht als materiaal-keuze en daarmee als uitspraken van de regisseur.

Als sturing van het auctoriaal geïntendeerd receptie-perspectief hebben de opera-fragmenten echte beperkte mogelijkheden doordat ze betrekkelijk weinig voorkomen.

Daarnaast is de regisseur in de MdtD aanwezig in het binnenste c.s. in de auctoriale episering die bestaat uit het laten horen van orchestrale opera-fragmenten en vooral uit de projectie van klassieke schilderkunst d.m.v. dia's.

Daarbij valt op dat deze auctoriale epische tendens niet rechtstreeks betrokken is op de handeling maar op de context van de handeling; de toneelplaats, d.w.z. door de epische tendens verandert niet de handeling, maar datgene wat te zien is.

In receptie-esthetisch opzicht lijkt haar voornaamste functie te zijn het scheppen van een contrast tussen de (performatieve) handeling enerzijds en de (performatieve) handeling geplaatst in een andere, mogelijk de receptie 'kleurende' context anderzijds, waardoor twee 'realiteiten' (in de zin van zijnswijze) van de handeling in de voorstelling worden geëtableerd.

Daarmee lijkt de auctoriale episering primair gericht te zijn op het scheppen van een bewustzijn van de wijze waarop de receptie van de (performatieve) handeling mogelijk kan worden beïnvloed door de invulling van haar context, d.w.z. een bewustzijn van de 'leugen der verbeelding'.

Als auctoriaal geïntendeerd receptie-perspectief is deze episering niet zozeer te begrijpen als hiërarchische structurering van de zin en betekenis van de tekens in het binnenste c.s. dan als benadrukking van bepaalde fenomenen in het receptie-proces van de toeschouwer.

Dit houdt in dat de autonome realiteit in het binnenste c.s. door het auctoriaal geïntendeerd receptie-perspectief minder als boodschap, d.w.z. als betekenis-samenhang wordt gedefinieerd dan als demonstratie-materiaal voor bepaalde fenomenen in het receptie-proces.

Het auctoriaal geïntendeerd receptie-perspectief stuurt de zingeving door niet alleen het duiden van tekens centraal te stellen in het proces van betekenis-verlening, maar ook het beleven van bepaalde bewustwordingsprocessen.

Het recipiëren van het auctoriaal geïntendeerd receptie-perspectief in deze zin vereist onconventionele receptie-strategieën die pas in de loop van de voorstelling tot stand kunnen komen.

Wanneer zaalverlaters worden opgevat als criterium voor toeschouwers die geen succes hadden in het proces van zingeving kan

(voor zingeving in het algemeen) dat tijdstip worden bepaald op de aanvang van scène 36 (Tikkertje spelen), dus ruim over de helft van de voorstellingsduur. Daarna liep er nog maar uiterst zelden iemand weg.

Zoals de reactie van de Engelse criticus hierboven aantoont vond deze recipiëring dan ook vaak niet plaats.

Wanneer dat het geval is, of wanneer de recipiëring wel plaats vindt maar niet als (voldoende) zingend wordt ervaren en/of er geen andere zingeving wordt gevonden blijft de toeschouwer in verwarring met een veelheid van betekenissen die hij met hard werken heeft gededuceerd achter.

Door de onachterhaalbaarheid van het auctoriaal geïntendeerd receptie-perspectief is hij als ontvanger in de steek gelaten in het theatraal communicatief proces en heeft vaak het gevoel te zijn misbruikt. Een dergelijke reactie wordt gedomnstreerd in de kop van een andere recensie:

Uren sollen met het publiek voor mager statement:

Concluderend: Het theatrale communicatie-proces in de MdtD tussen theatermakers (dat includeert hier de spelers) en de toeschouwers wordt bepaald door het feit dat niet het maken van theater in de voorstelling centraal staat, maar de middelen en de voor-veronderstellingen waarvan het wordt gemaakt: het materiaal.

De MdtD als voorstelling is wellicht het beste te karakteriseren als een experimenteel onderzoek naar de eigen titel.

De ideeën waarop dat onderzoek is gebaseerd werden in het proces uitgewerkt tot een aantal handelingsproposities die werden getoetst in de experimentele situatie van het theatrale communicatieve proces.

Een dergelijke opvatting van theater wijkt sterk af van de meeste opvattingen in het conventionele theater.

De wijze waarop daar in de MdtD vorm aan wordt gegeven vertegenwoordigt tegenover het conventionele theater (zoals b.v. Pfister dat beschrijft) een stap terug door de narratieve vermogens van het medium theater tot een minimum (of wellicht zelfs minder) te beperken ten gunste van haar performatieve vermogens. Ten opzichte van de toeschouwer houdt een bezoek aan de MdtD een buitengewoon veeleisend receptie-proces in.

