



Universiteit Gent  
Academiejaar 2014 - 2015

# DE ESTHETIEK VAN HET LEVENDE DIER OP DE HEDENDAAGSE SCÈNE

*Creatie, perceptie en acteermodellen ontleed*

Masterproef voorgelegd aan de Faculteit Letteren en Wijsbegeerte,  
Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen,  
voor het verkrijgen van de graad van Master,  
door Floria Lomme (01003148)  
Promotor: Prof. Dr. Christel Stalpaert



“Animal acts convey new knowledges through new bodily experiences in space and time. They invite us to explore new habitats, where we might practice more imaginative and ethical ways of life. They encourage us to develop new habits of heart and mind so that we can return again, however sporadically, to live in that long-ago poem that Hughes talks about, in which we “rhymed with all the other animals.” – Una Chaudhuri

## Inhoudstafel

## Pagina

Inleiding	7
1. Het dier in de kunsten	11
1.1. De mystieke rol van het dier	11
1.2. De praktische rol van het dier	12
1.3. Waarom kijken naar dieren?	12
2. Gilles Deleuze	16
2.1. <i>Mille Plateaux</i>	18
2.1.1. Devenir	20
2.1.2. Geologie van de Moraal	23
2.1.3. Animal	25
2.1.4. Devenir-Animal	30
2.1.5. De kunstenaar als dier	31
2.1.6. Taal	33
2.1.7. Vie impersonelle en netwerk van affecten	35
2.2. Deleuze & Theater	37
3. Dierenstudies en Theaterwetenschappen	40
3.1. Rachel Rosenthal en Donna Haraway	40
3.2. Una Chaudhuri	45
3.2.1. Zooësis	45
3.2.2. Epistemologische crisis	46
4. Het dier als marionet	49
4.1. Het gezichtsloze dier op scène	50
4.2. Heinrich von Kleist	54
4.2.1. De marionet	54
4.2.2. Het dier tussen de marionet en God	57
4.3. De marionet-sans-organes	59
4.3.1. von Kleist in Deleuze	59

4.3.2. Het dier als marionet-sans-organes	61
5. Het dier op de hedendaagse scène	63
5.1. Ecologisch theater	63
5.2. Postdramatisch theater	66
5.2.1. Elfriede Jelinek	67
5.2.2. Jan Fabre	67
5.3. Soorten dieren op scène	71
5.3.1. Oedipale dieren	71
5.3.2. Rangdieren	73
5.3.3. Demonische dieren	73
5.3.4. Insecten	77
5.4. Esthetisch en/of ethisch?	80
6. David Weber-Krebs: <i>Balthazar</i>	83
6.1. Theoretisch kader	83
6.2. Creatieproces	88
6.2.1. <i>Balthazar</i> als marionet-sans-organes	89
7. Het dier als redder van het theater: een besluit	91
Bibliografie	94

Een kort dankwoord:

- Aan professor Una Chaudhuri om mij mailsgewijs wegwijs te maken in de literatuur rond dieren- en theaterstudies.
- Aan David Weber-Krebs die met zijn enthousiasme en interesse mij enorm motiveerde om dit thema grondig uit te dokteren, alsook zijn dramaturg Maximiliaan Haas die rond ditzelfde thema doctoreert en aanvullende informatie bood.
- Aan mijn promotor prof. dr. Christel Stalpaert en mijn lezer dr. Kristof Van Baarle voor het doorsturen van nuttige tips en hulp.
- Aan mijn ouders, voor het nalezen en de steun.

## Inleiding

Het gebruik van dieren in kunst is precair.

De hedendaagse commotie rond bijvoorbeeld het gebruik van katten in een film over het werk van Jan Fabre (*Doctor Fabre will cure you* door regisseur Pierre Coulibeuf), een dode hond in het werk *Crime01* van Koen Theys of een jas gemaakt uit kattenbont door kunststudente Yann Bronder, bewijzen dit.

Ondanks constante protesten, media-aanvallen en populaire opinies blijven kunstenaars gefascineerd aan de slag gaan met levende dieren, of het nu ‘ethisch verantwoord’ is of niet. Ethica is namelijk slechts een onderdeel van het kijken naar het gebruik van levende dieren in kunst, maar is helaas wel de overheersende visie.

Maar wat is het nu dat dieren zo aantrekkelijk maakt voor kunstenaars in hun werk, en waarom reageert het publiek vaak zo heftig?

De visie van kunstenaars en theoretici rond gebruik van levende dieren ten opzichte van de publieke opinie ligt eerder in het esthetisch-filosofische dan in het ethische aspect.

Het doel van deze thesis is het gebruik van levende dieren in de kunst, en meerbepaald in het theater, te onderzoeken, los van dat ethische aspect. De verschijning van een levend dier in de theaterruimte genereert voornamelijk een esthetische visie, waarin ook ethische ideeën verscholen zitten.

De onderzoeksvraag van deze thesis is dan ook de volgende: Wat is de esthetica van het levende dier op de hedendaagse scène?

Deze onderzoeksvraag bevat drie deelvragen:

- a) Wat zijn de actiermodellen waarin het levende dier op de scène verschijnt?
- b) Welke invloed heeft dit op het creatieproces van de maker?
- c) Welke invloed heeft dit op de perceptie van de toeschouwer?

Het is cruciaal bij het lezen van deze thesis enkele gedachten steeds in het achterhoofd te houden.

Ten eerste moet er een duidelijk onderscheid gemaakt worden tussen ‘dieren IN theater’ en ‘dieren EN theater’ (een onderscheid dat mij is duidelijk gemaakt door professor Bart Verschaffel, waarvoor dank). Deze thesis focust enkel op het gebruik van levende dieren IN het theaterwerk of performance. Dit wil zeggen dat het uitbeelden of verwijzen naar

dieren hier niet meespeelt. Ook het gebruik van opgezette dieren wordt niet besproken. Het levende dier dat als organisme mee op de scène staat is het hoofdonderwerp.

Ten tweede moet duidelijk gemaakt worden wat ikzelf versta onder de term ‘dier’. Diverse theoretici hebben verscheidene benamingen voor dieren of mensen. Zo maakte Jacques Derrida het onderscheid tussen niet-menselijke en menselijke dieren. Ikzelf ben het hiermee eens, maar de focus ligt voor mij eerder op het verschil tussen mens en dier dan op de gelijkenis. Onder dier versta ik dan ook alle zoogdieren, vogels, insecten, reptielen en anderen. Onder mens versta ik de mens als opperzoogdier. Dat wil zeggen dat ikzelf de mens inderdaad als een afstammeling van het dier zie, maar de mens niet onder de categorie ‘dier’ zal benoemen. Deze theorie sluit aan bij die van Gilles Deleuze waarin we net de verschillen tussen mens en dier moeten omarmen, om zo van elkaar te kunnen leren.

Aan de andere kant ben ik ervan overtuigd dat alle theoretische visies op het dier altijd in relatie staan tot de mens, aangezien ze door een mens geschreven zijn. Het objectief schrijven over het dier is onmogelijk, aangezien wijzelf subject zijn en geen idee hebben over de innerlijkheid van het dier. Wanneer in deze thesis gezegd wordt dat het dier geen eigen wil heeft, moet dit gezien worden vanuit de menselijke notie van een ‘wil’. Deze thesis is opgevat vanuit het idee dat mens en dier cruciaal verschillend zijn, maar geen van beiden superieur is aan de andere. Men is evenwaardig in zijn verschil.

Ten derde worden alle ethische aspecten van het gebruik van dieren grotendeels weggelaten omdat dit een persoonlijke kwestie is. De focus ligt op de esthetiek. Maar zoals de openingsquote van Una Chaudhuri reeds aangeeft, schuilt in dat esthetische vaak ook een ethische visie.

In deze masterproef zal allereerst de theoretische basis gelegd worden om een hypothese te kunnen stellen.

Hoofdstuk één geeft een kort overzicht in het gebruik van dieren in kunst en literatuur. In hoofdstuk twee wordt de filosofie van Gilles Deleuze en Félix Guattari omtrent het ‘devenir-animal’ en het ‘corps-sans-organes’ uit de doeken gedaan. Deleuze en Guattari’s visie op dieren sluit dicht aan bij die van mijzelf en is een goede basis om het dier als acteur te onderzoeken: het dier wordt geprezen om zijn dierlijkheid.



In hoofdstuk drie worden hedendaagse theorieën van Rachel Rosenthal, Donna Haraway en Una Chaudhuri uitgelegd, waarbij vooral de receptie van het publiek en de band tussen mens en dier onderzocht wordt. Hoe ziet de toeschouwer dit dier en wat brengt het in hem teweeg? Chaudhuri legt vooral de nadruk op de vele kennis die het dier bevat en de epistemologische crisis die het bij het publiek teweeg brengt.

In hoofdstuk vier wordt de visie van Heinrich von Kleist op de acteur als marionet toegepast op het dier als acteur op de scene.

Deze vier hoofdstukken vormen samen de hypothese van deze thesis.

De esthetica van het levende dier op de hedendaagse scène leidt tot:

- a) Het dier als demonische marionet op de scène.
- b) Een verandering in het creatieproces waarbij meer aandacht komt op spanning en het doorbreken van illusie.
- c) Een epistemologische crisis en het ‘devenir-animal’ dat gegenereerd wordt bij de toeschouwer.

Hoofdstuk vijf omvat het diverse gebruik van dieren in theater, onder meer gesitueerd in het ‘Eco Theatre’, het postdramatisch theater en in diverse performances, installaties en theaterstukken.

Hoofdstuk zes past de ideeën toe op het werk *Balthazar* van David Weber-Krebs uit 2013.

Hierin komen alle elementen samen in een ezel die als protagonist de scène domineert.

Tot slot wordt alles samengevat en komen we tot een algemeen besluit in hoofdstuk zeven.

Dieren in theater en kunst in het algemeen is een opkomende trend die zeker nog niet aan zijn proefstuk toe is. Steeds meer regisseurs en kunstenaars maken gebruik van fauna en flora om hun theater vorm te geven. Het ‘Eco Theatre’ is een opkomende trend die sinds de opwarming van de aarde aan steeds meer belang wint. Het gebruik van dieren daarin is nog heel recent en werd langzaam populair onder academici en filosofen aan het begin van de jaren 2000.

Giorgio Agamben in 2002, Una Chaudhuri in 2004, een postume uitgave van Jacques Derrida in 2006... allen focussen zich steeds meer op het belang van dieren in de maatschappij, filosofie en kunst.

Deze thesis probeert de leemte op te vullen die ik merkte in het lezen van deze teksten. De focus blijft vaak liggen op de menselijke band met het dier of het antropomorfiseren van het dier. Door via Gilles Deleuze te focussen op het dier en de dierlijkheid probeer ik een minder

gesubjectieerd beeld van het dier op scène te schetsen, met meer nadruk op de esthetica. Esthetica, voor mij nog steeds de basis van alle kunsten. Want in het esthetische schuilt ook het kritische en het ethische, terwijl dit omgekeerd niet altijd gezegd kan worden.

## **1. Het dier in de kunsten**

Het gebruik van dieren in kunst is niet nieuw. Integendeel, het is net één van de oudste thema's in de kunsten die we kennen. Zowel de beeldende kunsten (de mens' eerste wandtekeningen toonden ossen en mammoeten), als de muziek (onze eerste klanken en geluiden kwamen voort uit het imiteren van dierengeluiden) als de mode (onze eerste kledij bestond uit dierenvel) vinden zijn oerbasis bij dieren.

Ook het theater vindt zijn oorsprong hierin. De oude Grieken staan met hun jaarlijkse slachten van een bok aan de basis van het theater. Het ritueel waarbij een bok geofferd werd aan de Goden mondde uit tot een dagenlang festival waarin het theater zijn oorsprong vindt. Deze dionysia hadden een katharsis voor ogen die mede tot stand werd gebracht door het offeren van een 'zondebok'<sup>1</sup>. Zoals René Girard het ziet werd het dier gedood om terug te keren naar een beter leven voor al dat moorden en geweld. Een gedwongen martelaar als het ware die sterft voor een beter leven. Ook vanuit dit standpunt van Girard kan de bok gezien worden als een acteur op de allereerste theaterscene. Speelde hij geen gedwongen rol in een geënceneerde wereld?

De fascinatie van de mens voor dieren en het tonen/gebruik ervan in de kunsten kan verklaard worden aan de hand van drie oorzaken: ten eerte hebben dieren een mystieke rol die wij als mens fascinerend en ondoorgrondelijk vinden. Ten tweede hebben dieren al eeuwenlang een praktisch nut voor de mens en tot slot herkennen wij als geëvolueerd dier onszelf erin.

### **1.1. De mystieke rol van het dier**

Dieren werden eeuwen geleden reeds aangewend in de kunsten omdat ze een mystieke rol toebedeeld kregen dankzij diverse religies.

De oude Egyptenaren aanbeden mestkevers en hadden diverse dierengoden zoals de valkgod Horus.

De Grieken wezen dieren toe aan hun goden zoals de uil bij Athena of het gevleugelde paard Pegasus. Ook de dierenriem, ontstaan uit de Griekse astronomie, bestaat –zoals de naam het zegt- uit allerlei dieren.

---

<sup>1</sup> René Girard, *God en geweld. Over de oorsprong van mens en cultuur* (Tielt: Lannoo, 1994), 15.

Het Hinduïsme vermengt menselijke figuren met dieren, zoals de god Ganesha en eert bepaalde heiligen zoals de koe.

In het Christendom wordt de Heilige Geest voorgesteld als een witte duif en Jezus Christus als het lam.

Het Genesisverhaal leert ons zelfs dat er voor de mens enkel dieren waren.

Dit impliceert een voorkennis die dieren hebben die wij als mens nooit kunnen vatten. Dieren staan dicht bij de natuur en hebben een oudere epistemologische kennis die de mens nooit zal kennen. Het is tenslotte ook door de komst van de mens dat wij volgens het Christendom moeten boeten voor onze zonden. Had Adam zich niet laten verleiden door een sluwe slang, dan leefde de mens nu nog steeds in het Aards Paradijs, in vrede met fauna en flora.

Ook op de ark van Noach spelen dieren een grote rol: het is Noachs cruciale taak ervoor te zorgen dat alle dieren zich na de Zondvloed kunnen voortplanten.

Het mystieke element van dieren wordt in diverse religies aangewend en komt voort uit een eeuwenlange fascinatie voor dieren. Het ontbreken van een spraakorgaan zorgt ervoor dat mens en dier niet met elkaar op gelijke hoogte kunnen communiceren. Daardoor worden andere mechanismen tot wederzijds begrip aangewend, zoals het mystificeren van dieren. Dieren in religies hebben kennis maar kunnen het woord niet verspreiden zoals een mens dat zou doen. Daardoor zijn ze mysterieus. Welke kennis herbergt het dier dat ze niet aan ons kunnen doorgeven? Welke geheimen hebben zij die de mensheid nooit zal achterhalen? Heeft niet elke mens zich afgevraagd hoe het zou zijn om te vliegen als een vogel of te rennen als een paard? Het is kennis die de mens nooit zal kunnen vatten, en daarom zijn we gefascineerd.

## **1.2. De praktische rol van het dier**

Naast hun mystieke functie hadden dieren ook eeuwenlang een praktische rol. Ze waren noodzakelijk voor het in stand houden van de mensheid; als voedsel, transport, werkkraft of beveiliging. Dieren werden door de mens ingezet ter bescherming, om hun akkers te ploegen en hun goederen te vervoeren. Met de industrialisering in de 19<sup>e</sup> eeuw verdween het dier als werkkraft steeds meer op de achtergrond waardoor het huisdier zijn opmars deed. Dieren werden nu niet meer in huis genomen om hun dierlijke kwaliteiten zoals muizen vangen of het huis bewaken, maar kregen een nieuwe rol als compagnon van de mens. Huisdieren werden steeds populairder en dus ook gesubjectieverder. Waar huisdieren vroeger een

luxevoorrecht waren voor de allerrijksten werd het vanaf de 19<sup>e</sup> eeuw algemeen aanvaard dat men een dierlijke compagnon in huis nam.

De band tussen mens en dier veranderde geleidelijk aan van een functionele naar een persoonlijke relatie. Slechts een eeuw geleden nog werden katten in huis gehaald om muizen te vangen en honden om het te bewaken. Tegenwoordig zijn dit eerder medebewoners in het huis als een deel van de familie.

De relatie werd gesubjectieerd, het dier werd geantropomorfiseerd. Hier wordt uitgebreid op ingegaan in hoofdstuk 2.1.3 waarin Gilles Deleuze de geantropomorfiseerde huisdieren als ‘oedipaal’ beschrijft. Het dier wordt niet meer functioneel maar emotioneel bekeken. Steeds meer mensen gaan het dier zien als een individu met een eigen karakter en wil.

De opkomst van de eerste dierenstudies in de jaren zestig was dan ook een logisch vervolg. Ook het vechten voor de rechten van het dier via verschillende dierenrechtenorganisaties ontstaat rond die periode. De combinatie van het ontbreken van een spraakorgaan bij dieren en dus een moeilijke communicatie tussen mens en dier, en het onrecht dat vele dieren wordt aangedaan leidt tot een enorme aanhang bij dierenactivisten die menen te moeten opkomen voor de dieren die zichzelf niet kunnen verdedigen.

De praktische rol van het dier evolueerde dus doorheen de eeuwen van een nuttig werktuig tot een gelijke van de mens.

### **1.3. Waarom kijken naar dieren?**

Dieren spelen dus een grote rol in onze geschiedenis, en daardoor ook in de kunst.

Tallose schilderijen, beeldhouwwerken, boeken en films draaien rond dieren. Wat is het aan dieren dat ons zo fascineert? Die vraag probeert John Berger (1926) in zijn boek *About Looking* (1980) op te lossen in het hoofdstuk ‘Why look at animals?’.

Berger legt in dit hoofdstuk de nadruk op het feit dat dieren zowel onze gelijke als verschillend zijn. Dat maakt hen enerzijds toegankelijk en anderzijds ondoorgrondelijk. Dieren worden net zoals de mens geboren, zijn sterfelijk en hebben (vaak) een gelijkende anatomie. Maar hun gewoontes, levenswijze en fysicaliteit verschilt van de onze.<sup>2</sup> Ze hebben geen denkorgaan zoals dat van de mens, waardoor het onzeker is of dieren beschikken over emoties of een eigen wil, in de menselijke zin van het woord. Het dier wakkert in de mens het nature-nurture debat aan: zijn wij misschien allemaal dieren die enkel door civilisatie zich onderscheiden?