Ook de toeschouwer moet een oplossing vinden voor het recipiëren van theater over theater dat zich niet als theater laat recipiëren, d.w.z. een zin vinden voor een voorstelling wines autonome realiteit heel andere receptie-strategieën vereist dan doorgaans in theatervoorstellingen het geval is, m.n. waar een spanningsveld ontstaat tussen de theatrale context en de non-fictionele status van de spelers en het performatieve karakter van hun handeling.

Daardoor wordt de toeschouwer in de MdtD ook geconfornteerd met de eigen rol van toeschouwer die hem steeds weer de vraag oplegt waarom hij eigenlijk in het theater is en wat hij daar doet.

De toeschouwer ontvangt weinig steun bij dit proces van zingeving maar dat kan ook worden opgevat als de keerzijde van de mogelijkheid tot een autonoom, eigen ongemanipuleerd proces van waarneming en verwerking van het gebodene.

De esthetische functie van de MdtD die niet in de analyse naar voren kwam maar vaak een grote rol speelt in het receptie-proces

¹ Niek Vroom: Uren sollen voor een mager statement. De Waarheid, 26 juni 1984.

kan voor de toeschouwer voldoende zingeving aan de vooratelling
zijn en daarmee ook zijn eigen aanwezigheid.

EINDNOTEN BIJ DE ANALYSE VAN 'DE MACHT DER TEATERLIJKE DWAASHEDEN
MET BEHULP VAN HET ANALYSEMODEL VAN PFISTERS 'DAS DRAMA'.

1. Tot slot zijn er in de MdtD semi-verbale communicatie-vormen aan te wijzen (d.w.z. ze lijken de functie van de verbale communicatie zoals die in de voorstelling wordt gehanteerd te hebben maar gebruiken geen linguïstische middelen) nl. de hijg-dialogoog in scène 20 (Hondjesscène), het huilen van de ballerina in scène 43 Schnabel, applaus uit scène 4. het 'kussen' van 'Daar komt de Bruid' uit scène 15.

*kan ook met gebruik van systeem als verbale
→ syntactische informatie.*

2. Daarbij is het onbekend of, en zo ja: in hoeverre, de theatrale conventie een rol speelt bij het waarnemen van een performance.

3. situatie-verandering in de zin van verandering van betekenissen en betekenis-samenhangen is in principe in geen enkele theater-voorstelling een gegeven, omdat ze afhankelijk is van de omstandigheden van het (individuele) receptie-proces.

Bij de bepaling van het tempo moet de receptieve betekenisverlening blijkbaar een hoge graad van voorspelbaarheid bezitten, ofwel de dramatische tekst moet het receptie-proces in hoge mate kunnen manipuleren.

LITERATUURLIJST.

- Pfister, Manfred : Das Drama. München, 1977.
- Fischer-Lichte, E. : Semiotik des Theaters. Band 1: Das System der theatralischen Zeichen. Tübingen, 1983.
- : Semiotik des Theaters. Band 3: Die Aufführung als Text. Tübingen, 1983.
- Übersfeld, A. : L'Ecole du Spectateur. Paris, 1981.
- Spittler, H. : Darstellungsperspektiven im Drama. Ein Beitrag zu Theorie und Technik dramatischer Gestaltung. Frankfurt am Main, 1979.
- Schechner, R. : Approaches to Theory/Criticism. Tulane Drama Review 4 (1966. p. 20-53.
- Schoenmakers, H. : Passies in pluche; de toeschouwer in de hoofdrol. Oratie aan de Rijksuniversiteit Utrecht, 18 september, 1986, Utrecht.
- Paul, A. : Theater als Kommunikationsprozess. Uit: Helmar Klier ed., Theaterwissenschaft im Deutschsprachigen Raum (Darmstadt, 1981). p. 238-289.
- : Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln. Uit: Moderne Dramentheorie. Kronberg, 1975. p. 167-192.
- Passow, W. : The Analysis of theatrical Performance. Uit: Poetics Today, Drama, Theatre, Performance. A Semiotic Perspective. Vol. 2, nr. 3. Tel Aviv, 1981. p. 237-253.
- Honzl, J. : Die Hierarchie der Teatermittel. Uit: Moderne Dramentheorie. Kronberg, 1975. p. 133-142.
- Szondi, P. : Theorie des modernen Dramas (1880-1950). Frankfurt am Main, 1965.
- : Ed. Jacquot, J., Bablet, K.. Deel 1. Paris, 1970.
- Les voies de la création théâtrales.