---

<sup>2</sup> John Berger, *About Looking* (New York: Pantheon Books, 1980), 4.

Ten tweede kan een dier, net zoals een mens, zijn omgeving zien en in zich opnemen, maar hij kan dit niet communiceren. Berger ziet hierin een macht van het dier ten opzichte van de mens, als een geheim dat nooit verklapt kan worden. Gilles Deleuze zal dit benoemen met het begrip ‘faciality’. We worden geconfronteerd met een ander paar ogen en voelen ons bekeken.

Ten derde wijst Berger ons op het feit dat de mens zich steeds superieur voelt tegenover het dier dankzij zijn kennisregimes. De mens kan symbolisch denken, verder dan wat men percipieert. Maar de allereerste symbolen van de mens verwijzen steeds terug naar het dierlijke. Berger geeft een reeks voorbeelden om te besluiten dat onze superioriteit tegenover het dier helemaal niet zo gegrond is, in tegendeel ze is er net op gebaseerd.

Zo bespreekt hij onder meer de absurditeit van een zoo.

Het dier wordt geïsoleerd en achter tralies geëxposeerd zodat de mens op een veilige manier het dier zou kunnen bekijken. Compleet uit hun natuurlijke habitat onttrokken, zonder enige originele verwijzing naar het oorspronkelijke milieu. Deze dieren zijn volledig afhankelijk van de mens, waardoor hun dierlijkheid ver te zoeken is en de mens zich superieur voelt. Ze zijn geplaatst in een artificiële ruimte waar ze niet tot hun recht komen, en toch trekt de zoo (nog steeds) enorm veel bezoekers. Waarom kijkt een mens zo graag naar dieren? Volgens Berger schuilt dit in een bepaalde nostalgische herkenning die we hebben bij het bekijken van een dier. Het dier is ongeremd, los en doet ons melancholisch terugdenken aan onbezorgde tijden zoals de kindertijd. Het verlangen terug te gaan naar een infantiel, dierlijk bestaan ligt onderbewust aan de basis van het feit waarom we zo graag naar dieren kijken, en waarom we ze zo graag gebruiken in kunst.

De laatste decennia merken we echter een verandering op in het gebruik van dieren in kunst. Waar het vroeger louter afgebeeld werd in beeldende kunst en literatuur, krijgt het *levende* dier tegenwoordig steeds meer aandacht in de podiumwereld. Vanaf de jaren '60 verschijnen dieren in performances en theaterwerken en sindsdien blijven ze terugkeren op diverse scènes. Enkele voorbeelden die uitvoeriger zullen besproken worden zijn onder andere Joseph Beuys (*I like America and America likes me*, 1974), Wim T. Schippers (*Going to the dogs*, 1986) of Jan Fabre (*Ze was en ze is, zelfs*, 1995).

Het levende dier op de scène werd nu eens gebruikt als aanklacht tegen dierenleed, dan weer als symbool of esthetisch decorstuk.

Sinds de jaren 2000 merken we een verandering op in het gebruik van levende dieren. Een extra dimensie werd toegevoegd dankzij theatermakers zoals Romeo Castelluci, Alain Platel of recent David Weber-Krebs. Het dier wordt nu puur op scène gezet om zijn esthetische dierlijkheid. Als protagonist van het stuk.

Dit kan gekaderd worden in een veranderend klimaat tegenover dieren: dier en mens zijn evenwaardig, maar niet gelijk. De mens is niet superieur aan het dier, maar dier en mens zijn ook niet te vergelijken. Het dier kan met respect op scène geplaatst worden en een meerwaarde bieden aan het theater.

In deze thesis wordt die (esthetische) meerwaarde onderzocht op drie vlakken: acteermodellen, creatie en perceptie.

## 2. Gilles Deleuze

Het veranderend klimaat in de relatie tussen dier en mens heeft een lange evolutie ondergaan. Filosofen en denkers buigen zich al eeuwen over het onderscheid, de gelijkens en de band tussen mens en dier.

Voor Aristoteles (384-322 v.C.) was het dier niet met rede begaafd aangezien het geen vermogen tot spraak bezat, en dus ondergeschikt aan de mens.

Deze denkwijze werd verdergezet in de Bijbel en theologische geschriften: de mens was superieur aan het dier want het dier kan zich niet uitdrukken.

Ook voor René Descartes (1596-1650), wiens enige zekerheid zijn eigen bestaan was, waren dieren ondergeschikt. 'Cogito ergo sum' impliceert enkel een bestaan wanneer men denkt en aangezien Descartes ervan uitging dat denken een menselijke activiteit is, 'zijn' dieren naar zijn mening niet.

Immanuel Kant (1724-1804) probeerde de mens te onderscheiden van het dier door de menselijke wil negatief te definiëren als dat wat dieren niet hebben.

Het is pas met de evolutietheorie van Charles Darwin (1809-1892) dat er een kentering kwam. Darwin was de allereerste die beweerde dat de mens van het dier (en meerbepaald de aap) afstamt en er dus niet zoveel van verschilt. Deze ontdekking was zo radicaal anders dan de voorafgaande filosofieën dat het idee van de evolutietheorie nog decennialang werd genegeerd. Het idee dat de mens niet superieur zou zijn, maar net als bloemen, planten en dieren slechts een onderdeel van de natuur was iets wat velen lange tijd niet konden aanvaarden.

Deze ontdekking is ongetwijfeld de belangrijkste ooit op natuurkundig vlak, en was van immens belang voor de volgende eeuwen dierenfilosofie en -studies.

Het Darwiniaans denken veranderde de visie op dieren en dus ook onze band ermee.

Friedrich Nietzsche (1844-1900) wijdt een groot deel van zijn theorie aan dieren. Voor hem zijn ze de dionysische krachten die een wild tegenwicht bieden aan de apolonische elementen rondom ons. Dieren onderscheiden zich volgens hem van de mens in hun cultuur. Die cultuur is volgens hem bij dieren niet moreel en rationeel (apolonisch), maar eerder een levenswijze (dionysisch). Nietzsche zal zijn hele leven lang ijveren voor een evenwicht tussen beide krachten, om zo het leven ten volle te beleven.



In de 20<sup>e</sup> eeuw gaat Claude Lévi-Strauss (1908-2009) zich specifiek op dieren richten in zijn filosofie. In *Le Totémisme Aujourd'hui* (1963) benadrukt hij als eerste dat mens en dier niet zoveel van elkaar verschillen, en dat de mens zich krampachtig probeert te onderscheiden van het dier door zichzelf negatief te definiëren ('ik ben alles wat een dier niet is').

Hierna volgen vele filosofen die meer en meer aan de slag gaan met dieren en dierlijkheid in hun theorieën.

Het zijn vooral Gilles Deleuze (1925-1995), Jacques Derrida (1930-2004) en Giorgio Agamben (1942) die de dierenstudies nauw verweven met hun filosofie.

Derrida focust in zijn tekst *L'animal que donc je suis* (postuum, 2006) op het onderscheid tussen menselijke en niet-menselijke dieren, waarmee hij de focus legt op de dierlijkheid in mensen, in plaats van de menselijkheid in dieren. Hij besluit dat we dieren enkel kennen vanuit menselijk perspectief maar de mens nooit bekijken vanuit een dierlijk perspectief. Ook Giorgio Agamben gaat dit thema aan in *L'aperto. L'uomo e l'animale* (2002). We beschrijven dieren enkel vanuit een zogenaamde 'antropologische machine' en plaatsen onszelf, de mensheid, in een louter menselijk discours. We isoleren het niet-menselijke van het menselijke.<sup>3</sup>

Maar het is vooral Gilles Deleuze die dierlijkheid echt centraal stelt in zijn volledige filosofie. Deleuze gaat verder dan het denken over hoe wij denken over dieren, door ze echt te incorporeren in zijn denkkader.

In de volgende paragrafen wordt zijn filosofie in detail besproken. Vooral de notie 'devenir-animal' is een belangrijk concept dat uitgelegd wordt in paragraaf 2.1. Daarnaast wordt ook Deleuzes visie op taal (2.1.6) en theater (2.2) duidelijk gemaakt. Hoofdstuk 2 is het theoretisch denkkader van waaruit dan verder gewerkt zal worden.

De filosofische studies evolueerden dus mee met de veranderende band tussen mens en dier en onze steeds meer persoonlijk wordende visie erop. Dankzij Darwin ontdekten we dat de mens niet boven het dier staat, maar er van afstamt en dus als een gelijke moet gezien worden. En die culturele verandering werd ook langzaam maar zeker duidelijk in de kunsten, waarin dieren steeds meer en meer betrokken werden.

---

<sup>3</sup> Giorgio Agamben, *The Open: Man and Animal* (Palo Alto: Stanford University Press, 2004), 37.

## 2.1. *Mille Plateaux*

In 1980 schrijft de Franse filosoof en postmodernist Gilles Deleuze samen met psychoanalyticus Félix Guattari het boek *Mille Plateaux*, het tweede volume van het boek *Capitalisme et Schizophrénie*. Beide heren leggen via eigen begrippen zoals molair/moleculair of de- en reterritorialisatie uit hoe hun wereldbeeld eruit ziet. Een belangrijk onderdeel van die theorie bestaat uit verschillende staten van ‘devenir’, zijnde ‘het worden’. Eén daarvan is het bekende ‘devenir-animal’, dat reeds uitvoerig besproken werd in mijn onderzoekspaper, waarin het begrip gelinkt werd aan het theaterwerk van Jan Fabre<sup>4</sup>. De ideeën rond het ‘devenir-animal’ liggen in de aard van de basisstelling van deze masterproef, en er zal dan ook vaak naar gerefereerd worden. Van de diverse visies op dieren en het gebruik ervan in theater, is die van Deleuze en Guattari diegene die mij persoonlijk het meest aanspreekt aangezien zij zich vooral bezighoudt met de ware aard van het dier zelf: de dierlijkheid an sich. Om mijn eigen hypothese te ondersteunen, zal ik dan ook vaak gebruik maken van Deleuzes en Guattari’s termen, waardoor het noodzakelijk is enkele elementen uit mijn eigen onderzoekspaper te herhalen.

Deleuzes filosofie is een consistent uitgewerkte denkwijze die hijzelf ook wel ‘rizomatisch’ noemt.<sup>5</sup> Het is cruciaal om zijn filosofie niet als een lineaire, hiërarchische manier van denken te zien, maar eerder als een horizontale lijn met diverse vertakkingen die ruimte bieden aan verschillende ideeën.

Zijn visie op tijd haalt Deleuze voornamelijk bij Henri Bergson (1859-1941), voor wie tijd ook niet lineair maar op diverse niveaus moet gezien worden: ook de duur van tijd is van belang. Tijd is voor Bergson naast de traditionele invulling van het begrip ook iets wat kan variëren: zo duren bepaalde handelingen langer dan andere, omdat we dit zo aanvoelen. Het feit dat bergsoniaanse tijd geen vaststaand, rechtlijnig begrip is heeft grote invloed op Deleuzes filosofie. Het begrip “tijd” is een samenvoegsel van allerlei soorten tijden door elkaar. Professor en Franse filosofenspecialiste Elisabeth Grosz vermeldt onder andere de duur van een beweging en globale of collectieve tijd, die met elkaar verstrengelen en

---

<sup>4</sup> Floria Lomme, “De notie ‘becoming-animal’ van Gilles Deleuze en Félix Guattari toegepast op het animalistisch theaterwerk van Jan Fabre,” (onderzoekspaper, Universiteit Gent, 2013).

<sup>5</sup> Gilles Deleuze en Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille Plateaux* (Parijs: Editions de Minuit, 1980), 11.

resulteren in iets dat allesomvattend en tegelijk fragmentarisch is.<sup>6</sup> Tijd kan dus zowel objectief als subjectief zijn.

Het ‘rizomatisch denken’ komt van de biologische term ‘rizoom’, waar het gebruikt wordt om de vertakking en wortels van bepaalde planten die horizontaal onder de grond groeien te benoemen. Er is dus geen vertrek-, noch eindpunt. Deleuzes filosofie moet dan ook gezien worden als een samenvoegsel van losse elementen, geen homogeen denkpatroon. Hij gelooft niet in stabiele eenheden, maar eerder in de micro-onderdelen die deel uitmaken van deze eenheden. Elk idee van hem moet dan ook niet apart bekeken worden, maar als onderdeel van een allesomvattende filosofie.

Deleuze staat ook bekend als filosoof met een uitgesproken, soms vaak controversiële mening. Zo is zijn visie op dieren en wat hen definieert eerder uitgesproken. In dit hoofdstuk zal dan ook veel aandacht besteed worden aan de notie ‘devenir-animal’, waarbij een opsplitsing zal gemaakt worden tussen de term ‘devenir’, die vrij complex is op zich, en ‘animal’, waarin uitgelegd wordt wat Deleuze exact onder een dier verstaat, welke zijn voorkeur krijgen, en hoe we ons dit ‘devenir-animal’ moeten voorstellen.

Voor de verdere opbouw van deze masterthesis is het begrijpen van zijn filosofie cruciaal.

---

<sup>6</sup> Elisabeth Grosz, *Becomings. Explorations in Time, Memory, and Futures* (Ithaca en Londen: Cornell University Press, 1999), 17.

### 2.1.1. Devenir

Zoals reeds eerder aangehaald zijn er volgens Deleuze en Guattari diverse vormen van ‘devenir’. Het ‘devenir-animal’ is er hier slechts één van, en dus is het van belang dit ‘devenir’ allereerst volledig te begrijpen.

Cruciaal is dat hiermee geen stabiele, vaste staat van ‘zijn’ bedoeld wordt, noch een overgangsfase naar een doel, maar een stabiel moment van overgang.

Een dicht, hecht gevoel/moment waarbij specifieke vorm er niet meer toe doet: het gaat niet om het mimeren of identificeren met iets of iemand anders, maar eerder om het aanvoelen van een tussenfase, waarin onderscheid tussen mens/dier/molecule niet meer gemaakt kan worden.<sup>7</sup>

Het gaat tevens over een singulier gevoel in een grote groep, waarmee concreet bedoeld wordt dat we ons niet moeten herkennen in de groep waartoe we behoren, maar er steeds diverse tussenvormen zijn waar we ons ook in kunnen vinden. Een mens kan zich evengoed herkennen in een dier, een plant of een mineraal, hoewel dat niet de groep is waar men op het eerste zicht bij hoort.

Een belangrijke term hierbij is dat we deterritorialiseren uit onze eigen, specifieke groep. Deterritorialiseren en reterritorialiseren zijn eigen termen van Deleuze en Guattari die zeker op het vlak van dierenstudies erg interessant zijn.

Territoria worden gezien als iets wat vaststaat, een homogeen, afgebakend geheel. Als filosoof zich voornamelijk interesseren in grensoverschrijdende denkwijzen (zoals het ‘devenir’), is het territorium voor Deleuze dan ook vooral iets wat net doorbroken moet worden. Grenzen zijn er voor hem om overschreden te worden. Pas dan beseffen we wat de grenzen zijn, en kunnen we terugkeren op onze stappen. Dit reterritorialiseren mag tevens niet gezien worden als een terugkeer naar dezelfde, oorspronkelijke staat. Er is nu, dankzij het de- en reterritorialiseren, een extra dimensie toegevoegd aan het territorium.<sup>8</sup>

Dit is vrij eenvoudig uitgelegd waar de begrippen deterritorialisatie en reterritorialisatie voor staan. Het territorium moet verlaten worden, om er daarna naar terug te keren.

---

<sup>7</sup> Gilles Deleuze, “Literature and Life,” *Critical Inquiry* 23, nr. 2 (1997): 225-230.

<sup>8</sup> Gilles Deleuze en Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille Plateaux* (Parijs: Editions de Minuit, 1980), 174.

Hier hangen enkele stellingen aan vast. Zo kan er nooit iets ‘alleen’ deterritorialiseren; er zijn twee termen nodig, waartussen er gewisseld wordt, zoals mens en dier, mond en snuit, hand en klauw, hoofd en gezicht...

Alle begrippen aan elkaar linkend kunnen we stellen dat het territorium als een ‘être’ zou kunnen gezien worden, terwijl het de- en reterritorialiseren als een ‘devenir’ kan gezien worden.

De kleinste ‘devenir’ is het ‘devenir-moléculaire’, waarover Deleuze zegt dat het molaire krachten zoals familie, carrière en medegevoel ondermijnt.

De begrippen ‘molair’ en ‘moléculaire’ kunnen ook aan de anderen gelinkt worden. Onder molair verstaat Deleuze een homogeen, gesloten, aanvaard geheel. Het is het geheel van allerlei kleinere onderdeeljes, die ‘moléculaire’ zijn. Dat zijn processen, bewegende deeltjes die dus onderdeel uitmaken van dat molaire geheel. Wanneer Deleuze dus aanhaalt dat het ‘devenir-moléculaire’ molaire krachten zoals familie en carrière onderuithaalt, bedoelt hij hiermee de sociaal aanvaarde, homogene waarden en normen zoals een carrière opbouwen en medeleven voelen. Een molecule staat op zich in een geheel, zoals een persoon eerder op zich zou kunnen staan zonder familie of medeleven. Wanneer we dus ‘moléculaire’ worden, gedragen we ons eerder zoals moleculen in een molair geheel. Moléculairen beïnvloeden elkaar ook sterk, gaan ook over in elkaar en laten dan weer los.<sup>9</sup> Ze de- en reterritorialiseren.

Het is nogmaals cruciaal te herhalen dat deze ‘devenirs’ reëel, en dus geen mimesis, zijn. Men wordt niet echt een dier of een molecule, maar het is zeker niet imaginair.<sup>10</sup> Het worden leidt dan ook niet naar een transformatie, maar is, zoals reeds gezegd, een vaste staat van overgang. Deleuze en Guattari benadrukken dit heel duidelijk in hun boek: “This is the point to clarify: that a becoming lacks a subject distinct from itself, but also that it has no term, since its term in turn exists only as taken up in another becoming of which it is the subject, and which coexists, forms a block, with the first”.<sup>11</sup>

Deze ‘coexistence’ is cruciaal: ook al wordt het subject geen ander subject, toch vindt de ‘devenir’ (/’becoming’) plaats in het subject.

---

<sup>9</sup> Ibid., 54.

<sup>10</sup> Ibid., 238.

<sup>11</sup> Gilles Deleuze en Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille Plateaux*, vert. Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), 238.

Tenslotte wijzen beide heren erop dat ‘devenir’ geen evolutie inhoudt, dan wel een ‘involutie’, wat zich tussen evolutie en regressie bevindt en kan omschreven worden als een zich op dezelfde plaats verder ontwikkelen.<sup>12</sup> Het kan vergeleken worden met het biologische rizoom, waarbij de wortels dus niet verticaal onder de boom of plant verder groeien, maar horizontaal, met diverse vertakkingen in alle richtingen.

Dit ‘devenir’ kan onder diverse vormen terugkomen; waaronder ‘devenir-femme’, ‘devenir-jeune’, ‘devenir-plante’, ‘devenir-minéral’, ‘devenir-insecte’... etc.

Opvallend is dat Deleuze en Guattari niet spreken over een ‘devenir-homme’. De uitleg hiervoor is te vinden in twee grote termen van Deleuze: ‘majoritaire’ en ‘minoritaire’. De mensheid kan in hun opzicht gezien worden als de ‘majoritaire par excellence’.<sup>13</sup>

‘Majoritair’ moet bij Deleuze niet gezien worden in de klassieke zin van ‘major’/groter, waarbij de grootste hoeveelheid bedoeld wordt, maar eerder als de grote gemene deler: ‘a state or standard in relation to which larger quantities, as well as the smallest, can be said to be minoritarian’.<sup>14</sup> Het begrip zit geworteld in een ethische basis. Voor hem is de mens de ‘majoritaire par excellence’, omdat wij onszelf die positie hebben toegeëigend.

‘Devenir’ is minoritair, aangezien minoritair bestaat uit diverse losse deeltjes, terwijl ‘majoritaire’ als een molair geheel kan beschouwd worden. Het is dus wel mogelijk om een ‘devenir-femme’ of een ‘devenir-animal’ te ondergaan, maar geen ‘devenir-homme’, aangezien we daaruit niet kunnen deterritorialiseren. Het deterritorialiseren is dus logischerwijze minoritaire.

---

<sup>12</sup> Als we dit lineair bekijken zou evolutie vooruitgaan, regressie achteruit, en involutie zou zich verder verticaal uitdiepen, hoewel we lineair wel op dezelfde plaats blijven.

<sup>13</sup> Gilles Deleuze en Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille Plateaux*, vert. Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), 313.

<sup>14</sup> *Ibid.*, 313

Al deze begrippen herhalend, kunnen we concluderen dat Deleuze en Guattari in hun theorie rond ‘devenir’ een onderscheid maken tussen vaste en losse elementen, waarbij het noodzakelijk is om los ten komen van het grote, stabiele geheel; dat kan gaan van de onderdrukkende staat, tot sociale conventies zoals familie en medeleven of het vaste onderscheid tussen mens/dier/plant... Het is exact dat waar ‘rizomatisch denken’ voor staat, niet in een hiërarchische, lineaire manier denken, maar met diverse losse vertakkingen. Door het loskomen (=deterritorialiseren) krijgen we een beter inzicht in ons territorium. In een klein schema ziet dat eruit als volgt:

VAST	LOS
Homogeen	Particuliere elementen
Être (*)	Devenir
Territorium	Deterritorialiseren
Molair	Moleculair
Majoritaire	Minoritaire
Stabiliteit	Involutie

(\*) Dit is een term die ik zelf toevoeg. Hoewel Deleuze de term ‘être’ niet letterlijk gebruikt, lijkt het in dit schema een passend tegenwicht voor het ‘devenir’, namelijk een vaste staat van zijn.

Maar wat moeten we nu concreet met al deze termen? Hiervoor is er dieper inzicht nodig in ‘De Geologie van de Moraal’, dixit Deleuze.

### 2.1.2. Geologie van de Moraal

Het derde hoofdstuk van *Mille Plateaux* krijgt als titel *10 000 av. J.-C. - La géologie de la morale* mee.<sup>15</sup> Een immense afdruk van een kreeft vergezelt deze titel, waarmee alweer snel de link gelegd wordt naar het belang van dieren en zoölogie in de filosofie.

---

<sup>15</sup> Gilles Deleuze en Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille Plateaux* (Parijs: Editions de Minuit, 1980), 40.

Vertrekpunt is het feit dat de aarde moet gezien worden als een gigantische molecule, het gedeterritorialiseerde, het zogenaamde ‘corps sans organes’; een befaamde deleuziaanse term om alweer het losse geheel van allerlei deeltjes aan te duiden. Onstabiele materie die ‘vrij vloeit in alle richtingen, met vrije intensiteiten en nomadische eenheden, met vluchtige onderdelen’.<sup>16</sup> Maar de aarde krijgt vorm dankzij een proces dat ‘stratificatie’ heet: het gelaagd opbouwen van deze losse, vluchtige onderdelen. Zij territorialiseren als het ware het gedeterritorialiserend geheel door ze in bepaalde lagen op te delen, wat in deleuziaanse termen ‘de dubbele articulatie’ van de aarde genoemd wordt. De aarde bestaat dus zowel uit molaire als moleculaire onderdelen, of, concreter gezegd: ‘het leven op aarde is de som van relatief onafhankelijke species flora en fauna met verschuivende of poreuze grenzen tussenin’.<sup>17</sup>

Deze ‘dubbele articulatie’ van de aardbol, is iets wat alle organismen (fauna, flora, mens..) moeten nastreven. De concrete vraag stelt Deleuze duidelijk in cursief: “*Comment se faire un corps sans organes?*”<sup>18</sup>.

Met andere woorden: hoe brengen we een dubbele articulatie van zowel molaire als moleculaire eenheden aan in een orgaanloze materie zoals bijvoorbeeld het lichaam van de mens.

Het is hier dat het ‘devenir’ zijn intrede doet. Het organisme heeft een transformatie nodig die ook gelaagd is; met andere woorden: geen complete transformatie maar één in strata, substrata, levels en graden. De gelaagdheid van organismen/de aarde moet gezien worden als een cirkel met centrum, lagen en periferie. Deleuze en Guattari gebruiken de term ‘epistrata’ om deze complexe gelaagdheid te definiëren. Daarnaast kunnen ook nieuwe centra in de periferie zelf ontstaan, wat ‘parastrata’ genoemd wordt, en die gelinkt wordt aan het milieu van het organisme.

Ter verduidelijking: populaties van organismen bestaan uit diverse codes (zoals ‘spinnen maken een web’), deze codes worden gevormd in de parastrata en geven vorm aan deze populaties, wat hen, de moleculaire organismen, ietwat molair maakt. De dubbele articulatie schuilt bij organismen dus in een samenkomst van epistrata en parastrata.

---

<sup>16</sup> Gilles Deleuze en Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille Plateaux* (Parijs: Editions de Minuit, 1980), 41.

<sup>17</sup> Ibid., 48.

<sup>18</sup> Ibid., 41.



En het is op deze manier dat het ‘devenir’ kan gezien worden: diverse fragmenten van deze codes kunnen van het ene species op het andere doorgegeven worden, zoals bij het ‘devenir-animal’ het geval is.<sup>19</sup> Het de- en reterritorialiseren uit de eigen epistrata vormt de basis. Deleuze neemt zijn eigen filosofie even heel letterlijk door een opsomming te geven van allerlei de- en reterritoralisaties in het menselijke lichaam: zo kunnen we de hand zien als een deterritorialisatie van de voorste klauwen, terwijl de voeten weer een terugkeer zijn. De mond is dan weer een deterritorialisatie van de snuit, waaruit de lippen dan nog eens deterritorialiseren.<sup>20</sup> Het is tevens daarom dat ‘devenir’ altijd als minoritaire moet gezien worden: het gaat niet om het “transformeren” naar een ander homogeen geheel, maar net diverse substrata in de eigen strata overvloeien. “All becoming is minoritarian”.<sup>21</sup>

### 2.1.3. Animal

Wat verstaan Deleuze en Guattari nu onder een dier, en welke eigenschappen bevat het dan juist, waardoor het interessant wordt om een dier te worden (‘devenir-animal’).

Ten eerste is het cruciaal te vermelden dat Deleuze en Guattari benadrukken dat niet elk dier dierlijk genoeg is om geschikt te worden bevonden bij het gebruiken van de term ‘devenir-animal’.

Zo staan de de filosoof en de psycho-analyticus negatief tegenover de meeste huisdieren; en hun standpunt is niet mals: “Anyone who likes cats or dogs is a fool.”<sup>22</sup>

Het centrale kenmerk van dieren is voor hen dan ook het instinctmatige, de dierlijkheid an sich. Huisdieren, meerbepaald honden en katten, hebben die wilde dierlijkheid verloren. Ze zijn tam en geciviliseerd. Ze zijn afhankelijk van hun baasjes en niet in staat om zonder de mens te overleven en verliezen dus alles wat hen tot een dier maakt.

Wat echte dieren onderscheid van huisdieren is dat ze eerder deel uitmaken van ‘packs’, roedels, groeperingen, kuddes, kolonies.. etc. dan dat ze individuele karaktertrekken hebben.

---

<sup>19</sup> Gilles Deleuze en Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille Plateaux* (Parijs: Editions de Minuit, 1980), 53.

<sup>20</sup> Ibid., 62.

<sup>21</sup> Gilles Deleuze en Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille Plateaux*, vert. Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), 106.

<sup>22</sup> Ibid., 240.

Het is iets wat de mensheid sinds jaar en dag fascineert; de veelheid ('multiplicity'<sup>23</sup>), de pluraliteit die dieren in zich dragen. En dat hebben huisdieren niet.

Katten, die Deleuze minachtend 'frotteurs' noemt, bakenen hun territorium enkel en alleen voor zichzelf af. Ze vleien bij hun baasje om aandacht en zijn ver verwijderd van wilde katachtigen die zich vaak in groep opstellen.

Maar ook honden ontsnappen niet aan zijn ergernis, meerbepaald hun tamme geblaf is voor Deleuze het mikpunt van spot. Het geblaf is een instinctmatige noodkreet die stamt uit een tijd waarin dieren elkaar onderling waarschuwden voor gevaar. Het is iets heel dierlijk, waarin het belang van de groep aangesproken wordt. Wanneer honden blaffen, wenden ze dus nog steeds ditzelfde verdedigingssysteem aan, hoewel dit compleet nutteloos is aangezien deze huisdieren in een huis wonen en dus geen deel uitmaken van een groep.

Alweer noemt hij dit pure aandachtstrekkerij, honden zijn 'la honte de la nature'.<sup>24</sup>

Een ander begrip voor deze huisdieren is 'Oedipale dieren', waarmee de mens de absurde familietragedie van Oedipus kan naspelen.<sup>25</sup> Men speelt als het ware een familie na met de hond of kat als personage.

Deze dieren worden persoonlijk bezit van een mens -zijn baasje- en behoren dan opeens tot die familie. Ze krijgen een naam, een plaats in het huis en verliezen dus alles wat hen ooit tot dier gemaakt heeft stante pede. Indien er zoiets zou bestaan als een 'devenir-chien', zou dit volgens Deleuze niet tot involutie leiden, maar tot pure regressie en narcisme.<sup>26</sup> Deze these is zeer interessant in het kader van de besproken theaterwerken, aangezien vele performancekunstenaars en theatermakers toch graag aan de slag gaan met katten en honden. Hoewel zij dus soms wel aan de slag gaan met een bepaalde 'devenir-chien' of 'devenir-chat', vallen zij toch niet voor de regressieve val die Deleuze voorspelt. Deze these zal uitgewerkt worden in hoofdstuk 5.3.1.

---

<sup>23</sup> Gilles Deleuze en Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille Plateaux*, vert. Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), 240.

<sup>24</sup> Gilles Deleuze, "L'abécédaire de Gilles Deleuze," interview door Pierre-André Boutang, laatst geraadpleegd op 30 juli 2015, [http://www.youtube.com/watch?v=L\\_ZWwLKHQnU](http://www.youtube.com/watch?v=L_ZWwLKHQnU).

<sup>25</sup> Gilles Deleuze en Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille Plateaux* (Parijs: Editions de Minuit, 1980), 255.

<sup>26</sup> Ibid., 240.

Naast ‘Oedipale dieren’ benoemt Deleuze ook een tweede categorie: de ‘state animals’<sup>27</sup>; waarmee dieren mét karaktertrekken wordt bedoeld. Hoewel de hoofdeigenschap van dieren dus bestaat uit hun deel uitmaken van een groep, ‘the pack’, hebben deze dieren ook eigen karakteristieken en attributen. Ze onttrekken zich dus aan het groter geheel dankzij specifieke elementen die hen afzonderen en die dan archetypisch worden voor dit dier. Deze dieren worden dan ook vaak besproken in legenden, mythen of goddelijke sagen, zoals de zwaan, het paard of de duif. Belangrijk bij hen is dus dat een bepaalde eigenschap fundamenteel wordt voor modellen, structuren en archetypes.

De derde en laatste categorie zijn de ‘demonische dieren’ die een groep, een veelheid vormen met hun affecten. Logischerwijze is dit dus voor Deleuze veruit de interessantste groep. Het woord ‘demonisch’ wordt hier niet gebruikt in de duivelse betekenis, maar in de Griekse betekenis van het woord ‘daïmon’, wat ‘levend tussen twee werelden’ wil zeggen.<sup>28</sup>, tussen twee levenshoudingen als het ware. De dubbele articulatie van eerder komt ook hier weer terug. Dieren leven namelijk in hun groep/pack, maar hebben ook elk hun eigen wereld, waarin ze hun eigen instincten volgen. Die eigen wereld is vrij gelimiteerd in deleuziaanse termen, maar dankzij de dubbele articulatie kunnen ze hieraan een tegenwicht bieden. Dit lukt het best bij de demonische dieren.

In mijn onderzoekspaper beschreef ikzelf reeds het voorbeeld dat Deleuze gaf in een interview met Claire Parnet, gefilmd door Pierre-André Boutang in 1988.<sup>29</sup> Daarin benoemt hij de teek als het ultieme voorbeeld van een ‘daïmonisch’ dier.

De wereld van een teek is volgens hem gelimiteerd tot drie essentiële zaken.

Ten eerste is het elementair dat teken het licht kunnen zien.

Een teek kan jaren zonder voedsel op de rand van een tak wachten tot er een levend organisme passeert, waar hij zich in kan nestelen. Hij merkt enkel het verschil tussen licht en donker, en merkt dankzij schaduwen het organisme op dat passeert.

Het tweede essentiële voor een teek is de geur: wanneer hij een levend organisme ruikt, verlaat hij zijn tak en bijt zich vast.

---

<sup>27</sup> Gilles Deleuze en Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille Plateaux*, vert. Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), 240.

<sup>28</sup> Alain Beaulieu, “The Status of Animality in Deleuze’s Thought,” *Journal for Critical Animal Studies* 9, nr. 1/2 (2011): 77.

<sup>29</sup> Gilles Deleuze, “L’abécédaire de Gilles Deleuze,” interview door Claire Parnet, laatst geraadpleegd op 30 juli 2015, [http://www.youtube.com/watch?v=L\\_ZWwLKHQnU](http://www.youtube.com/watch?v=L_ZWwLKHQnU).

Het laatste element is het gevoel: de teek zoekt een haarloze plek om zich in te kunnen nestelen.<sup>30</sup>

Deze drie zaken maken de eigen wereld van de teek en het zijn ook de enige die hij nodig heeft. Hij heeft als het ware zijn eigen ‘plaats’ en is niet afhankelijk van anderen of zichzelf. Hij doet deze dingen vanuit zijn instinct.

Parallel hieraan kunnen we dus stellen dat deze dieren handelen in hun omgeving/milieu/habitat enkel en alleen in functie van hun eigen bestaan. Dit is de ‘Umwelt’-theorie van Jakob von Uexküll (1864-1944), die besproken wordt in een recent artikel van professor in dieren- en theaterwetenschappen, Una Chaudhuri. De ‘Umwelt’-theorie legt uit dat bepaalde species enkel kunnen begrepen worden in relatie tot hun omgeving, en meer specifiek in relatie tot die elementen die cruciaal zijn voor hun bestaan.<sup>31</sup>

De ‘Umwelt’ van de teek bestaat dus uit drie elementen: het zicht, het gevoel en de geur. Chaudhuri beroept zich in het artikel op een lezing van Deleuze en Guattari door Elizabeth Grosz, waarin de link met de dierenleer van Deleuze gelegd wordt met Uexkülls terminologie.

De ‘Umwelt’ kan naar mijn verdere conclusie dus tevens gezien worden als een territorium, dat pas zijn grenzen krijgt wanneer de teek er later uit deterritorialiseert. Deze handeling (het territorium verlaten) kan dan weer gezien worden als Uexküll’s favoriete metafoor ‘ een contrapunctisch, muzikaal performance’<sup>32</sup>. De handelingen van dit insect worden beschouwd als een performance met doel het eigen bestaan te garanderen. Ook hier is de band tussen theatraliteit en dieren weer nauw verwant.

Terugkerend naar Deleuze en Guattari en hun ‘demonische dieren’, kan men samenvattend stellen dat deze dieren voor hen het meest interessant zijn omdat ze het beste voorbeeld zijn van een tussenwezen, tussen de omgeving en wat daarbuiten ligt. Daarnaast, werken deze dieren ook vaak met allerlei tekens: zowel het creëren ervan (webben, sporen nalaten..) als erop reageren (zoals de teek reageert op het licht en de warmte). Ten slotte, zijn deze dieren het meest aandachtig en opmerkzaam van allemaal, aangezien zij constant op de wacht staan

---

<sup>30</sup> Gilles Deleuze, “L’abécédaire de Gilles Deleuze,” interview door Claire Parnet, laatst geraadpleegd op 30 juli 2015, [http://www.youtube.com/watch?v=L\\_ZWwLKHQnU](http://www.youtube.com/watch?v=L_ZWwLKHQnU).

<sup>31</sup> Una Chaudhuri, “Bug Bytes: Insects, Information, and Interspecies Theatricality,” *Theatre Journal* 65, nr. 3 (2013): 324.

<sup>32</sup> *Ibid.*, 324.

(‘aux aguets’).<sup>33</sup> Die alertheid zorgt ervoor dat zij een optimale beleving hebben van tijd, ruimte en hun eigen positie hierin. Ze zijn zich dus optimaal bewust van hun eigen territorium of ‘Umwelt’.