SECUNDAIRE LITERATUUR.

- mv? ←
opragen Univ. v. Leuven
formeel
- mv. Baeijaert, L. : De Macht der teaterlijke Dwaasheden - Jan Fabre, Beschrijving van het ontstaansproces, opvoeringsanalyse, semiotische beschrijving. Leuven, 1985-1986.
- mv. Fabre, J., Veldman, M. : 1984: De Macht der teaterlijke Dwaasheden Jan Fabre, Teatro Carlo Goldoni, Venezia. Script.
- mv. Veldman, M. : De Macht der teaterlijke Dwaasheden. Stage-verslag.
- Thielemans, J. : Bijdrage aan Zomer-academie-seminar: 'Krachtlijnen voor een nieuwe Dramaturgie'. Amsterdam, 1987.
- Kerckhoven van de, M. : Bijdrage aan Zomer-academie-seminar: 'Krachtlijnen voor een nieuwe Dramaturgie'. Amsterdam, 1987.
- Schechner, R. : Essays on Performance Theory 1970-1976. Cambridge, 1981.
- ? Goldberg, R. : Performance Art. London, 1988.
- Elam, K. : The Semiotics of Theatre and Drama. London, 1980.
- Schoenmakers, H. : To Be, Wanting to Be, Forced to Be. Identification Processes in Theatrical Situations. Uit: Tijdschrift voor Theaterwetenschappen, jrg. 7 nr. 1/2, Utrecht, 1988. p. 138-163.
- TT Graevenitz von, A. : De Daden van twee ongelijke Broers. Parallelen tussen beeldende kunst en theater. Uit: Toneel Teatraal jrg. 96, nr. 8/9, nov. 1975.

A. Recensies 'Theater geschreven met een K is een Kater' 1980

- Carter, Curtis L., "Editorialist criticized for berating performance he did not see". In: Milwaukee Sentinel. Milwaukee, 1980.
- "Met een kater naar huis". In: Het Jolk. Antwerpen, 8 september 1980.
- Auer, James, "Jan Fabre: Vice squad's brief interest aside, his performance art stirs intellect". In: The Journal. Milwaukee, z.j.
- Auer, James, "Belgians and dinosaurs". In: Milwaukee Journal. Milwaukee, June 19, 1983.
- Veken, I. vander, "Theater geschreven met een 'K' is een Kater; Als Verstand en Gevoelens Vrijheid beknotten". In: De Nieuw Gazet. Z.p., 18 september 1980.
- Auer, James, "Belgian troupe exposes Milwaukee to offbeat 'Tomcat' drama". In: The Milwaukee Journal. Milwaukee, May 13, 1981.
- D., H. V., "Teater, geschreven met een F is een Flater...". In: Gazet van Antwerpen. Antwerpen, 18 september, 1980.
- Joslyn, Jay, "Mast measure up". Milwaukee, z.j.
- Schmidt, Verna, "Call it art; It's really trash". In: Milwaukee Sentinel. Milwaukee, May 20, 1981.
- McNally, Joel, "The innocent bystander". In: Milwaukee Journal. Milwaukee, May 18, 1981.
- Joslyn, Jay, "Imported troupe fails to entertain". In: Milwaukee Sentinel. Milwaukee, May 12, 1981.
- Jaques, Damien, "From Belgium with funding", In: Milwaukee Journal. Milwaukee, May 8, 1981.

B. Recensies, interviews 'Het is Teater zoals te verwachten en te voorzien was' 1982

- Patoor, Bart, "Bij ons mag alles gezien worden; Jan Fabre begeeft zich aan het teater". In: Knack. Z. p., 5 januari, 1983.
- Govaert, Serge, "Jan Fabre maakt een 'totaalspektakel'; Vervreemding en agressie". Z. p., z. j.
- Wee, Anne van der, "Jan Fabre: 'De kunst heeft me uit de gevangenis gehouden' ". In: HUMO, nr. 30, juni 1983.
- Gortzak, Ruud, "Omstreden theatermaker Jan Fabre vanavond in Aanvallen van Uitersten; 'We willen automatisme uit de voorstelling bannen' ". In: De Volkskrant. Amsterdam, 22 juni, 1983.
- Rompay, Theo Van, "Een badje water, een washandje en zeep; Jan Fabre over de anti-sublimatie van kunst". In: Etcetera, nr. 3, 1983.
- Dumont, François, "Le temps mode d'emploi; Avec 'Du Théâtre comme il était à espérer et à prévoir', une pièce de huit heures, Jan Fabre ne se contente pas de réussir un magistral exercice de style: il invente un nouveau langage". Z. p., 27 octobre, 1983.
- Laurent, Anne, "Jan Fabre toute une nuit". In: Liberation. Paris, 24 octobre, 1983.
- Verduyckt, Paul, "L'éthique, c'est l'esthétique du présent; Het menselijker teater van Jan Fabre". Z. p., z. j.
- "Interview met Jan Fabre". In: Winners, september 1983.
- Coucke, Jo, "Jan Fabre; Het is Theater zoals te Verwachten en te voorzien was". In: Klapstuk, nr. 6 - 22 oktober 1983.