Toch moet dit onderscheid in oedipale, rang- en demonische dieren met een korrel zout genomen worden. Elk dier kan namelijk op verschillende manieren benaderd worden; een afgezonderde jaguar in de zoo kan meer als huisdier behandeld worden dan een kat of hond die in een groep (pack) leeft. Er zijn diverse graden in die multipliciteit (een groep, meute, bende, horde dieren hoeft niet altijd van hetzelfde niveau te zijn). Het samenzijn van deze dieren is een sterke sociale vorm die in diverse graden terugkeert: “Schools, bands, herds, populations are not inferior social forms; they are affects and powers, involutions that grip every animal in a becoming just as powerful as that of the human being with the animal”.<sup>34</sup> Wat hiermee bedoeld wordt, is dat hoewel er geen duidelijke baas of voorouder is (zoals de mens zich zou gedragen tegenover het dier), men toch voortgroeit uit een onbekende achtergrond. Dit past alweer in het rizomatisch denken: Deleuze bedoelt dat we deze species niet hiërarchisch, lineair moeten zien, met voorouders waaruit men groeit en baasjes die ons controlleren, maar rizomatisch, als een ‘devenir’: er is een afstamming, er is erfgoed, maar het is nutteloos dit te achterhalen. In *Mille Plateaux* wordt de vergelijking gemaakt met een hybride wezen: die zijn steriel, ontstaan uit het niets en kunnen zich niet reproduceren, maar toch hebben ze een begin en een eind.<sup>35</sup>

Dieren moeten dus niet simpel afgebakend worden als of oedipaal, of demonisch, maar als hybride tussenwezens, ‘assemblages’.

Een laatste element waar Deleuze dieren in bewondert is hun waardigheid bij het sterven. Ze zonderen zich af van de groep, verhuizen naar de rand van hun territorium en sterven daar, alleen en waardig. Voor Deleuze is dit het toppunt van een ‘vie impersonelle’: geen nood aan anderen, geen nood aan het gezamenlijk verwerken van het verlies. Geen molaire staatsconventies zoals familie en begrafenissen die dit moment proberen in te vullen. Het sterven op zich als een individuele performance.

---

<sup>33</sup> Gilles Deleuze, “L’abécédaire de Gilles Deleuze,” interview door Claire Parnet, laatst geraadpleegd op 30 maart 2015, [http://www.youtube.com/watch?v=L\\_ZWwLKHQnU](http://www.youtube.com/watch?v=L_ZWwLKHQnU)

<sup>34</sup> Gilles Deleuze en Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille Plateaux*, vert. Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), 241.

<sup>35</sup> *Ibid.*, 242.

De cirkel rond makend is het net deze assemblage waar de mens zijn ‘devenir-animal’ in kan vinden. We zijn allemaal hybride, de kunst bestaat erin bepaalde elementen meer door te laten schemeren dan andere.

#### **2.1.4. Devenir-animal**

Wat het ‘devenir-animal’ inhoudt, is dus niet zo evident te bepalen, maar aan de hand van voorgaande informatie kunnen we het begrip als onderstaande samenvatting definiëren.

De wereld bestaat uit allerlei organismen (mens, dier, plant, mineraal...). Deze zijn niet strikt gescheiden van elkaar, maar zijn eerder rizomatisch verbonden. De maatschappij heeft ons de verschillen aangeleerd, waardoor we volgens Deleuze en Guattari heel wat kennis ontlopen.

Door ons vrijer op te stellen en een deel van de ander te worden, kunnen we andere organismen beter begrijpen. Dit is niet mimetisch het dier naspelen, maar het overnemen van bepaalde elementen die specifiek zijn voor die species. Het veilige territorium verlaten, om zich onder te dompelen in andere karakteristieken. Een voorbeeld hiervan is het idee ‘familie’ laten varen, en eerder denken in kuddes, groepen of meuten.

Het idee is dat we niet enkel optrekken met zij die als ‘familie’ bestempeld worden, maar ook met onze gelijken, zij die dezelfde doelen voor ogen hebben. Net zoals dieren in kuddes.

Dit is een voorbeeld waarbij een mens ‘devenir-animal’ ondergaat. We gooien de sociale conventies die wijzelf als mens gecreëerd hebben, af.

In plaats van strak afgelijnde, molaire, homogene wereldbeelden, ijvert Deleuze voor een chaotisch, door elkaar wevend, gemengd geheel. Strikte onderscheidingen zijn niet nodig, we moeten net leren om divers en wisselend te zijn.

De twee hoofdstukken ‘Memories of a Sorcerer I/II’ bespreken hoe de mens zich in geval van een ‘devenir’ moet gedragen, namelijk als een magiër. De metafoor ‘magiër’ wordt door Deleuze gebruikt als iemand die tussen het aardse en het hogere verkeert.

Deleuze bespreekt in vier stappen waarom het ‘devenir-animal’ kan gezien worden als iets magisch<sup>36</sup>:

- 1) In het ‘devenir-animal’ gaat één organisme een band aan met een ander daemonisch wezen (een tussenwezen dat in verbinding staat met iets mystiek, iets hoger).

---

<sup>36</sup> Gilles Deleuze en Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille Plateaux*, vert. Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), 247.

- 2) Het wezen verlaat zijn vaste territorium om met dat hogere (magische) in contact te komen.
- 3) Beide wezens besmetten elkaar als een alliantie.
- 4) Er ontstaat een nieuwe grens tussen beide wezens, het 'devenir' is compleet.

Dat is de politiek van het 'devenir-animal'. Het is een breuk met de onderdrukkende krachten die de civilisatie (of de staat) ons oplegt zoals familie, medelijden, mens-zijn...

In *Mille Plateaux* zien Deleuze en Guattari dit vooral als een politiek gegeven. Ze gebruiken de term 'devenir-animal' meestal om de politieke staat die als een molair geheel ons allen boven het hoofd hangt, te ondermijnen. De 'oorlogsmachine' zoals hij het noemt, moet doorbroken worden.

#### **2.1.5. De kunstenaar als dier**

Naast de politieke inval kan de term ook erg nuttig zijn op cultureel of esthetisch vlak. De link tussen de kunstenaar en het 'devenir-animal' valt makkelijk te leggen. Vele karaktertrekken die net beschreven werden bij het 'animal', komen vaak terug bij kunstenaars door hun verscherpte aandacht voor omgeving, hun rusteloze waakzaamheid voor inspiratie en creativiteit, een relatieve autonomie ten opzichte van de maatschappij en hun werken met tekens. Ze kunnen het best vergeleken worden met een dier op jacht; met als doel het ultieme kunstwerk te creëren.

Het maken van kunst is als een dier dat zijn territorium afbakent.

Dit gebeurt, afhankelijk van welk dier, op diverse manieren zoals rondsnuffelen, een nest maken of urineren. Hiermee maken ze gebruik van drie elementen: kleur, postuur en geluid. Dankzij kleur kan men via camouflage opgaan in de omgeving, en onopvallend de omgeving bezetten en in de gaten houden.

Ten tweede is er het postuur; wanneer een dier een dreigende houding aanneemt. Het maakt duidelijk dat dit zijn territorium is.

Een derde element is het geluid: grommen, blaffen, fluiten, enzovoort. Het zijn allemaal geluiden waarbij dieren duidelijk maken dat dit hun terrein is, en dat indringers niet welkom zijn.

Deze drie elementen zijn tevens de basis van kunst.<sup>37</sup>

Een kunstenaar maakt niet alleen gebruik van deze drie elementen om zijn creatie te maken, maar ze bepalen ook zijn eigen stijl en dus zijn territorium. De stijl van een kunstenaar is herkenbaar, zodat iedereen weet dat het van hem is, net zoals een territorium.

Maar er is geen territorium zonder deterritorialisatie en vice versa. Volgens Deleuze is deterritorialisatie het begin van alle ‘devenirs’ omdat men de veilige haven verlaat, en zich engageert voor een transitie naar een vaak onbekend eindpunt. Wanneer men dus wil overgaan naar een andere vorm van ‘zijn’, zal men moeten deterritorialiseren.

Dit is ook wat een schrijver, filosoof of kunstenaar doet in het creatieproces. Hij verlaat het veilig territorium en zoekt nieuwe, inspirerende plekken die nieuwe tekens, woorden of ideeën bevatten.

Een kunstenaar vindt pas zijn eigen stijl door veel te experimenteren en allerlei nieuwe zaken uit te proberen. De grootste artiesten zijn diegenen die zichzelf steeds opnieuw heruitvinden, door het deterritorialiseren.

Voorgaande elementen tonen aan dat er meerdere verbanden zijn tussen het dier dat zijn territorium markeert en de kunstenaar die zijn creatie maakt. Een kunstenaar maakt ook gebruik van kleur, postuur en geluid. Hij markeert én verlegt zijn eigen grenzen tegelijkertijd. Wat overblijft is zijn territorium, ‘sa propriété’, zijn stijl.

In *Mille Plateaux* worden volledige paragrafen gewijd aan schilderkunst en muziek en hoe het ‘devenir’ zich daartoe verhoudt, maar in het kader van deze thesis die vooral gaat over de esthetiek van het levende dier op de hedendaagse theaterscène wordt hier niet dieper op ingegaan.

In het kader van het onderzoek is het wel nuttig de verhouding van Deleuze en Guattari tegenover de taal te analyseren.

Taal als fundamenteel basiskenmerk van de mens, taal als ontbrekend element bij dieren en taal als basis voor (tekst)theater.

---

<sup>37</sup> Alain Beaulieu, “The Status of Animality in Deleuze’s Thought,” *Journal for Critical Animal Studies* 9, nr. 1/2 (2011): 70.



### 2.1.6. Taal

Taal moet niet gezien worden als het spreken of de articulatie, maar als een vorm van inhoud en expressie. Inhoudelijk omdat het één van de enige codes is die eenvoudig kan doorgegeven of vertaald/hercodeerd kan worden. In vergelijking met diverse andere codes (bijvoorbeeld DNA-codes), kan deze code, de taal, gemakkelijk omgezet worden en toch eenzelfde inhoud behouden.<sup>38</sup>

Naast de inhoud van taal, is vooral de expressie cruciaal.

Expressie, waaronder men niet de gelaatsuitdrukking moet verstaan, maar eerder een ‘semiotisch geheel van tekens’, zoals symboliek.<sup>39</sup> De verhouding tussen inhoud en expressie is onevenwichtig, met een groter belang voor de expressie. Deleuze verbindt de tekens die deel uitmaken van expressie met de semiotiek van Charles Sanders Peirce (1839-1914).

Peirce onderscheidde in zijn semiotiek drie soorten tekens op semantisch niveau:

- het icoon; waarbij er een mogelijke gelijkenis tussen betekenaar en betekende is. Voor Deleuze is dit een reterritoriaal teken
- de index; de betekende krijgt betekenis door zijn aanwezigheid. Dit is een territoriaal teken.
- Het symbool; je kan de betekenis niet begrijpen als je de code niet begrijpt. Een deterritorialiserend teken.

Taal wordt dus bekeken als een abstracte ‘machine’ die betekenis krijgt op diverse lagen of strata. De index als territorium, het symbool dat deterritorialiseert, het icoon dat reterritorialiseert. Op die manier kunnen we spreken, vormen we een taal en kunnen we die neerschrijven. Wanneer we inhoud met expressie mengen, krijgen we een assemblage van macht en tekens die op moleculair niveau aan de slag gaan.<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> Gilles Deleuze en Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille Plateaux* (Parijs: Editions de Minuit, 1980), 62.

<sup>39</sup> Ibid., 65.

<sup>40</sup> Ibid., 67.

Taal is voor Deleuze dan ook een gereguleerde ‘ordre du monde’, waarin grammatica de plak zwaait. Het opereert op één niveau: van zeggen naar zeggen<sup>41</sup> (de gedachte dat we iets zeggen wat we zien of voelen is fout omdat dit op een ander niveau speelt. Wat we zeggen, zeggen we en zal nooit gelijk staan aan wat we zien of voelen).

Wanneer we die lijn dan doortrekken, hebben dieren geen taal; aangezien zij wel waarnemen, voelen en communiceren, maar niet door het zeggen van een taal die vertaald en gehercodeerd kan worden. Dit wil niet zeggen dat dieren niet kunnen communiceren, wel dat ze geen gebruik maken van de notie taal. Taal als notie is het overbrengen van een woord naar die gereguleerde wereld van grammatica en regels, waar een code bestaat. Het is niet de communicatie van tekens.<sup>42</sup>

Het spreken van een taal is één ding, het opschrijven ervan gaat nog verder. Het is als het ware een selectie maken van die gesproken taal, een assemblage van inhoud en expressie op papier.

Deleuze en Guattari geven in *Mille Plateaux* veel aandacht aan schrijvers zoals Virginia Woolf (1882-1941) en Franz Kafka (1883-1924), maar het is vooral Antonin Artaud (1896-1948) die de ultieme belichaming van hun theorie is. De beste schrijvers schrijven volgens hen dan ook niet voor een bepaald publiek (‘à l’attention de’), maar in de plaats van (‘à la place de’) hun publiek.<sup>43</sup> Ze worden een deel van hun publiek, waardoor de ‘devenir’ ook hier weer zijn intrede doet.

In een boek gaat de auteur zich als het ware verplaatsen in een ander, en vanuit dit nieuwe perspectief schrijven. Zoals het bij Deleuzes ‘devenir’ niet gaat om een letterlijke metamorfose of imitatie, is dit ook bij schrijvers niet het geval. Wanneer we dan bijvoorbeeld denken aan het boek *Fables* van Jean de La Fontaine (1621-1695), kunnen we stellen dat de schrijver zich hier verplaatst in het (weliswaar geantropomorfiseerde) dier.

Maar waar vele theoretici zouden concluderen dat de La Fontaine schrijft voor de dieren omdat zij het zelf niet kunnen en ongeletterd zijn, slaan Deleuze en Guattari een andere weg

---

<sup>41</sup> Gilles Deleuze en Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille Plateaux* (Parijs: Editions de Minuit, 1980), 76.

<sup>42</sup> Ibid., 77.

<sup>43</sup> Alain Beaulieu, “The Status of Animality in Deleuze’s Thought,” *Journal for Critical Animal Studies* 9, nr. 1/2 (2011), 71.

in. Zij stellen namelijk dat dieren niet ongeletterd kunnen zijn, aangezien geletterdheid een menselijke standaard is, die we niet moeten toepassen op dieren.<sup>44</sup>

Dieren halen hun macht niet uit taal, zoals mensen dat doen, maar uit andere krachten zoals hun 'vie impersonelle' en hun 'netwerk van affecten'. Naar mijn mening zijn deze twee termen cruciaal om Deleuzes visie op dieren te begrijpen.

### **2.1.7. Vie impersonelle en netwerk van affecten**

Het 'vie impersonelle' van dieren slaat op hun autonomie en onafhankelijkheid van anderen. Zij leven in een 'Umwelt' dat als onpersoonlijk kan bestempeld worden. Het belang van het 'pack' of groepsgedrag bij dieren is hier bepalend voor. Dieren leven niet met een individualiteit, maar passen hun gedrag aan de omgeving en omstandigheden aan. Ze bewegen zich in hun milieu louter in functie van hun eigen bestaan. De term 'impersonel' geeft de desubjectivering van Deleuzes filosofie weer. Het antropocentrisme kan bij deze filosoof niet ver genoeg verwijderd zijn<sup>45</sup>. Alles wat bepalend is voor mens en mensheid krijgt een waardig alternatief voor andere organismen. Het anti-humanistische gedachtengoed krijgt zijn weerwoord in het 'onpersoonlijke leven' van dieren, Deleuzes geheime ideaal.

Het 'netwerk van affecten' is tevens een dierlijke kracht, waarbij de affecten niet verwijzen naar een persoonlijk gevoel, maar naar een mogelijkheid tot affecteren en geaffecteerd worden.<sup>46</sup> Het affect is dus niet gewoon een menselijke emotie, het staat los van het menselijke individu, waarin het zich wel nu en dan eens manifesteert. Affecten manifesteren zich vaak in kunst en literatuur, waarin ze verschijnen en weer verdwijnen. Voor Deleuze zijn de affecten in de schilderijen van Francis Bacon (1909-1992) heel duidelijk, omdat ze voor hem een momentopname zijn van de mens die het 'devenir-animal' in zich laat.<sup>47</sup> Bacon, geïnspireerd door Rembrandts 'Geslachte Os' (1655), bezocht meermaals slachthuizen om de anatomie en structuur van het geslachte vlees te onderzoeken. Dit toepassend op zijn modellen, toont hij volgens Deleuze op sublieme wijze het 'devenir-animal', zich manifesterend in een mensenlichaam. Het vlees is datgene wat mens en dier verbindt met

---

<sup>44</sup> Alain Beaulieu, "The Status of Animality in Deleuze's Thought," *Journal for Critical Animal Studies* 9, nr. 1/2 (2011), 71.

<sup>45</sup> Ibid., 72.

<sup>46</sup> Gilles Deleuze en Félix Guattari, noten van de vertaler in *Mille Plateaux*, door Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), xvi.

<sup>47</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon. The Logic of Sensation* (Minnesota: University of Minnesota Press, 2002), 21.

elkaar, en daarin schuilt het affect. Wanneer we naar een Bacon kijken, worden we niet op sentimentele wijze aangegrepen, maar we worden aangesproken door een bepaald affect dat mens en dier gemeenschappelijk hebben.<sup>48</sup>

Samenvattend kan men stellen dat het ‘devenir-animal’ bepaalde affecten in organismen naar boven laat komen, en dat het netwerk van affecten een manier is om het ‘vie impersonnelle’ van dieren uit te drukken.

Logischerwijze kan men daaruit concluderen dat er in het affect een zekere macht schuilt, die men ook kan terugvinden in taal. Hoewel dieren dus geen menselijke notie van taal bezitten, verkrijgen zij toch diezelfde macht dankzij hun netwerk van affecten die ze uitwisselen tijdens het ‘devenir-animal’. En net daarin ligt voor Deleuze en Guattari de kracht van het dier. Ze zijn hoegenaamd niet ondergeschikt door hun niet-talig zijn, maar halen hun macht uit een andere manier van affecteren dan taal. Wanneer de mens dus een ‘devenir-animal’ ondergaat moet hij leren zijn macht niet enkel uit taal te halen, maar ook uit een onpersoonlijk leven dankzij een netwerk van affecten.

Dieren hebben dus géén taal, zolang men taal ziet als het onderling uitwisselen van wat men ziet of voelt in een spreektaal die vertaald kan worden. Dat maakt dieren daarom niet minder, het is louter een diverse vorm van macht die zij aanwenden. In deze filosofie is het cruciaal om dieren nooit menselijk te analyseren, maar is taal nu niet iets wat de mens door en voor zichzelf construeerde? Het toepassen op de dierenwereld zou daarom ridicul zijn.

Ik onderschrijf deze visie van Deleuze en Guattari, en het verdere vervolg van deze masterthesis zal die stelling aanhouden: niet-menselijke dieren hebben geen taal, aangezien taal een menselijke constructie an sich is. Ze communiceren via affecten.

---

<sup>48</sup> Alain Beaulieu, “The Status of Animality in Deleuze’s Thought,” *Journal for Critical Animal Studies* 9, nr. 1/2 (2011), 78.

## 2.2. Deleuze en theater

Het is opvallend hoe weinig Gilles Deleuze in zijn filosofie spreekt over theater en podiumkunsten. In *Mille Plateaux* is het vooral de literatuur en de film die de overhand neemt en in latere essays geeft hij zijn mening over het medium cinema (*‘Qu’est-ce que l’acte de création?’*), maar op theatervlak blijft het stil. Het is voor hem dan ook de meest oninteressante kunstvorm, aangezien het te hard blijft plakken in het heden<sup>49</sup> (en Deleuze is nu net geen fan van vaste tijdseenheden, maar ziet liever verleden, heden en toekomst in één rizomatisch tijdsgeheel). Het duurt hem te lang en het is te gedisciplineerd voor deze chaostheoreticus.

In *L’anti-Oedipe* is zijn aversie voor theater licht aanwezig door zijn vele spottende verwijzingen naar mimetisch theater. Alles wat puur imiteert, mimeert zonder verheffing is voor Deleuze bespottelijk. Bij het lezen van *Mille Plateaux* is het opvallend dat hij meermaals het woord ‘spelen’ (‘jouer’) gebruikt bij Oedipale dieren en hun baasjes: zij spelen rolletjes die op geen enkele realistische waarheid gebaseerd zijn. Grieks theater of klassiek drama zijn dus zeker niet besteed aan deze postmoderne filosoof.

Toch vinden we in het oeuvre van Deleuze subtiele verwijzingen naar maskers, conceptuele personae en iconische theaterfiguren zoals Empedokles, Oedipus of Penthesilea. En ook Félix Guattari kan zich niet losmaken van het theater. Hij schreef zelf zo’n zes komische theaterstukken in de jaren 1980-1990, waarin vooral gelachen wordt met psychoanalyse (en dus zichzelf).

Er is echter één theaterregisseur waar Deleuze een opvallend grote sympathie voor heeft: Antonin Artaud. Deleuze is een fan van herhaling, ruwe krachten, energie en dynamiek. Iets wat alom te vinden is in het ‘théâtre de la cruauté’ van Artaud. In hoofdstuk zes van *Mille Plateaux*, poneert Deleuze zijn fameuze term ‘corps-sans-organes’, geïnspireerd op een fragment uit Artauds radiospel uit 1947 *Pour en finir avec le Jugement de Dieu*:

---

<sup>49</sup> Gilles Deleuze, “L’abécédaire de Gilles Deleuze,” interview door Pierre-André Boutang, laatst geraadpleegd op 19 maart 2014, [http://www.youtube.com/watch?v=L\\_ZWwLKHQnU](http://www.youtube.com/watch?v=L_ZWwLKHQnU).

“When you will have made him a body without organs,  
then you will have delivered him from all his automatic reactions  
and restored him to his true freedom.<sup>50</sup>”

Deleuze en Artaud wensen een lichaam zonder organen, zonder instituten die hen opleggen wat te doen, de diepere realiteit van het lichaam. Organen hebben elk hun eigen functie en belemmeren het lichaam in vrijheid. Wanneer we lichamen konden vrijmaken van organen, is de vrijheid en het geluk aan ons. Deleuze en Guattari zijn hier radicaal in: vind je corps-sans-organes, vind hoe je het moet maken, het is een kwestie van leven en dood.<sup>51</sup> Het subject moet zichzelf desubjectiveren, zichzelf openen en uiteenhalen. Het is “het lichaam openstellen aan assemblages, circuits, verbindingen, drempels, passages, verbindingen van intensiteit, territoria en deterritorialisaties...”.<sup>52</sup>

Het is al het illusoire verwijderen om enkel met het rauwe en pure over te blijven; exact wat Antonin Artaud dus ook doet in zijn theater. In *Pour en finir avec le Jugement de Dieu* pleit hij voor het verdwijnen van diverse lichamen, waarin zijn woorden weloverwogen zijn. Artaud, die schizofreen was en in een constante strijd met zijn kunstzinnige alter-ego ‘Monsieur Artaud’ zal zijn hele leven worstelen met woorden en hoe zichzelf goed uit te drukken. Een fenomeen dat door filosoof Maurice Blanchot (1907-2003) later zal beschreven worden als kenmerkend voor de moderne literatuur: het falen in zich uitdrukken.<sup>53</sup> Zichzelf uiten op de scène was de enige manier van overleven voor Antonin Artaud, de organen zijn nutteloos. Artaud is in zijn visie tegenover taal erg verwant aan het dierlijke; hij probeert zich dan ook eerder uit te drukken via zijn *Théâtre de la cruauté* dan in woorden.

De grote vraag blijft nu hoe Deleuze zich zou gedragen ten opzichte van theater mét dieren. Hedendaagse theatermakers maken steeds meer gebruik van deze andere species om een extra realiteitsdimensie toe te voegen aan de scène. Dieren staan op hetzelfde schap als de mens, en moeten dus niet onder doen in het theater.

---

<sup>50</sup> Antonin Artaud. "To Have Done with the Judgment of God" in Selected Writings. Susan Sontag (ed). Berkeley, CA: University of California Press, 1976, p. 571.

<sup>51</sup> Gilles Deleuze en Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille Plateaux* (Parijs: Editions de Minuit, 1980), 151.

<sup>52</sup> Ibid., 160.

<sup>53</sup> Marc De Kesel, “Theater of death. Leven en/als toneel”, in: Jonckheere, Stalpaert en Vanfleteren (ed.), *het Spel voorbij de Waanzin*, (Gent: Academia Press, 2010), 147.

Wat zou Deleuze vinden van de dieren als acteurs op scène? Is dit dan nog wel het drama waar hij zich zozeer tegen afzet? Verliest het dier dan zijn dierlijkheid? Of is het net een goede oefening in het 'devenir-animal'? Kunnen we datgene waar hij zo van houdt (dieren) verbinden met datgene waar hij zo'n afkeer van heeft (theater)? Maakt het een verschil als er een Oedipaal of een Demonisch dier op scène staat, of zijn die onderverdelingen alweer gedateerd? In deze thesis worden al deze visies van Deleuze nu toegepast op het hedendaagse theater dat gebruik maakt van levende dieren. Enkele voorbeelden zoals het werk van Romeo Castellucci en natuurlijk David Weber-Krebs zullen met meer aandacht besproken worden. Allereerst zullen enkele nieuwere pioniers op het vlak van dierenstudies uit de 21<sup>e</sup> eeuw aangehaald worden. Theoretici die zich, hoever ze er zich ook vanaf keren, toch vaak terugvallen op de fundamenten die Gilles Deleuze en Félix Guattari legden in *Mille Plateaux*.

### **3. Dierenstudies en Theaterwetenschappen**

De 21<sup>e</sup> eeuw bouwt verder op de filosofische fundamenteën die in de voorbije eeuw gelegd werden. De focus verschuift steeds meer naar de nauwe band tussen mens en dier, waarbij grote aandacht komt op het dierenleed en de –ethiek die daaraan verbonden is. De recente theoretici geloven in een gelijkwaardige band tussen mens en dier, waarbij beiden over een individualiteit en wil beschikken. Ook de theaterwetenschappers krijgen aandacht voor de dierenstudies. Enkele kernfiguren zullen zich specifiek richten op het gebruik van dieren in de theater- en performancekunst.

De besproken theoretici; Rachel Rosenthal (1926), Donna Haraway (1944) en recente onderzoeken van prof. Una Chaudhuri zullen vergeleken worden met de filosofie van Gilles Deleuze en Félix Guattari, aangezien hun denkkader fundamenteel is voor de hypothese van deze thesis. Deze drie dames verweven de dieren- met de theaterstudies, wat tot interessante en diverse inzichten leidt.

#### **3.1. Rachel Rosenthal en Donna Haraway**

Het opvallendste en waarschijnlijk radicaalste figuur is Rachel Rosenthal, die als activiste in haar performances en teksten ijvert voor het weldoordachte gebruik van dieren in het theater, en alle ethiek die daarbij in acht dient genomen te worden.

Rosenthals performances zijn experimenteel, en handelen vaak over de aarde, ecologie, fauna en flora en de rol die de mens daarin speelt. Vooral vanaf midden jaren '80 handelen quasi alle performances over dit thema; zoals *L.O.W. in Gaia* (1986), *Rachel's Brain* (1987), *Gaia Mon Amour* (1983) en *Pangaeian Dreams* (1990).

Rosenthal maakt gebruik van het theater als kunstvorm om een parallel te trekken tussen het creatieproces van iets creatiefs en het ecologisch probleem. De performance reflecteert over ecologie, en de natuur op zich is zelf ook een performance.<sup>54</sup> Beiden zijn onvoorspelbaar en grillig en kunnen nooit stabiel zijn. Het theater als efemere kunstvorm is dus de perfecte manier om het onvoorspelbare van de natuur vast te leggen.

---

<sup>54</sup> Rachel Rosenthal, Commentaar "Freaks of Nature" in *Rachel's Brain and Other Storms* door Una Chaudhuri (Londen en New York: Continuum, 2001), 199.



Sinds de millenniumwisseling profileerde Rosenthal zich steeds meer als voorvechter van dierenrechten. Haar laatste performances verleggen hun aandachtspunt van ecologie naar de problematiek van het dierenleed.

Aan de hand van shockerende beelden van dierenleed en –misbruik, probeert ze de toeschouwer wakker te schudden en de problematiek aan te kaarten. In 2007 publiceert ze haar artikel *Animals Love Theater* in *The Drama Review*, een waar manifest tegen het immorele en vaak pijnlijke gebruik van dieren in de kunst. Ze haalt haar eigen performances aan om aan te tonen hoe het wel moet: dieren in alle vrijheid en met respect op de scène laten.

Rosenthal staat theoretisch gezien quasi lineair tegenover Gilles Deleuze en Félix Guattari. Zelf benadrukt ze dat het cruciaal is op de scène ‘de menselijke band met niet-menselijke wezens’ aan te kaarten. Voor Rosenthal staat de relatie tussen mens en dier centraal: deze moet op gelijke basis staan en evenwichtig zijn. We moeten dieren respecteren, zodat zij ons ook respecteren en we in een gelijkwaardige relatie terechtkomen. Voor Gilles Deleuze is een menselijke band met een dier zowat het ergste wat het dier kan overkomen. De enige relatie die we met een dier zouden kunnen aangaan, is die van de jager die ongeveer even dierlijk omgaat met het dier, als het dier zelf.<sup>55</sup> Het idee alleen al om de menselijke denkwijze te projecteren op andere wezens, gaat recht in op het desubjectiverend denken van Deleuze. Over één van haar eerste performances, *The Others* uit 1984, schrijft Rosenthal zelf: “Each of the beasts told his or her name via the human attendant and received a flower; it concluded with a voice-over while, on a platform, I played with my dog and cat.”<sup>56</sup>

Het dier krijgt een naam, wat an sich al het toppunt van antropomorfisatie is. Het dier wordt gesubjectiveerd door het krijgen van een naam, en hierdoor op gelijkwaardige hoogte met de mens gezet. Toch worstel Rosenthal met deze zogezegde ‘gelijkwaardigheid’.

Zo heeft het dier een ‘human attendant’ nodig om voor hem te spreken, terwijl ze even later benadrukt dat ‘honden ook een taal hebben, en als we moeite doen, kunnen we die verstaan’.<sup>57</sup> Dit benadrukt enkel de ongelijkheid, aangezien wij elkaar kunnen verstaan, maar wel een ‘human attendant’ nodig hebben om honden te begrijpen. Tevens het feit dat ze zich de dieren toe-eigent (‘my dog and cat’), doorbreekt de gelijkwaardige relatie tussen mens en dier.

---

<sup>55</sup> Gilles Deleuze, “L’abécédaire de Gilles Deleuze,” interview door Pierre-André Boutang, laatst geraadpleegd op 19 maart 2014, [http://www.youtube.com/watch?v=L\\_ZWwLKHQnU](http://www.youtube.com/watch?v=L_ZWwLKHQnU).

<sup>56</sup> Rachel Rosenthal, “Animals Love Theatre,” *The Drama Review* 51, nr.1 (2007), 6.

<sup>57</sup> *Ibid.*, 7.

Rosenthal gaat dus vooral heel menselijk om met de dieren en benadrukt ook de menselijke band die we met deze wezens kunnen aangaan. Als activiste en performance-kunstenares zijn haar theoretische insteken niet genoeg gefundeerd. Hiervoor moeten we ten rade gaan bij Donna Haraway, waar Rosenthal haar theoretische mosterd haalde.

Met haar termen ‘companionship’ en ‘otherness’ leverde Haraway een grote bijdrage tot de “dieren-in-theaterstudies”. Reeds in haar *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century* geeft Haraway grote aandacht aan het natuur-cultuur debat, waarin ze onderzoekt wat natuurlijk en wat sociaal geconstueerd is. De lijn doortrekken naar het onderscheid dier-mens is een logische stap die ze met haar manifest *The Companion Species Manifesto: Dogs, People and significant Otherness* in 2007 dan ook maakt.

Concreet bespreekt Haraway de relatie mens-dier als één waar beide ‘species’ elkaar tegemoetkomen en dus ontmoeten. Performance en theater is hier een ideale plaats voor. Ze treedt dan ook meestal op samen met haar hond, Cayenne, die ze als een partner in ‘companionship’ beschouwt. In tegenstelling tot Deleuze, heeft Haraway veel aandacht voor huisdieren, die zij ‘companion animals’<sup>58</sup> noemt. Volgens haar gaat dit niet enkel om honden of katten, maar ook om paarden, padden, muizen...enzovoort. Alle dieren die een band kunnen aangaan met een mens en die wij in de Westerse wereld ons kunnen toe-eigenen. Wat Deleuze dus spottend oedipaal noemt, defenieert Haraway als gezelschaphouders. Naast ‘companion animals’ benoemt ze in een breder kader de ‘companion species’, waarnaar ze de titel van haar boek vernoemt. Dit zijn allerlei soorten organische wezens en planten in een direct verband staat tot het menselijk species, en vice versa. Haraway verstaat hieronder bijvoorbeeld rijst, tulpen, de darmflora en bijen. Deze verschillen allen in ‘significant otherness’<sup>59</sup>, maar vullen elkaar ook goed aan.

Met ‘otherness’ legt Haraway de nadruk op de verschillen tussen diverse species en hoe die op gelijkwaardige basis kunnen samenleven. Er is geen hiërarchie of surrogatie bij de ‘significant other’. Haraway beschrijft zelf hoe ze weigert de moeder van haar honden genoemd te worden door angst om infantilisatie van de honden, en een misidentificatie van

---

<sup>58</sup> Donna Haraway, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People and significant Otherness* (Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003), 15.

<sup>59</sup> Ibid., 25.

haar honden tot baby's.<sup>60</sup>

Dat Haraway een hondenliefhebber is, is overduidelijk in *The Companion Species Manifesto: Dogs, People and significant Otherness*. Hoewel ze benadrukt dat ook andere dieren 'companion animals' kunnen zijn, worden enkel honden besproken in haar manifest: van de evolutie van honden, over hun verschijning in literatuur en film tot de diverse rassen. Voor Gilles Deleuze verliezen ze al hun belang zodra ze gedomesticeerd worden, omdat dit de wilde dierlijkheid aantast. Haraway ziet dit compleet anders; honden zijn "hier niet om over na te denken, ze zijn hier om mee te leven"<sup>61</sup>.

Om aan te tonen hoe sterk de band tussen mens en dier is, verwijst Haraway vaak naar de kunst. Kunstwerken met dieren tonen de kracht van de relatie tussen de species goed aan. Haar belangrijkste werk in dit kader is *When Species Meet* (2008), waarin ze probeert de ontmoetingen tussen mens en dier te onderzoeken. Hierin schrijft ze dat slechts tien percent van de menselijke cellen waarlijk en uitsluitend menselijk zijn. Negentig percent van onze cellen zijn organisch, en komen dus bij alle organische wezens voor zoals dieren en planten.<sup>62</sup> Hoewel we dus verschillend zijn ('otherness'), hebben we toch veel gemeen met elkaar. Haraway's visie is dus gebaseerd op het vervagen van de grenzen tussen mens en dier en hoe deze gelijkaardig zijn aan elkaar (geen hiërarchie). Beiden maken elkaars geschiedenis en leven en zijn elkaars companions; Haraway benoemt het bewustzijn hiervan 'the humanimal'<sup>63</sup>.

In *When Species Meet* geeft zij ook meerdere malen commentaar op het 'devenir-animal' van Deleuze en Guattari. Hun theorie is voor haar niet geslaagd, omdat het de kloof tussen mens en dier enkel groter maakt. Zij beschuldigt hen meermaals van 'antropocentrisme', waarmee Haraway naar mijn mening toch een steek laat vallen. Waar zij op zoek is naar het gelijkgeschakelen van mens en dier, gaat het bij Deleuze en Guattari net om de verschillen erkennen en aanvaarden. Haraway ziet hierin een superioriteitsgevoel van de mens tegenover het dier, hoewel dit net niét aan de orde is. Haraway zelf is op zoek naar een reële band met

---

<sup>60</sup> Donna Haraway, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People and significant Otherness* (Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003), 95-96.

<sup>61</sup> Ibid., 5.

<sup>62</sup> Ibid., 3.

<sup>63</sup> Donna Haraway, "the humanimal," interview door Stine Jensen, laatst geraadpleegd op 4 april 2014, [https://www.youtube.com/watch?v=BUA\\_hRJU8J4](https://www.youtube.com/watch?v=BUA_hRJU8J4).

het dier, opgebouwd uit wederzijdse erkenning, maar dit is net weer te antropomorf voor Deleuze en Guattari.

Ook het bestempelen van haar honden en katten als ‘oedipale dieren’ wordt hen kwalijk genomen, terwijl Deleuze en Guattari dit zelf nuanceren.

Toegepast op haar eigen hond, Cayenne, legt ze de nadruk op het feit dat honden geen menselijke constructie of afspiegeling zijn, maar, zoals eerder aangehaald, puur honden met hun eigen karakteristieken en individualiteit, die wij als mens moeten inzien en begrijpen<sup>64</sup>.