- Feyter, Johan de, "Het is teater zoals te verwachten en voorzien is". In: Force Mental. Januari/ februari 1983. Antwerpen.
- Janssens, Guido, "Jan Fabre op stellen...; Publikumsbeschimpfung 2?". In: VETO. Leuven, 20 oktober, 1983.
- Patoor, Bart, "Jan Fabre; Anthropoloog van het dagelijks leven". In: Bulletin. p. VI, nr. 2. Januari/ februari 1983.
- Patoor, Bart, "Het soortgelijke Jan Fabre interview". Publikatie gegevens onbekend. November/ december 1982.
- Verrept, Paul, "Jan Fabre; Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was". In: Tmuzet. Jrg. 6, nr. 52. Juni 1983.

C. Recensies en interviews 'De Macht der teaterlijke dwaasheden' 1984

voorbespr.

- ← Kottman, Pieter, "Toneel over liefde en haat; Grote menselijke emoties in voorstelling Jan Fabre". In: NRC-Handelsblad. 25 Mei 1984.
- Declan, G., "Par qui l'événement arrive!". In: Le Soir. Paris, 19 juin 1984.
- } "De Macht der Theaterlijke Dwaasheden; Krachtig en Fysiek Theater". In: Vinyl. Juni 1984.
- ← Haes, Leo de, "Altijd tussen twee stoelen in". In: De Volkskrant. 16 Juni 1984.
- ← Beek, Joop van, "Prachtig theater van Fabre zonder dierenmishandeling". In: Utrechts Nieuwsblad. 22 Juni, 1984.
- ⊗ Goedbloed, Loes, "Fabre's 'De macht der theaterlijke dwaasheden'; Een Schouwspel dat vijf uur lang blijft fascineren". In: Trouw. 23 Juni, 1984.
- ⊗ Heijer, Jac, "Machteloze minnaar bijt en kust de theaterkunst; De Macht der Theaterlijke dwaasheden van Jan Fabre in Holland Festival". In: NRC Handelsblad. 23 Juni, 1984.
- ⊗ Alkema, Hanny, "Productie van Fabre geen drama maar dressuur". In: De Volkskrant. 23 Juni, 1984.
- ⊗ Nispen, Maarten van, "'Keizer' Jan Fabre valt heel erg diep". In: Het Parool. Amsterdam, 23 juni 1984.
- ← Vermeulen, Rob, "Spektakel onder de kale peertjes". In: De Alkmaarse Courant. Z. j.
- ⊗ Vroom, Niek, "De Macht der theaterlijke Dwaasheden, uren sollen met het publiek voor mager statement". In: De Waarheid. 26 Juni 1984.

(vervolg C.)

- Salino, Brigitte, "Le Pouvoir des Folies Théâtrales' de Jan Fabre". In: Les Nouvelles. 28 Juin 1984.
- ← Steijn, Robert, "Jan Fabre en zijn machtige theatrale dwaasheden". In: Toneel Teatraal. Juli 1984.
- ~~"Grand Prix voor Poëzie en Theater" I. D. D.
vandaag 9 juli 1984.~~
- × Houtman, Dirkje, "De Kieren van Jan Fabre". In: Haagse Post. 7 Juli, 1984.
- ← Verduyckt, Paul, "Jan Fabres theatertrilogie; Minimal Music en Gesamtkunstwerk". In: Etcetera. Nr. 8, 1984.
- Dries, Luk Van den, "Een theatervoorstelling omtrent acteren waarin enkele personen verenigd zijn die mogelijk het acteren in twijfel trekken". In: Etcetera. Nr. 8, 1984.
- × "Fabre gaat eigen weg; 'Ik heb eigenlijk hekel aan theater' ". In: Algemeen Dagblad. Oktober, 1984.
- ← Utrecht, Luuk, "Romanticus Fabre schetst in ritueel haat-liefde voor theater". In: De Volkskrant. 10 Oktober, 1984.
- Toorn, Willem van, "Uiteindelijk ben ik maar een bescheiden dienaar van de schoonheid; De theaterlijke dwaasheden van Jan Fabre". In: Vrij Nederland. Jrg. 45, 3 november, 1984.
- ← "Formele orde tegenover emotionele chaos". In: Knack, 19 december 1984.
- "Fabre's Follies". In: The Face. Z. p., maart 1985.
- "Love Nil". In: City Limits. Z. p., maart 1985.
- "Stage Power" in: Time Out. Z.p., maart 1985.

(vervolg C.)

- ~~Sellitto, Patrick,~~
Jan Fabre
- "Epic Contest of Values". In: National Student. Z. p., March 1985.
- Conevew, M., "Creating drama on the spot". In: Financial Times. March 9, 1985.
- Billington, Michael, "Theatrical Madness". In: The Guardian. March 9, 1985.
- Kopf, Biba, "Bourgeois Bourgeois?" In: New Musical Express. Z. p., 9 March 1985.
- Moffett, Cleveland, "The Meteoric Rise to Theatrical Notoriety of Jan Fabre". In: The Bulletin. Z. p., 19 April 1985.
- Heer, Edward Van, "Een fresco van liefde en haat; Jan Fabre toont België De Macht der Teaterlijke Dwaasheden". In: Knack. Z. p., 24 april, 1985.
- Bauwens, Daan, "Revolte is konventie geworden". In: De Morgen. 30 april, 1985.
- Hove, Jan Van, "Jan Fabres 'teaterlijke dwaasheden'; Orde en Chaos in schoonheid". In: De Standaard. 5 Mei, 1985.
- Moy, James S., "Theatrical Battleground". In: High Performance. London, March 14, 1985.
- Bromberg, Craig, "Nothing Is Worth Doing Once". In: The Village Voice. 14 May, 1985.
- Esteo, Miguál Romero, "The rite of the vipers". In: El Publico. nr.22/ Madrid, julio - agosto 1985
- Harris, William, "Jan Fabre; Fascist or Genius?" In: East Village Eye. Nr. 55, september 1985.

- (vervolg C.)
- Shepard, Richard F., "Cooking in the Kitchen". In: New York Times. 5 February, 1986.
- Rockwell, John, "Stage: Jan Fabre's 'Theatrical Madness'". In: New York Times. 8 February, 1986.
- Kent, Sarah, "Terrorist of the Heart". In: Blitz. Z. p., february 1986.
- Engstrom, John, "Fabre's theatrical madness is dense but, yes, powerful". In: Boston Globe, 8 february, 1986.
- Montgomery, Lee, "Fabre's puzzling 'Power' at BoShakes Saturday". In: South End News. February 16, 1986.
- Engstrom, John, "Multimedea Event lives up to its name". In: Boston Globe. 8 February, 1986.
- Coveney, Michael, "Theatrical madness". In: Financial Times. February 15, 1986.
- Rogoff, Gordon, "Perchance To Dream". In: Voice. Z. p., february 18, 1986.
- Rea, Kenneth, "The War against the Word". In: The Guardian. February 18, 1986.
- ← Jagt, Marijn Van Der, "De Macht van Fabres Acteurs". In: Toneel Teatraal. Amsterdam, maart 1986.
- Bush, Catherine, "Fabre Power". In: East Village Eye. Maart, 1986.
- "Royal Hall was uitverkocht voor Fabre". In: De Standaard. 5 Maart 1986.
- ← Steijn, Robert, "Theaterlijke Dwaasheden van Jan Fabre in Londen met scepsis ontvangen". In: Wetrechts Nieuwsblad. 28 Februari, 1986

(vervolg C.)

Myerscough, Marie,

"The Power of Theatrical Madness". In:
The Japan Times. 8 March 1986.

P., V. D.,

"Teaterlijke Dwaasheden, Made in Flanders".
In: Trends. 14 Maart, 1986.

Doken, V.,

"Jan Fabre van het teater naar de opera".
In: De Morgen. 24 Mei, 1986.

Dramaturgische analyse van de 'Macht der teaterlijke Dwaasheden' van Jan Fabre met behulp van het analyse-model uit Pfister's 'Das Drama'.

Konklusies.

In deze scriptie werd Pfister's analyse-model gebruikt als blauwdruk van een bepaalde, op de historische theaterpraktijk steunende, opvatting van theater.

Door de MdtD aan de hand van dit analyse-apparaat te analyseren zou de ontwikkeling die deze theatervoorstelling ten opzichte van bovengenoemde historische opvatting representeert, te traceren zijn.

Vervolgens zou worden geprobeerd voorstellen te doen ten einde de eventuele hiaten die uit de vergelijking naar voren zouden treden, op te vullen.