Het probleem in verzoening tussen beide theorieën ligt aan de verschillende vertrekpunten. Voor Deleuze is er niets zo belangrijk als de dierlijkheid van het dier, de mens staat hier compleet los van, hoewel hij er veel van kan leren. Om Deleuze dan te beschuldigen van antropocentrisme is absurd. Voor Haraway is het net het dierlijke met het menselijke vermengd van waaruit we moeten vertrekken. De conclusie doortrekkend kan ik stellen dat Deleuzes en Guattari’s filosofie zelfs een grotere aandacht voor het dier zelf behuist dan Haraway, waardoor Haraway’s theorie eerder antropocentrisch is. Zijzelf zou hier natuurlijk niet mee akkoord gaan, maar de menselijke input is bij Deleuze verder te zoeken dan bij Haraway.

Ook Rosenthal deelt de denkwijze van Haraway. Beide dames hebben een goede relatie met hun (huis)dieren. Deleuze daarentegen heeft nooit een huisdier gehad, en spreekt over dieren op een conceptuelere manier. Deleuzes theorie is daardoor lastiger toe te passen in de praktijk dan die van Haraway, zoals we zullen zien in de casestudie van David Weber-Krebs in hoofdstuk 6.1.

---

<sup>64</sup> Donna Haraway, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People and significant Otherness* (Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003), 11-12.

## 3.2. Una Chaudhuri

### 3.2.1. Zooësis

Recent is het Una Chaudhuri die met enkele nieuwe begrippen de theaterwetenschappen aan de dierenstudies verbindt. Als professor aan New York University is zij reeds jarenlang bezig met onderzoek naar het gebruik van dieren in performances. In tegenstelling tot Rosenthal en Haraway zijn haar theoretische teksten sterk onderbouwd met diverse verwijzingen naar filosofen zoals Lévi-Strauss, Von Uexküll en Deleuze.

Haar artikel uit 2007 *(De)Facing the Animals* stuwt het begrip ‘Zooësis’ naar voor: wijzend op het feit dat een cultuur veel van zijn bestaan dankt aan het figuur en het lichaam van het dier, zoals reeds aangehaald in hoofdstuk 1.<sup>65</sup> Onze cultuur bouwt dus grotendeels voort op die ‘zooësis’, waardoor het verwijzen naar dieren in de kunst, en meer specifiek in theater en performance, een logische stap is.

Met deze term hoopt Chaudhuri het dier een grotere waarde in het culturele discours aan te bieden.

Chaudhuri bracht recent (samen met Holly Hughes, ed.) het boek *Animal Acts: Performing Species Today* uit. Hierin worden diverse performances besproken die zich specialiseren in de relatie mens-dier.

De focus ligt in dit boek vooral op performances die OVER dieren gaan, en niet zozeer performances waarin dieren zelf voorkomen (het onderscheid dieren IN/EN theater toont hier alweer zijn belang).

De titel *Animal Acts* slaat dus zowel op de dieren die performen (als performer of als materiaal) als op het mimeren van dieren (‘act on behalf of those animals’<sup>66</sup>). Voor het onderzoek van deze thesis wordt echter enkel ingegaan op de eerste definitie van ‘Animal Acts’, waarin het live gebruik van dieren aan de orde is.

In haar inleiding wordt wel aangegeven dat bijna alle performances over dieren (waarin ze gemimeerd worden) indirect verwijzen naar oudere performances mét levende dieren op de scène. Hiermee geeft ze aan dat de dierlijke aanwezigheid een continuum is in plaats van een absolute voorwaarde.

---

<sup>65</sup> Lourdes Orozco, *Theatre & Animals* (Londen: Palgrave Macmillan, 2013), 6.

<sup>66</sup> Una Chaudhuri en Holly Hughes, red., *Animal Acts: Performing Species Today* (Michigan: University of Michigan Press, 2014), 7.

Haar interessepunt ligt vooral in hedendaagse performancekunstenaars die zich behelpen met de dierenwereld om de zogenaamde epistemologische crisis<sup>67</sup> bij de mens aan te tonen. Als enige performance met live dieren bespreekt ze *The Others* van Rachel Rosenthal, de andere performances gaan te werk met dieren als teken of metafoor. Chaudhuri koestert grote bewondering voor dit werk, omdat het volgens haar de band tussen mens en dier perfect evenwichtig weerspiegelt. De reden hiervoor is volgens haar omdat Rosenthal werkt met geadopteerde en daarna gedomesticeerde dieren, in plaats van getrainde dierlijke performers. Wat voor Gilles Deleuze als nadelig zou beschouwd worden, draait Chaudhuri net positief om. Voor haar moet performance en theater de goede band en onderlinge kennis uitwisseling tussen mens en dier illustreren, en dit lukt enkel door een persoonlijke, en dus menselijke band aan te gaan met het dier. Alleen zo kan het dier ‘de wil’ krijgen te performen.

### 3.2.2. Epistemologische crisis

Wat kan het dier aan de mens (‘the other animal’, zoals zij ons graag noemt<sup>68</sup>) leren en vooral: hoe gaat de mens om met de moeilijk te verkrijgen kennis die het dier bezit? Chaudhuri pleit vooral voor een omgang met dieren die ons leert op andere manieren naar de wereld te kijken. Dieren worden vaak als discours voorgesteld (de zogenaamde zooësis) en het is Chaudhuri’s doel om dieren in theater anders voor te stellen. Naast de ethische aspecten die hier maar al te vaak bij komen kijken, schenkt ze veel aandacht aan het uitwisselen van kennis tussen dier en mens. Dieren doen ons namelijk beseffen dat de kennis die we hebben, grotendeels een menselijke constructie is. Het werken met dieren zorgt dus voor een epistemologische crisis, wat de band tussen mens en dier ten goede komt. Dieren leren ons te aanvaarden dat onze kennis relatief is, en dat er nog heel wat werk aan de winkel is om onze logica om te vormen. Hierin zien we toch een deleuziaanse gedachte doorschemeren; tenslotte, is ook voor hem de kennis die dieren hebben een grote inspiratiebron die de mensheid dankzij het ‘devenir-animal’ kan helpen. Is het dier dan geen corps-sans-organes, waarin enkel het lege lichaam, los van logica en civilisatie overblijft? Zoals Chaudhuri het zo treffelijk verwoord: “Animal acts convey new knowledges through new bodily experiences in space and time”<sup>69</sup>.

---

<sup>67</sup> Una Chaudhuri en Holly Hughes, red., *Animal Acts: Performing Species Today* (Michigan: University of Michigan Press, 2014), 7.

<sup>68</sup> Ibid., 3.

<sup>69</sup> Ibid., 10.

Alleen door het openstaan voor dierlijke kennis, kunnen wij terugkeren naar de eenheid tussen mens en dier, die door Holly Hughes als een gedicht ('a poem') wordt benoemd, zoals reeds aangegeven in de openingsquote van deze thesis. Dit gedicht is als een serie van acties waarin we rijmen met alle andere dieren, en onszelf dus niet superieur boven andere species plaatsen. Dit zijn we volgens Hughes nu verloren, maar kunnen we dankzij kunst opnieuw inzien.

Chaudhuri legt dus nadrukkelijk de aandacht op de kennis die dieren hebben. Ze accentueert ook dat het menselijke superioriteitsgevoel tegenover dieren eerder als een verdedigingsmechanisme tegen die niet te begrijpen dierlijke kennis moet gezien worden. De mens voelt zich aangevallen omdat hij niet om kan gaan met de dierlijke kennis, en neemt hiervoor een superieure houding aan. Dit is tevens de reden waarom bepaalde dieren meer angst oproepen bij mensen dan anderen. Zo bezorgen insecten en ongedierte zoals ratten en muizen voor velen een grote schrik. Dit heeft alles te maken met het feit dat deze dieren de menselijke grenzen niet respecteren. Hoewel wij de kennis bezitten om huizen te bouwen en muren op te trekken, staan we tegenover deze diertjes machteloos aangezien zij ongevraagd door onze grenzen kruipen.<sup>70</sup> Daarbovenop kunnen ze onze gezondheid aantasten door diverse ziektes met zich mee te dragen. De meest bedreigende dieren zijn dus diegenen die onze kennis niet respecteren en dus ons superioriteitsgevoel ondermijnen. Het zijn dan ook net deze dieren van wie wij veel kunnen leren. Niet toevallig heeft ook Deleuze een uitgesproken fascinatie voor insecten zoals een wesp of een teek.

In een artikel in *Theatre Journal* bespreekt Chaudhuri het stuk *BUG* geregisseerd door Mark Pickell voor Capital T Theatre. In dit stuk wordt de toeschouwer erop gewezen dat geen enkele theaterruimte ooit vrij is van insecten en bacterieën, en dat dieren dus eigenlijk altijd mee performen op de scène. Hoewel de acteurs dus wel een rol spelen op de scène, kunnen ze nog altijd écht gebeten worden door échte dieren. Het dier daarentegen speelt geen rol, maar is toch performer.

Zowel Rachel Rosenthal, Donna Haraway als Una Chaudhuri hebben een verschillende, verfrissende visie op het gebruik van dieren in theater. Rosenthal kaart vooral het ethische aspect aan, Haraway benadrukt de band tussen mens en dier en hoe we elkaars compagnons kunnen zijn. Chaudhuri legt de fundamentele basis voor het gebruik van dieren op de

---

<sup>70</sup> Una Chaudhuri, "Bug Bytes: Insects, Information, and Interspecies Theatricality," *Theatre Journal* 65, nr. 3 (2013): 323.

theaterplanken als bron van kennis via hun 'animal acts'. Het dier is niet onderworpen aan de menselijke cultuur en kan daarom als een deleuziaanse corps-sans-organes gezien worden. Ze hebben andere kennis die bij de mens voor een epistemologische crisis zorgt en zo het theater tot een hoger niveau tilt. Ze geven de toeschouwer een nieuwe beleving van ruimte en tijd en zijn daarom belangrijke acteurs in het theater. Hoewel ze geen rol spelen kunnen ze met hun aanwezigheid toch het stuk bepalen.



## **4. Het dier als marionet**

Al deze theorieën besproken en vergelijkend, kunnen we ons vragen stellen bij enkele wederkerende elementen en de band met de theaterwetenschappen verduidelijken.

De conceptuele ideeën van Gilles Deleuze en Félix Guattari blijken in theorie het dier in al zijn dierlijkheid het meest te respecteren. De mens wordt naar achter geschoven, en zelfs aangespoord zich meer als een dier te gedragen dankzij het ‘devenir-animal’. Voor Rachel Rosenthal is het efemere van het theater de perfecte manier om het dierlijke instinct weer te geven.

Donna Haraway legt de nadruk eerder op de band tussen mens en dier, en hoe we kunnen omgaan met de verschillen en de gelijkenissen tussen beiden.

Una Chaudhuri tenslotte doet enkele interessante toevoegingen aan het mens-dierdebat, door concepten zoals zooësis en de epistemologische crisis toe te voegen. Ook voor haar worden dieren eerder geloofd om hun dierlijkheid, dan om hun menselijke relaties.

Chaudhuri vindt een goede balans tussen theorie en praktijk door haar focus op performances met/over dieren. Nadelig is dat haar besproken case-studies voorlopig enkel Amerikaanse werken zijn.

Het gebruik van dieren in het Europees theater verschilt gevoelig van Amerikaanse performances. Deze masterproef focust zich dan ook meer op Europese kunstenaars, met als case-studie het werk *Balthazar* van David Weber-Krebs.

In dit hoofdstuk worden deze elementen allemaal samengevoegd en gelinkt aan theatertheorie.

In 4.1. wordt onderzocht hoe deze ideeën zich vertalen nu er een dier op de scène wordt geplaatst als protagonist?

In 4.2. worden de ideeën van Heinrich Von Kleist (1777- 1811) over de acteur als marionet in dit kader besproken.

In 4.3. wordt een synthese gemaakt waarin gesteld wordt dat het dier op scène gezien kan worden als een marionet-sans-organes.

#### 4.1. Het gezichtsloze dier op scène

Wanneer een dier live verschijnt in de theaterruimte, wordt de toeschouwer bewust geconfronteerd met de onvoorspelbaarheid van het dier. Het theater is een ruimte voor acteurs die een rol spelen, en is dus an sich een menselijk gecreëerde ruimte. Wanneer een dier deze ruimte binnengaat, wordt dit doorbroken wat leidt tot een onverwachte spanning. Een dier kan geen rolletje spelen en wordt daardoor als onvoorspelbaar en onberekenbaar gezien.

Wat bijdraagt tot dit gevoel is zowel het live-aspect en de proximateit van het dier als de Andere aanwezig in de ruimte. We worden in een besloten ruimte face-to-face geconfronteerd met het dier, waardoor een bepaalde wederzijdse blik ontstaat. De menselijke acteur speelt een rol in een illusoire wereld en ziet de toeschouwer daarin niet. De blik is eenzijdig, enkel vanuit de toeschouwer vertrekkend. Bij postmodern theater wordt dit grotendeels doorbroken, maar het gebruik van live dieren doet hier nog een schepje bovenop. Door de onvoorspelbare dierlijkheid is ook de blik van het dier onvatbaar. Het illusoire waarop theater zich baseert wordt compleet neergehaald en de toeschouwer voelt zich ook bekeken.

Zelfs zijn positie als toeschouwer wordt bevraagd: waarom kijken we naar deze scène waarop het dier loopt dat zich niet eens bewust is van deze artificieel gecreeerde situatie die theater heet.

Dit alles heeft te maken met het missen van een ‘faciality’<sup>71</sup> bij het dier, een term die Deleuze en Guattari introduceren in *Mille Plateaux*.

Wat is een ‘faciality’? Het is een gezicht met naast een individueel kenmerk dat de identiteit bepaalt ook een manier om te spreken. Een afspiegeling van ons innerlijke. Een gezicht maakt een subject.

Deleuze en Guattari benadrukken het onderscheid tussen hoofd en gezicht; het hoofd zit in het lichaam, maar het gezicht niet. Het gezicht ontstaat volgens hen pas wanneer het ophoudt deel van het lichaam te zijn en gecodeerd te worden door het lichaam en zijn omgeving. Het lichaam moet gedecodeerd en daarna gehercodeerd worden door het gezicht.<sup>72</sup> Dit noemen zij het ‘white wall/black hole system’ (‘un système mur blanc- trou noir’): het witte gelaat met zwarte openingen zoals ogen, neus en mond krijgt betekenis zodra het een gezicht wordt. Het laat subjectiviteit door de zwarte gaten stromen, en maakt van een hoofd een gezicht.

---

<sup>71</sup> Gilles Deleuze en Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille Plateaux* (Parijs: Editions de Minuit, 1980), 151.

<sup>72</sup> Ibid., 170.

Wanneer twee gezichten elkaar dan bekijken, is er face-to-face, oog-aan-oog contact wat Deleuze de ‘four-eye machine’ noemt.

Hoewel we bij het face-to-face contact met een dier ons toch bekeken voelen, kunnen we niet zeggen dat dieren ook echt een ‘gezicht’ hebben volgens de definitie van Deleuze en Guattari. Zij zijn namelijk niet in staat te communiceren via hun gezicht, het lichaam loskoppelend van het hoofd. Het is het sociale masker die mensen dragen, en dit hebben dieren nu eenmaal niet. Het gezichtloze van het dier kan dus eerder als een vrijheid van ‘faciality’ gezien worden, waarmee de invloed van cultuur en omgeving op een identiteit bedoeld wordt. Het feit dat zij in de eerder genoemde ‘pack’ leven en vrij zijn van de onderdrukkende machine die dagelijks weegt op het menselijke gezicht, geeft dieren een veel grotere vrijheid dan mensen.

Voor Una Chaudhuri confronteert de dierlijke gezichtloosheid ons met de eerder genoemde epistemologische crisis. In de ogen van het dier vervallen onze kennisstructuren en ontdekken we alternatieve vormen van epistemologie en ontologie.<sup>73</sup> Hier kan weer teruggekoppeld worden naar het ‘devenir-animal’: in de ogen van het dier ontdekt de mens nieuwe denkstructuren die ons wereldbeeld openen. Ook in het theater is dit het geval: de aanwezigheid van een dier op de scène doorbreekt de evidentie van acteurs en illusie. Het doet ons vragen stellen bij onze eigen positie als toeschouwer; het ‘devenir-animal’ nestelt zich in het menselijke brein.

De *Balthazar* trilogie van David Weber-Krebs is hier een perfect voorbeeld van. Een ezel als protagonist, loopt doelloos op de scène, terwijl een handjevol anonieme performers licht georkestreerde choreografieën uitvoeren. Het dier volgt hen nu eens wel, dan weer niet. De ezel op scène doorbreekt elke illusie van het theater en het publiek voelt zich vreemd; zijn eigen positie als toeschouwer van een reëel iets (het dier, de ezel), in een illusoire setting (de scène). Hierop wordt uitgebreid ingegaan in hoofdstuk 6.

Een persoonlijke kanttekening dient hierbij gemaakt te worden: een scène is naar mijn mening altijd illusoir, in die zin dat alles wat op de scène gebeurt, een opvoering (performance) is, en wat geperformed wordt is niet meer reëel en dus ‘illusoir’. Men kan zich dan de vraag stellen of er überhaupt nog iets is wat als reëel kan beschouwd worden, en of het hele leven geen

---

<sup>73</sup> Una Chaudhuri, “(De)Facing the Animals: Zooësis and Performance,” *The Drama Review* 51, nr. 1 (2007), 12.

performance is, maar dat leidt te ver af van de dier-op-scènekwestie. Wie op een scène staat, beseft dit van zichzelf, en performt zichzelf, al dan niet in een rol.

Wanneer een onwetend dier nu op de scène wordt geplaatst, ontstaat er een spanning bij de kijker als toeschouwer van dit geënceneerde geheel.

In deleuziaanse termen zou gezegd kunnen worden dat de blik van de toeschouwer vastligt als een territorium: een veilige haven waarin we beseffen dat wat we zien toch illusoir/geperformed is.

Maar, pas door de confrontatie met de dierlijke blik, wordt er gedeterritorialiseerd. Na de voorstelling, kunnen we terugkeren naar die veilige haven, maar de nieuwe inzichten laten sporen na in ons brein: het reterritorialiseren heeft zijn effect.

Door het plaatsen van een dier op de scène, bewerkstelligen theatermakers het ‘devenir-animal’ bij de toeschouwer.

Natuurlijk is dit niet het geval in elke performance met dieren. Deze stelling geldt enkel bij voorstellingen die:

- a) gebruik maken van live dieren
- b) de dieren op scène zetten om hun dierlijkheid en niet als symbolische of metaforische betekenis
- c) de dieren niet getraind zijn om opgelegde choreografieën uit te voeren (zoals circus).