In deze opzet werden dus twee variabelen met elkaar gemeten die ieder de ander bestemden: a) het analyse-model bestemde de beschrijving van de voorstelling, en b) de voorstelling bestemde de grenzen van het analyse-model.

- a) Ten opzichte van de wijze waarop de voorstelling werd beschreven door het analyse-model is de konklusie eenvoudig: omdat het binnenste c.s. van de MdtD niet wordt gekenmerkt door een ander systeem van deiktische relaties dan dat in het buitenste c.s. is zij geen drama (en daarmee voor Pfister die beide begrippen door elkaar gebruikt, ook geen theater).
- b) Ten opzichte van de wijze waarop de voorstelling de grenzen van het analyse-model aangeeft liggen de zaken gecompliceerder.

In het algemeen kan worden vastgesteld dat het analyse-model voor het overgrote deel in staat was de structurele eigenschappen van de MdtD aan het licht te brengen, al gebeurde dat vaak ex negativo d.w.z. het analyse-model definiëerde de voorstelling door aanwijsbaar te maken welke eigenschappen ze allemaal niet bezat.

In het bijzonder bleek Pfister's onderscheid tussen een binnenste en een buitenste c.s. bruikbaar te zijn voor de beschrijving van de specifieke eigenschappen die in de MdtD bepalend bleken voor de definiëring van het theatrale kommunikatieve proces.

Voordat wordt ingegaan op de wijze waarop de MdtD in de analyse de grenzen van het analyse-model aangaf worden de hoofdpunten van wat vooraf ging (de schematisering van Pfister's analyse-model en de voorbereiding op de analyse) op een rijtje gezet.

In het eerste deel van deze scriptie werd Pfister's analyse-model in 'Das Drama' onderzocht en geschematiseerd.

Met betrekking tot de analyse bleek in de evaluatie van 'Das Drama' dat Pfister, ondanks zijn theoretisch paradigma van theater als communicatief model, niet als uitgangspunt het perspectief van de toeschouwer hanteert en dat zijn benadering van het fenomeen theater voor een niet onaanzienlijk deel is gestoeld op literair-wetenschappelijke opvattingen.

In die opvatting onderscheidt zich de theatrale tekst van andere (narratieve) teksten door haar performativiteit.

De performativiteit schept door middel van fictie een eigen, autonome wereld op het toneel wier autonomie doorbroken kan worden door de (figurale of auctoriale) epische tendens.

In receptie-esthetisch opzicht contrasteert de epische tendens de autonome realiteit van de fictieve wereld met een ander realiteitsniveau en 'ontmaskert' het binnenste c.s. als voorstelling, als theater.

Bovendien schendt de epische tendens de performativiteit door het scheppen van een bemiddelende c.s. dat de toeschouwer in zijn interpretatie van de performatieve wereld stuurt.

De epische tendens vertegenwoordigt in het performatieve medium theater dus een in minder of meerdere mate narratieve tendens.

Impliciet wordt in deze opvatting het onderscheid tussen performativiteit en narrativiteit gekoppeld aan verschillende manieren van recipiëren die worden vergeleken ten opzichte van het recipiëren van de realiteit.

De performativiteit van het medium theater houdt in dat ze in receptie-esthetisch opzicht kan worden waargenomen zoals in de realiteit.

De theatrale tekst onderscheidt zich van andere (narratieve) teksten doordat ze in receptie-esthetisch opzicht fictie kan laten waarnemen als een realiteit.

Performativiteit is daarvoor een voorwaarde maar niet de enige.

Het belang van de relatering van theater aan realiteit kan worden afgeleid uit de eisen die worden opgesteld met betrekking tot de aard van de fictionalisering.

Voor 'Das Drama' bestaan die eisen uit een van het buitenste c.s. te onderscheiden systeem van deiktische relaties.

Dat kan op twee manieren worden bereikt nl. door de definiëring van een andere locatie en een andere tijd-actualisering en door de aanwezigheid van de toeschouwer te negeren.

Daarom is voor Pfister de absoluteheid een eis voor het binnenste c.s. van de dramatische tekst.

Daaruit komt voort dat Pfister als uitgangspunt voor zijn analyse-model niet kiest voor de overkoepelende kommunikatieve relatie tussen zenders (auteur/regisseur/acteurs enz.) en toeschouwers, maar voor de relatie tussen de fictieve figuren in het binnenste c.s. (en impliciet voor de relatie tussen figuren en toeschouwers).

Dit uitgangspunt bleek in de analyse van de MdtD niet te handhaven.

In het tweede deel van de scriptie - voorbereiding op analyse - werden een aantal opvattingen en uitgangspunten aangaande het receptie-proces geconcretiseerd en werd besproken op wat voor een manier de MdtD als encenering kon worden opgevat.

Ten eerste werd voor de specifieke verhouding van het binnenste c.s. ten opzichte van fictie en realiteit Ubersfeld's begrip 'autonome realiteit' overgenomen en de wijze waarop deze door de structuur wordt gedefiniëerd. Ten tweede werd gesteld dat de autonome realiteit in het binnenste c.s. door de aanwezigheid van de theatrale konventie nooit identiek kon zijn aan de realiteit in het buitenste c.s.

Fictionalisering d.w.z. datgene wat het binnenste c.s. van het buitenste onderscheidt, is dus een gegeven van de theatrale voorstelling.

De status van de MdtD als encenering werd vooral besproken in relatie tot de vorm van theatraal kommunikatief proces zoals Fischer-Lichte dat beschrijft met betrekking tot een theatervoorstelling op basis van een tekstsubstraat. De aanwezigheid van een tekstsubstraat zorgt ervoor dat in het realiseringsproces het kommunikatief overbrengen van de geïnterpreteerde boodschap centraal staat.

Daarmee is in receptie-esthetisch opzicht de kommunikatieve intentie ten opzichte van de toeschouwer gegarandeerd.

Ook voor de MdtD kon een basis-kommunikatieve intentie ten opzichte van de toeschouwer worden afgeleid uit de keuze van speelplaats en de uitlatingen van de zenders.

Aangezien echter het werkproces voor een belangrijk deel in het teken van experimenteel onderzoek tussen de theatermakers onderling stond dan dat het bestond uit een proces van interpretering en codering van een encenerings-object, is de invloed van de kommunikatieve intentie naar de toeschouwer ten opzichte van keuze en structurering van tekens beperkt.

In het derde deel vond dan de analyse van de MdtD plaats aan de hand van Pfister's analyse-apparaat.

De analyse van de voorstelling werd onderverdeeld in die van de sub-categorieën te weten: handeling, verbale kommunikatie, tijd, ruimte en figuren.

In het volgende wordt in het kort weergegeven welke problemen met het analyse-apparaat werden ondervonden bij de analyse van iedere sub-categorie. Pfister's analyse-model voor handeling bleek sterk bepaald door literair-wetenschappelijke opvattingen doordat het begrip handeling konsekwent werd behandeld binnen de verhouding tussen de begrippen 'Verhaal' en 'Fabel' (daarbij werd de (geësceneerde) dramatische tekst beschouwd als de fabel).

Daardoor is Pfister's begrip van 'handeling' primair gekoppeld aan de betekenis van die handeling en de plaats van de handelingsbetekenis binnen de overkoepelende betekenis-structuren van de begrippen 'situatie' en 'verhaal'.

Deze gelijkstelling van handeling en betekenis van handeling kon voor de analyse van de MdtD niet worden overgenomen.

Er wordt hier gemeend dat vanuit het receptie-esthetisch uitgangspunt van de toeschouwer (en vanuit de hier gehanteerde definitie van betekenis) de performatieve handeling in principe nooit gelijk gesteld kan worden aan zijn betekenis.

Pfister's uitgangspunt bij dit analyse-onderdeel lijkt dan ook niet zo zeer de handeling als het begrip 'verhaal' te zijn, dat impliciet geoperationaliseerd wordt als samenhangende betekenis-structuur d.w.z. als narratieve tekst.

Pfister gaat met deze gelijkstelling voorbij aan de kenmerken die de performativiteit de handeling kan verschaffen in het receptie-proces, zoals de esthetische functionalisering (b.v. in sc. 12 Tango of sc. 36 Tikkertje spelen) of de in de MdtD zo dominante voorstelling structurende functie.

De analyse van de verbale kommunikatie aan de hand van Pfister's karakterisering als monoloog- of dialoog(achtig) bleek in staat de eigenschappen van de verbale kommunikatie in de MdtD adequaat te beschrijven.

Bij de bespreking van de functionalisering van de verbale kommunikatie aan de hand van Jakobson's kommunikatieve functies werd de werking van de kommunikatieve functie in het binnenste c.s. (d.w.z. tussen de figuren) ten opzichte van de toeschouwer niet besproken.

Vanuit het receptie-esthetisch uitgangspunt van de toeschouwer was het juist deze relatie die geanalyseerd moest worden.

Met behulp van Pfister's analyse-apparaat bleken de eigenschappen van de sub-categorieën tijd en ruimte doeltreffend geanalyseerd te kunnen worden. Voor deze analyse-categorieën was het blijkbaar geen bezwaar dat ze geen ander systeem van deiktische relaties schiepen dan die in het buitenste c.s. en daarmee niet voldeden aan Pfister's eisen voor fictionalisering.