Dit soort theaterwerk komt steeds meer voor, en regisseurs zijn zich maar al te bewust van het effect dat dieren hebben op de toeschouwer. Dieren hebben een onvoorspelbare vrijheid die ons, zoals daarnet aangetoond, onze menselijke fundamenten op een helling doet zetten. Het individu verdwijnt, de dierlijkheid komt boven.

Voor hedendaagse regisseurs is dit een droom om mee aan de slag te gaan: het dier in al zijn vrijheid, niet bevuiltd door maatschappij of opinies, als een objectief wezen, een leeg canvas dat ingevuld kan worden en dat een dubbel en dik effect heeft op de toeschouwers. Het dier als de ideale non-acterende acteur.

De facelessness van het dier komt hem te goede zodra hij het beladen podium betreedt. Al dan niet bepaalde instructies opvolgend, is de weg van het dier altijd onzeker. Er is geen menselijke ratio dat het dier kan tegenhouden om zijn eigen weg te gaan.

Vele kunstenaars zoeken in hun performers de dierlijkheid op omdat dit creativiteit opwekt. Het volgen van de instincten is een grote inspiratiebron voor menig kunstenaar. Dus als kunstenaars op zoek gaan naar het dierlijke in mensen, kunnen we stellen dat het dier een perfecte performer kan zijn voor bepaalde regisseurs.

Het is Deleuzes en Guattari's animalité waar iedereen naar op zoek is en dat nu steeds meer aanvaard wordt in theaterland.

Het is dan de keuze van de regisseur hoe hij omgaat met deze tomeloze vrijheid en instinctmatig gedrag van het dier: hij kan het het aanvaarden en uitspelen of hij kan bepaalde minieme instructies opleggen die dit gedrag versterken.

Laat men het dier zijn gang gaan op de scène, rondlopend, etend, zijn instincten volgend zoals in de casus van David-Weber Krebs het geval is, of gaat men het dier bepaalde handelingen meegeven zoals Jan Fabre of Romeo Castellucci doen?

## 4.2. Heinrich von Kleist

Het voorafgaande samenvattend kunnen we stellen dat het dier als redder van het theater kan beschouwd worden omdat het voor de regisseur een ideale, non-acterende acteur is, die het ‘devenir-animal’ bij de toeschouwer bewerkstelligt.

Het is nu interessant dit idee te linken aan andere theorieën over “de perfecte performer”. Het was Heinrich von Kleist (1777-1811) die zich in 1810 boog over deze kwestie met zijn tekst *Über das Marionettentheater*. Von Kleist schreef deze tekst in reactie op Friedrich von Schillers *Über Anmut und Würde*, waarin Schiller stelde dat ‘Anmut’ (natuurlijke gratie en elegantie) uit zichzelf voortvloeit uit morele goedheid. Von Kleist was het hier niet mee eens, en ontwikkelde voor zichzelf een theorie rond het ontstaan van natuurlijke gratie. Voor hem is het summum hiervan de marionet. In volgende paragraaf zal de link gelegd worden tussen de marionet en het dier als ideale performer.

### 4.2.1. De marionet

Het dier werd in de vorige paragraaf reeds beschreven als de perfecte performer, en de ideale non-acterende acteur. Hedendaagse theaterregisseurs zoeken op creatieve manieren naar hoe ze de theaterillusie kunnen aanvullen of doorbreken.

Een toename in realiteitszin is hierbij cruciaal.

Het gebruik van het lichaam is één creatieve strategie. Velen worstelen met de positie van de acteur: hoe kunnen we het publiek echt bij hun kraag vatten wanneer die toch weten dat het geacteerd is? Het gebruik van het vleeselijke lichaam dat bloedt, zweet en urineert... maakt de acteur als mens realistischer en echter, waardoor de illusie doorbroken wordt.

Het gebruik van dieren is een andere manier om het stuk onvoorspelbaar en dus reëel te maken.

Naast hun ‘facelessness’ hebben dieren iets waar velen jaloers op zijn: ze lijken zorgeloos. Dieren zijn niet, nooit beladen met menselijke problemen, sociale regels die hen opgelegd worden, noch waarden of normen. Het leven van een dier lijkt voor ons, de gecompliceerde mens, rustig en vrij. De metaforen in onze spreektaal hebben niet voor niets zoveel dierenverwijzingen: ‘vrij als een vogel’, ‘een luizenleventje leiden’...

Dieren hebben dan wel vaak een beperkt leven: eten, slapen, zich voortplanten, zich verdedigen..., voor de drukke mens ziet het er heel aantrekkelijk uit. De beperkingen van het dier lijken voor ons, de gestresseerde en overwerkte mens, een zegen.

Wanneer we dit onbeladen dier nu op de scène plaatsen, wordt het verschil tussen mens en dier door de regisseur nog meer benadrukt: wij betalen om op een avondje uit naar een theatervoorstelling te kijken, waarin de acteur een dier is dat niet eens beseft waaraan het bezig is. Het dier is puur, onschuldig, eerlijk; en wij zijn allemaal bevuild door maatschappelijke conventies en menselijke ideeën. De toeschouwer wordt aan het denken gezet, het 'devenir-animal' treedt in werking, de regisseur bereikt zijn doel.

Het is hier dat ik voor het eerst een parallel wil trekken met de tekst *Über das Marionettentheater* (1810) van Heinrich von Kleist. In deze vrij oude tekst bespreekt von Kleist in hoeverre het bewustzijn en de affecten het menselijke handelen beïnvloedt, naar kantiaans voorbeeld. Reeds van jongs af aan worstelde von Kleist met het gevoel een speelbal te zijn in de handen van hogere machten (zoals maatschappij, sociale conventies, maar ook het lot, het leven an sich...). In *Über das Marionettentheater* concludeert hij dat we terugmoeten naar een onschuldige staat van zijn, zoals Adam en Eva voor ze in de appel beten. De mens is zijn 'Anmut' (het Duitse woord voor iets tussen gratie en de natuurlijkheid ervan) kwijtgespeeld. Von Kleist zoekt naar idealen en vindt die in twee zaken: God en de marionet. Hieraan zal ik een derde toevoegen: het dier.

Een god bezit een eindeloos bewustzijn ('unendliches Bewusstsein'), waardoor het deel uitmaakt van zijn realiteit. Een marionet daarentegen bezit helemaal geen bewustzijn, en is daarom de pure belichaming van 'Anmut'. In *Über das Marionettentheater* spreekt de protagonist (vermoedelijk von Kleist zelf) met een zekere Herr. C., die hem tot dit wijze inzicht brengt. Deze heer was een danser, en fervent fanaat van het poppentheater. Een filosofische dialoog tussen beide heren volgt, waarin Herr C. uitlegt waarom marionetten nu net zo interessant zijn.

Ten eerste hebben zij een mechanische manier van bewegen, die een zekere moeiteloosheid en gratie inhoudt. De ledematen worden elk individueel gecontroleerd en hebben elk hun eigen zwaartepunt. Als de poppenmeester dit punt beheerst, verloopt de beweging vanzelf.

Inderdaad, wanneer we kijken naar het bewegen van een marionet, zien we dat de poppenmeester met slechtst enkele trekjes een heel oeuvre aan bewegingen bij de marionet kan bewerkstellingen. Het is dan eigenlijk ook de poppenmeester zelf die danst, hij brengt zijn dansende ziel over op de marionet.

Hier zinspeelt Heinrich von Kleist op de relatie tussen de acteur/danser en de regisseur. De perfecte acteur volgens von Kleist is als een marionet in de handen van zijn poppenmeester; een lichaam dat zelf beweegt, maar toch volgens hogere orders.

De kracht van de marionet ligt net in zijn begrenzing; in het omgaan met zijn begrensde vrijheid. De mens/danser is vaak te vrij en maakt hierdoor foute keuzes. Een bepaalde begrenzing is noodzakelijk; net zoals Deleuze aanhaalt dat het deterritorialiseren noodzakelijk is om het territorium af te kunnen bakenen. Bij von Kleist zit er, net zoals bij Deleuze, een maatschappelijke ondertoon in zijn tekst: het onderdrukkende staatsysteem laat zijn sporen na op de mensheid, en we moeten proberen terug te keren naar een onschuldigere staat van zijn.

Verteller Herr C. verwijst meerdere malen naar het Genesisverhaal: sinds wij hebben gegeten van de boom der kennis, ging het bergafwaarts met de mensheid. Kennis – althans diegene die wijzelf construeren- is daarom een bevuiler van de vrijheid. Dit haalt von Kleist als tweede reden aan waarom de marionet zo'n perfecte performer is: hij is niet vatbaar voor affecten ('Ziererei'). Von Kleist beschrijft het zo:

“Der Vorteil? Zuvörderst ein negativer, mein vortrefflicher Freund, nämlich dieser, daß sie sich niemals zierte. – Den ziererei erscheint, wie Sie wissen, wenn sich die Seele (vis motrix) in irgend einem andern Punkte befindet, als in dem Schwerpunkt der Bewegung.”<sup>74</sup>

Deze 'ziererei' kan dus vertaald worden als deleuziaanse affecten, aangezien zowel von Kleist als Deleuze niet het emotioneel aanstellen, maar de mogelijkheid tot affecteren en geaffecteerd worden, bedoelen. Hier staat de marionet los van. Hoewel zij eigen bewegingen genereert rond het zwaartepunt dat bewogen wordt door de poppenmeester, kan zij zich nooit volledig laten meeslepen in affectieve bewegingen.

---

<sup>74</sup> Heinrich von Kleist, “*Über das Marionettentheater*,” Berliner Abendblätter, 1810, s.p.



Ten derde haalt von Kleist aan dat marionetten geen zware materie hebben die het licht dansen zou kunnen tegengaan. Hun verhouding tegenover de aarde is slechts miniem: amper om er boven te zweven. Hierin ligt de natuurlijke gratie van de marionet. Dit is een metafoor aangewend door Kleist om het menselijke bewustzijn te duiden. De natuurlijke gratie ('Grazie') kan verstoord worden door te veel bewustzijn ('Bewußtsein') en kennis. Wat we kwijtspeelden in het aardse paradijs door te veel kennis –namelijk onze onschuld- vinden we wel nog terug bij marionetten.

Soms vangen we bij mensen wel een glimp van die natuurlijke gratie op, maar dit is slechts éénmalig en kortstondig. Gelinkt aan het theater ondervindt Kleist dat zijn acteurs vaak dezelfde gratie niet kunnen aanhouden tijdens diverse opvoeringen en repetities. Een marionet kan dit wel.

#### **4.2.2. Het dier tussen de marionet en God**

Aan het einde van de verhandeling, schakelt Herr C. over op een metaforisch verhaal over de macht tussen mensen onderling, en het verschuivende machtsysteem tussen mens en dier. Wanneer Herr C. een duel aangaat met een andere man, kan hij zijn gemoedrust behouden. Dankzij zijn beheerste attitude won hij vaak duels. Maar wanneer hij oog in oog komt te staan met een beer, verliest hij dit kalme gevoel ('mir die Fassung zu rauben'<sup>75</sup>). Hoezeer de man ook probeert zijn succesvolle aanvalstechnieken toe te passen op het dier, schijnbewegingen, onverwachte aanvallen, snel terugtrekken... het dier lijkt onvatbaar voor zijn duelvaardigheden. Waar hij al lang zijn degen in een menselijke borst zou gestort hebben, lijkt dit niet te werken bij de beer. Hij beschrijft het alsof het dier zijn ziel kon lezen en reeds voorbereid was op elke aanval.

Herr C. besluit met volgend cruciaal argument:

“Wir sehen, daß in dem Maße, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt. (...) So findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so, daß sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein endliches Bewußtsein hat, d.h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott.”<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> Heinrich von Kleist, “*Über das Marionettentheater*,” Berliner Abendblätter, 1810, s.p.

<sup>76</sup> Ibid., s.p.

Hierin zien we een perfecte samenkomst van diverse reeds besproken theorieën: de gratie waar von Kleist zo op hamert komt volgens hem in twee vormen terug: in datgene wat geen bewustzijn heeft (de marionet) of een oneindig bewustzijn (de God). Hieraan wil ik een derde vorm toevoegen: het dier, dat als het ware schippert tussen de marionet en de God, en een fusie is van zowel geen bewustzijn als een oneindig bewustzijn.

Het linken van de theorie over de diverse vormen van kennis bij dieren door Una Chaudhuri geeft nadere uitleg. Dieren kunnen tussen de marionet en de God geplaatst worden omdat zij wel een bewustzijn hebben, maar geen van een menselijke soort. Zij hebben kennisvormen die ons onbekend zijn, waardoor ze zowel fascinerend als angstaanjagend kunnen zijn. Waarom is Herr C. zo afgeschrokken door de beer? Omdat deze beer andere kennisstructuren aanwendt dan de mens, waardoor wij ons oncomfortabel voelen.

Het is ook dit oncomfortabel gevoel dat zich op de toeschouwer verplaatst wanneer het dier zich plots op de scène bevindt. Er ontstaat een zekere spanning, omdat de toeschouwer als mens zich bewust is van het verschil tussen mens en dier. Onze superioriteit wordt even ondermijnd, er is een risico tot gevaar, de mens is op dat moment kansloos tegen het dier. Datzelfde gevoel evoceert von Kleist in het metaforisch verhaal over het gevecht tussen Herr C. en de beer. Het is de epistemologische crisis waar Una Chaudhuri op wees. Het werken met dieren houdt sowieso altijd een risicovol gevoel van gevaar in, maar op scène kan dit ook geconstrueerd zijn.

De kennis die wij als mens dus verkregen door het bijten in de appel, is een vergiftigd geschenk en von Kleist ijvert voor een terugkeer naar 'den Stand der Unschuld' (een onschuldige staat van zijn). Die vinden we terug in dieren: ze zijn niet kennisloos, maar wenden andere, minder schuld dragende vormen van kennis aan. Ze zijn het perfecte midden tussen 'der Gott' en 'der Gliedermann' (geledenpop).

### 4.3. De marionet-sans-organes

#### 4.3.1. von Kleist in Deleuze

Gilles Deleuze en Heinrich von Kleist hebben een gemeenschappelijk theoretisch denkkader, hoewel er tussen beide mannen een eeuw ligt. Deleuze vermeldt Kleist meerdere malen en kan samen met Kafka als één van zijn favoriete auteurs beschouwd worden.

Kleist zou sowieso aangesproken zijn door Deleuzes hang naar authenticiteit. Beiden zien dat de mensheid zich steeds meer verliest in maatschappelijke conventies, en hierdoor zijn gratie verliest.

In *Mille Plateaux* verwijst Deleuze specifiek naar de werken van von Kleist. In diens theaterwerken ziet hij zijn rizomatisch denken: als een ‘gebroken ketting van affecten, met verschillende snelheden, altijd in relatie tot de buitenwereld’<sup>77</sup>. Wat wij denken en voelen moet naar buiten gecommuniceerd worden, niet via taal, maar via het ‘netwerk van affecten’. Het uit-drukken van gevoelens, het naar buiten duwen ervan, het aan de oppervlakte brengen, het niet in de binnenste lagen houden. Dit is evenwel makkelijker gezegd dan gedaan. De personages in de drama’s van von Kleist hebben moeite met hun menselijke gevoelens, de manier om dit uit te drukken en om elkaar te begrijpen.

*Penthesilea* en Achilles draaien rond elkaars woorden, wat eindigt in een destructief drama. Ook Theobald krijgt maar weinig toegang tot de innerlijke zielenroerselen van *Kätchen von Heilbronn*.

In *Über das Marionettentheater* wordt een alternatief gegeven, dat heel deleuziaans aandoet, hoewel het zo’n eeuw eerder geschreven werd.

Het doorbreken van gesloten denksystemen, het uitdrukken van gevoelens, het naar de oppervlakte brengen van affecten door het desubjectiveren ervan... Het zijn elementen die bij beide heren terugkomen. De desubjectivatie die zo centraal staat bij Deleuze is het marionettenideaal van von Kleist.

Het ‘devenir-animal’ wordt getoond via de berenmetafoor verteld door Herr C.

Het door elkaar halen van verschillende sferen (strata), het ‘devenir’ van diverse organismen, zien we terug in de idee dat mensen zich meer als marionet moeten gedragen.

---

<sup>77</sup> Gilles Deleuze en Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille Plateaux* (Parijs: Editions de Minuit, 1980), 9.

Uiteindelijk streeft von Kleist naar een ‘devenir-marionet’, maar men kan evengoed stellen dat hij ook streeft naar een ‘devenir-animal’, meerbepaald naar een ‘devenir-ours’ (de beer). De beer, die voor von Kleist de perfecte weerspiegeling is van het dier dat door de menselijke ziel heen kan zien, is een inspiratiebron voor hoe de mens zich moet gedragen. De gratie die de marionet, en dus ook het dier, bezit is wat er aan de mensheid ontbreekt. Voor von Kleist is het perfecte symbool van de dierlijkheid ook geen huisdier, maar een wilde en ontembare beer.

Het belang van dieren bij von Kleist ligt, net zoals bij Deleuze, in de dierlijkheid, met als hoofdpunt de onvoorspelbaarheid en andere kennisregimes. Niet de band met de mens, maar net zijn verschillen worden als belangrijk gekenmerkt. Niet de vele gelijkenissen tussen mens en dier, waar onder andere Rosenthal en Haraway zo op hameren, maar net het cruciale onderscheid. Toch moeten we nogmaals nuanceren dat noch von Kleist, noch Deleuze dit onderscheid strikt zwart-wit zien. Er is nuancering, en die is er dankzij het ‘devenir-animal’, en de marionet die als summum voor de ideale acteur staat.

Om dan te stellen dat het dier, net als de marionet een ideale performer is, blijkt een logische stap. De marionet kan bewegingen op een natuurlijke manier herhalen, terwijl dit bij een mens geforceerd overkomt. In *Über das Marionettentheater* wordt het voorbeeld gegeven van een jongeman in de thermen die bij het afdrogen van zijn voeten zichzelf voor een kort moment identificeert met het bekende standbeeld ‘Jongen met doorn in voet’ (beter bekend als ‘Spinario’ of ‘Fidele’, ± 1<sup>e</sup> eeuw voor Christus). Wanneer zijn compagnon hem vraagt deze beweging nogmaals uit te voeren, slaagt de jongeman hier niet meer in. Hij is de gratie van de beweging kwijt. De herhalende gratie is niet eigen aan de mens, wel aan de marionet. Maar ook het dier heeft een herhalende gratie. In zijn onvoorspelbaarheid is het dier capabel telkens opnieuw datzelfde gevoel op te wekken bij de toeschouwer. Dit is geen mimetisch herhalen, maar dankzij een ongedwongenheid slaagt het dier hier toch in. Ook de marionet kan zich hiermee behelpen. Beiden zijn niet geaffecteerd door menselijk denken dat gesloten en inwendig is.