Dat was wel het geval voor de laatste sub-categorie: de figuren.

Pfister beschrijft degene die op het toneel staat (acteur, performer) uitsluitend als fictieve figuur.

Zijn analyse is beperkt tot de wijze waarop de fictieve identiteit van de figuur vorm kan worden gegeven in het binnenste c.s.

De functie van de figuur als handelend subject is niet wezenlijk gescheiden van zijn identiteit omdat in Pfister's opvatting het handelen uitdrukking is van de identiteit (en de identiteit het handelen bepaalt).

Daarmee werd weliswaar veel inzicht verschaft in de wijze waarop de spelers/figuren in de MdtD niet van een identiteit werden voorzien maar betrekkelijk weinig over hoe dat dan wel gebeurde in het buitenste c.s.

De macro-structuur van de sub-categorieën wordt door Pfister niet besproken.

De analyse-resultaten van de MdtD met behulp van Pfister's analyse-model brengen de volgende voorwaarden voor een optimale toepasbaarheid van dat model naar voren:

- De basis kommunikatieve verhouding binnen het theatraal kommunikatie-model nl. die tussen zenders (auteur/regisseur/acteurs enz.) en de toeschouwers is in receptie-esthetisch opzicht van geen enkel belang zodat ze volledig schuil kan gaan achter de kommunikatieve verhouding tussen fictieve figuren en toeschouwers.
- De aard van de fictionalisering wordt gekenmerkt door: a) een van het buitenste c.s. onderscheidbaar systeem van deiktische relaties in het binnenste c.s. dat minstens wordt gedefiniëerd door de dominerende geslotenheid van het binnenste c.s.

b) de handeling

is primair te betrekken op de samenhangende betekenis-structuur van een 'verhaal' en wordt in receptie-esthetisch opzicht gedomineerd door zijn betekenis.

c) de figuren hebben een door innerlijke eigenschappen gedefiniëerde fictieve identiteit.

Pfister's opvatting van het medium theater lijkt te worden bepaald door de koppeling van de theatrale performativiteit aan narrativiteit.

De essentiële mogelijkheid van theater lijkt voor hem te zijn gelegen in het als een realiteit kunnen voorstellen van een verhaal.

In de MdtD wordt performativiteit primair gedefiniëerd als datgene wat niet anders dan in werkelijkheid kan gebeuren.

Geplaatst binnen de theatrale kontekst wordt daarmee in het receptie-proces van de toeschouwer voortdurend de dominantie-recessiviteit verhouding tussen de werkelijkheidskonventie en de theatrale konventie bevraagd.

Dit lijkt vooral te leiden tot bewustwording van de toeschouwer van de eigenschappen van de theatrale konventie.

Tot slot van deze scriptie zou getracht worden voorstellen te doen voor de invulling van de gevonden hiaten in Pfister's analyse-model.

Dat lijkt niet goed mogelijk, minstens omdat in Pfister's model een konsekvent doorgevoerd receptie-esthetisch uitgangspunt ontbreekt.

Wel kunnen, naar aanleiding van de bevindingen met de analyse van de MdtD, de volgende aanbevelingen worden gedaan:

- 1) Het verdwijnen van de basis kommunikatieve verhouding tussen zenders (auteur/regisseur/acteurs enz.) en toeschouwers achter die tussen toeschouwers en fictieve figuren dient niet te worden beschouwd als een uitgangspunt maar als een optie.
- 2) Binnen het begrip 'fictionalisering' van het binnenste c.s. zou onderscheid moeten worden gemaakt tussen een gedefiniëerde fictionalisering (waarin de basis-gegevens van het binnenste c.s. d.w.z. tijd, ruimte en uitvoerders van de theatrale handeling op een van het buitenste c.s. afwijkende manier worden geïdentificeerd) en een ongedefiniëerde fictionaliteit (waarin de basis-gegevens van het binnenste c.s. niet worden geïdentificeerd c.q. concreet bepaald).
- 3) In het receptie-proces van de MdtD speelt de esthetische functie d.w.z. de receptie van de voorstelling als artistieke activiteit een onkonventioneel dominante rol.

Deze functie werd in de nalyse niet systematisch besproken waardoor moet worden geconstateerd dat deze analyse geen representatief beeld verschaft van het receptie-proces.

Het lijkt zinvol om binnen een analyse van een theatervoorstelling de verhouding tussen de zo moeilijk te analyseren esthetische functie en andere kommunikatieve functies te karakteriseren.