### 4.3.2. Het dier als marionet-sans-organes

De marionet van Heinrich von Kleist kan zelfs gezien worden als de voorloper van het ‘corps-sans-organes’ van Gilles Deleuze. Het leeggehaalde lichaam, ontdaan van al zijn nutteloze functies, de pure oppervlakte van het lichaam op zich. Het gelaagde, uitgepuurde, holle lichaam. Het is geen organisme, het is geen tegenstelling van een organisme, het is zoals Deleuze het benadrukt een leegte, een nul en lege waarden hebben geen negatieve tegenpolen. Het zijn niet de organen die de vijand zijn, maar het organisme dat erdoor gemaakt wordt.<sup>78</sup> Het organisme dat ontstaat door de organisatie van de organen.

Het is dus niet het feit dat de marionet geen organen heeft, wat hem de voorloper van het corps-sans-organes maakt, maar het idee dat de gliedermann (marionet) geen organisme is dat geaffecteerd wordt door zijn omgeving. Het is een wezen, een marionet-sans-organes, dat op zichzelf staat, los van context en inhoud. Von Kleist geeft zelf aan dat de marionet niet beladen is met materie die de gratie verstoort bij het dansen. En dat het zich nooit schuldig zou verklaren aan affectie, wat het evenwicht zou kunnen verstoren.

Kan er dan verder geconcludeerd worden dat het dier ook als een marionet-sans-organes kan gezien worden?

Dieren zijn dan wel organismen met -letterlijk- organen, maar ze zijn vrij van de beladenheid die de organen met zich meedragen. De organen van de mens staan voor het geordend geheel waarin wij ons dagdagelijks begeven, datgene wat ons belemmert vrij te zijn. De organen staan voor de vaste functies en structuren, die in verbinding staan met elkaar, en waar weinig speling op zit. De vastgeroeste routine van het menselijk bestaan. Dit is iets wat noch de marionet, noch het dier heeft.

Het dier is vrij, louter gefocust op zijn eigen instinct, in harmonie met zijn omgeving en er toch niet aan onderworpen. Het dier wordt dan wel belemmerd door de letterlijke betekenis van materie (het vlees, het lichaam), maar niet door de abstracte materie, het figuurlijke gewicht dat wij allen als mens in een maatschappij op onze schouders dragen.

---

<sup>78</sup> Gilles Deleuze en Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille Plateaux* (Parijs: Editions de Minuit, 1980), 158.

Dieren zijn dieren, ze zijn wat ze zijn. Ze spelen geen rol, ze verbergen geen illusie. Ze zijn beperkt maar daarin schuilt net hun kracht. Ze zijn net als de marionet en het corps-sans-organes vrij in hun eigen begrenzende manier.

Hierin komen de theorieën samen; het dier als een marionet, het dier als een corps-sans-organes. Het dier dat vrij is, dat doet wat het zelf wil, dat zich in een groep verplaatst, maar toch op zichzelf kan staan. Het dier dat een geheel nieuwe bron van kennis voor ons bevat. Het dier dat onbegrijpelijk en onvoorspelbaar is. Het dier dat ons soms bang maakt, dat gevaar in zich houdt. Het dier dat anders is dan de mens, maar er niet aan ondergeschikt. Het dier als waarheid, als het utopische wezen waar wij als mens alleen maar afgunstig op kunnen zijn.

## **5. Het dier op de hedendaagse scène**

Hoe kadert het hedendaags gebruik van dieren op de scène hier nu in. Wanneer dieren live op scène gebruikt worden, wordt er gespeeld met de vrijheid van het dier. Het afbakenen van een territorium, namelijk de scène, beperkt het dier in zijn vrijheid, terwijl het daar net geplaatst is omwille van zijn vrije zijn. Het dier kan zich verzetten tegen zijn taak, maar het kan er evengoed zo gewend aan geraken dat de spanning verdwijnt.

Werken met live dieren in theater, is altijd een gok.

Er zijn dan ook diverse manieren voor regisseurs en theatermakers hoe om te gaan met de dieren. De ene gebruikt hen om hun onvoorspelbaarheid, de ander laat ze gewoon aanwezig zijn, nog een andere laat ze bepaalde bewegingen uitvoeren. Ook de keuze van het dier is bepalend. Gaat de regisseur werken met huisdieren of met wilde dieren? Met tamme of ongetrainde dieren? Het ethische aspect is voor bepaalde regisseurs cruciaal. Voor anderen is eerder de symbolische lading belangrijk. Voor nog anderen wordt enkel het dier als dier op zich benut op de scène.

In dit hoofdstuk worden de diverse mogelijkheden onder de loep genomen. De recente ontwikkelingen op het vlak van een ‘ecological turn’ in het theater zullen hier zeker aan meegewerkt hebben en worden besproken in 5.1. Nadien (5.2.) worden teksten van Elfriede Jelinek en werken van Jan Fabre gebruikt om aan te tonen dat het gebruik van dieren postdramatisch kan genoemd worden. In 5.3. worden voorbeelden gegeven van het werken met verschillende soorten dieren. Zo is het werken met zoogdieren anders dan het werken met insecten, en dat heeft gevolgen voor zowel ethiek als esthetiek.

### **5.1. Ecologisch theater**

De recente ontwikkelingen op het vlak van ecotheater zijn moeilijk te overzien. Het is een vrij recente stroming die zich vanuit de ‘ecological turn’ verderzette op de planken.

De term dook voor het eerst op in 1994 dankzij Una Chaudhuri, die zich naast dieren ook met ecologische zaken bezighoudt. In een speciale editie van het magazine *Theater* bracht zij het artikel “ ‘There Must be a Lot of Fish in that Lake:’ Theorizing a Theatre Ecology” uit., waarin ze theatermakers oproept om de ecologische crisis aan te kaarten in hun werk.

Het was ook zij die als één van de eersten dieren ook opnam in de ecologische trend, tien jaar na het verschijnen van voorgaand artikel. Sinds 2004 schreef ze tientallen artikels over de plaats van dieren op de scène, gelinkt aan het ecologische bewustzijn.

Ecologisch bewustzijn heeft een lange geschiedenis, die zelfs terugkeert tot de verlichting. In de performancestudies vindt het zijn weg vanaf jaren vijftig, vaak door de gelijkenissen die er ontstaan tussen artistieke performances en ecologische ondernemingen zoals betogingen en bezettingen. Toch kreeg ecologie, en dierenwelzijn daarbij, te weinig aandacht als politiek punt in de humane wetenschappen. Volgens Chaudhuri is er sinds het humanisme al een anti-ecologische trend aan de gang, die we nu recent doorbreken.<sup>79</sup> Ook filosoof Giorgio Agamben is het ermee eens: de tijd van antropocentrisme is voorbij. Er is geen wereld meer waarin enkel de mens centraal staat. Ook de omgeving, de fauna en flora moeten zijn aandacht krijgen. We zijn onderdeel van één groot geheel dat ecologie noemt, en waar we mee moeten leren omgaan. Hier moeten theatermakers dus ook mee aan de slag: de bewustmaking van het feit dat wij mensen niet alleen zijn op deze planeet, en er veel wijsheid en kennis verloren gaat door het nauwe antropocentrische denken.

Chaudhuri waarschuwt ons dan ook dat de boodschap overbrengen op een antropocentrisch denkend publiek moeilijker is dan gedacht.<sup>80</sup> Toch is het de taak van theatermakers om het ‘ecocriticism’ aan de man te brengen.

Hoe vinden dieren hun plaats nu in dit ecologische theater?

Allereerst is er inderdaad het besef dat we niet de enige levende wezens zijn op deze planeet. We leven samen met diverse fauna, en met het verdwijnen van steeds meer species groeit het besef dat we allen in hetzelfde ecologische schuitje zitten. De aarde warmt op, de natuur verdwijnt, dieren lijden hieronder, dus wijzelf zullen hier uiteindelijk ook onder lijden. Dieren werden te vaak gezien als een ondergeschikte compagnon van de mens. Recenter ontstaat het besef dat dieren een onontgonnen bron zijn van kennis die ons wel eens goed van pas zou kunnen komen. We laten ze toe in onze wereld, en appreciëren ze voor wat ze zijn.

Uiteindelijk zijn we allemaal deel van deze ecologie, dus kunnen we ook leren van de dieren.

---

<sup>79</sup> Una Chaudhuri, “There Must be a Lot of Fish in that Lake. Theorizing a Theatre Ecology,” *Theater* (1994), 24.

<sup>80</sup> *Ibid.*, 24.



Maar er is meer aan de hand. Het ecotheater ijvert niet voor een terugkeer naar een melancholische staat waarbij we één-met-de-natuur zijn. Het is geen utopisch natuurlijk eiland waar we naar terug moeten. De 'ecological turn' impliceert een vooruitgang, een evolutie vanuit het punt waar we nu gekomen zijn, geen terugkeer.

Tevens staat het los van het hele 'nature-nurture' debat waar velen zich om bekommerden. Het is geen vraag naar een groter aandeel 'nature' in ons leven.

De ecological turn staat voor een verder nadenken over de situatie die we zelf gecreëerd hebben, en hoe we hiermee verder kunnen leven.

Ook de visie op dieren moet hierin gezien worden. Het is niet de bedoeling terug een dier te worden of onszelf gelijk te stellen met de dieren. Zoals al meermaals aangehaald in deze thesis, wordt aanvaard dat dieren anders zijn dan mensen. Dat onderscheid wordt nu geapprecieerd en geëxploiteerd.

Wanneer dieren nu gebruikt worden in ecologische performances, moeten ze ons aantonen dat we samen in één grote ecologische bubbel leven, maar dat we toch elk verschillend zijn.

De toeschouwer moet beseffen dat hij het dier niet kent, maar toch een gelijke is.

Dan is het gebruik van dieren in ecotheater geslaagd.

## 5.2. Postdramatisch theater

Naast de ecologische trend in het theaterlandschap, zijn er nog redenen waarom regisseurs aan de slag gaan met dieren. Hier komt het idee van het dier als een kleistiaanse marionet terug. Verdergaand op de conclusie uit het vorige hoofdstuk – dat dieren corps-sans-organes zijn die net zoals de marionet een veel grotere gratie dan de mens bevatten-, is dit niet zo verwonderlijk.

Een regisseur moet zich door zijn acteurs laten inspireren. Ze moeten hem aanvoelen en meewerken, maar ook aanvullen en soms zelfs tegenwerken. Het artistieke proces bestaat er meestal in dat men elkaar inspireert, beïnvloedt en bijleert. Hoewel het uiteindelijk altijd de regisseur is die de knopen doorhakt, wil niet zeggen dat de uitvoerders zomaar een speelbal in zijn handen zijn. De perfecte acteur voor menig theatermaker is dus iemand die zelf bijstuurt, maar toch de orders opvolgt. Die zelf kan aanvoelen wat goed is en wat niet, maar die ook kritiek van bovenhand accepteert.

Maar ook de recente evolutie in het theaterlandschap verklaart mee het toenemend gebruik van dieren in theater. Met het ontstaan van postdrama in de jaren '60, waarin weggegaan wordt van een narratieve plotstructuur, het lichaam centraler komt te staan en de illusie steeds meer doorbroken wordt, kwam ook voor het eerst het artistieke gebruik van dieren op. In zijn baanbrekend werk *Postdramatisches Theater* definieert Hans-Thies Lehmann het postdrama als het soort theater dat voorbij alle dramatische conventies gaat; een eenheid van plaats, tijd en handeling zijn niet meer te onderscheiden. Dit werd vaak aangetoond met het doorbreken van de narratieve conventies zoals een plot. Maar ook het afbreken van een dramatische mimesis, is cruciaal voor het postdrama.

De schijn van acteurs die een rol spelen wordt doorbroken, de performer staat er vaak als zichzelf, een mens van vlees en bloed.

In die periode werden in menig performances ook dieren gebruikt. Vanuit het zich verzetten tegen de dramatische mimesis is dit een logische stap.

Dieren staan voor pure waarheid en spelen geen dramatische rol. Het plaatsen van een beest op de scène, is al een postdramatisch statement op zich. Dieren werden dan ook vaak aangewend om met het valse van de acteur komaf te maken.

Het dier als de non-acterende acteur/performer werd vanaf dan ingezet om de illusie van het theater en de acteur te doorbreken.

### **5.2.1. Elfriede Jelinek**

De visie van Oostenrijkse schrijfster Elfriede Jelinek (1948) over het theater is interessant om in het kader van deze thesis te bespreken. Hoewel Jelinek zelf nooit producties regisseerde, en weinig over dieren spreekt, is het toch nuttig haar visie te gebruiken als een introductie op die postdramatische hang naar puurheid en het doorbreken van illusies, waarvan het gebruik van dieren een resultaat was.

In haar tekst *Ich möchte seicht sein* schrijft Jelinek een waar manifest tegen de illusies en leugens die ons telkens weer voorgeschoteld worden op de scène. Haar grootste klacht is de idee dat we kijken naar mensen die zich anders voordoen dan ze zijn, en situaties uit het leven naspelen, hoewel het echte leven zich niet op scène zelf afspeelt. Ze hunkert naar theater dat geen theater is, acteurs die niet acteren en pretenderen een leven na te spelen.

Jelinek verlangt naar een simpele presentatie van bepaalde dingen, “ohne höheren Sinn”<sup>81</sup>

Acteurs noemt ze vals, en het enige wat als waarachtig kan worden beschouwd in het theater is het publiek.

Het gebruik van dieren kadert exact in deze postdramatische wens van Jelinek. Haar grootste bron van ergernis, namelijk de illusie, het onechte, wordt doorbroken door een echt dier.

Jelinek zelf heeft echter nooit met dieren gewerkt, en past dan ook puur theoretisch in dit idee. Hoewel ze zelf ooit het theaterstuk *Über Tiere* schreef, handelt dit spel eerder over feministische en seksueel beladen onderwerpen.

### **5.2.2. Jan Fabre**

Het werk van Jan Fabre (1958) daarentegen, heeft zowel in theorie als in praktijk veel directe verwijzingen naar dieren.

Fabre, die ik reeds besproken heb in mijn bachelorproef *De notie van Gilles Deleuze en Félix Guattari toegepast op het animalistisch theaterwerk van Jan Fabre*, verwijst in zijn

---

<sup>81</sup> Elfriede Jelinek, “Ich möchte seicht sein,” *Theater Heute Jahrbuch* (1983), 102.

recent uitgeschreven geschriften constant naar dieren om zijn acteurs te beschrijven, of zijn ideeën rond theater uit de doeken te doen. Hij kan zeker als postdramatisch benoemd worden gezien het compleet doorbreken van alle dramatische conventies in zijn werk. Voor Fabre staan duur, herhaling, het lichaam, het echte centraal. Allemaal elementen die de toeschouwer door elkaar schudden en de theaterervaring realistisch maken.

Fabre ging reeds in zijn allereerste voorstellingen tevens aan de slag met dieren, en ze bleven aanwezig doorheen zijn volledig oeuvre, zowel in zijn beeldend werk als op de theatervloer. Schildpadden met kaarsen op de rug stelen de show in *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was* (1982), net zoals de parkieten die er vliegen.

Kikkers die symbool staan voor de illusie van liefde worden verpletterd in *De Macht der Theaterlijke Dwaasheden* (1984), het stuk dat eindigt met twee gigantische ara's die alles nauwlettend in de gaten houden. Een spin kruipt over Els Deceukelier in *Elle était et elle est, même* (1991), een uil vliegt de opera binnen vanuit het amfitheater in *Das Glas im Kopf wird vom Glas* (1990). In diverse werken doorheen de jaren maakte hij gebruik van levende dieren. Maar, zoals eerder besproken in de bachelorproef, kadert het gebruik van dieren bij Jan Fabre grotendeels in een symbolisch geheel. De dieren spelen geen rol, maar ze staan voor een bepaald idee. De kikkers staan voor de illusie van sprookjesromantiek, de uil voor de academische wijsheid, de spin voor erotische verleidingskracht.

Kunnen deze dieren dan ook als een marionet gezien worden in het poppenspel van Jan Fabre? Op het eerste zicht, door hun symbolische lading, niet, hoewel er toch overeenkomsten zijn die aan elkaar kunnen gelinkt worden. Zo zijn dieren voor Fabre de oppergoden, die een veel hogere plaats innemen en een veel grotere wijsheid bevatten dan de mens. Hij apprecieert hen omwille van hun puurheid en rauwheid.

In zijn nachtboek, notities die hij door zijn slapeloosheid 's nachts optekende en recent vrijgaf, wordt hier letterlijk op ingegaan:

“Het belangrijkste instrument van de acteur is zijn verbeelding.

En als die verbeelding ontbreekt, wat moet je dan doen?

Dan moet je de acteurs vervangen door dieren!

De dieren zullen het theater redden!”<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> Jan Fabre, *Nachtboek 1978-1984* (Antwerpen: De Bezige Bij, 2011), 21.

De acteurs vervangen door dieren, omdat de verbeelding bij mensen te vaak ontbreekt. Ze wordt geblokkeerd door menselijke constructies, iets waar dieren geen last van hebben. Zegt Fabre hier niet hetzelfde als von Kleist en Deleuze? De marionet, het corps-sans-organes en het dier... Allen zijn ze gelijk (al dan niet superieur) aan de mensheid omdat ze een natuurlijke gratie/verbeelding hebben die de mens maar al te snel verliest. Als het theater echt gered moet worden, is het inderdaad de taak van de dieren om de mensheid terug op het juiste, eerlijke, pure spoor te brengen. Net zoals de marionet bezit het een gratie (of bij Fabre: verbeelding) die de mens mist. Net zoals het corps-sans-organes is het los van menselijke organisatie en constructie.

Maar ook Fabres theorie over theater ligt dicht bij Deleuze en Kleist. Ook hij is voorstander van het exterioriseren van gevoelens en affecten en het naar buiten brengen van het innerlijke. Zijn fascinatie voor lichaamssappen is hier ook een voorbeeld van: het innerlijke krijgt vorm in de buitenwereld, sappen die door ons lichaam lopen worden naar buiten geperst. In de bachelorproef gaf ik reeds bewijs hoe het theater van Jan Fabre een praktisering is van het 'devenir-animal' van Deleuze. Fabre wil het dier in de mens naar boven brengen. Hij verwijst in zijn *Nachtboek* vaak naar de fysieke gelijkens tussen mens en dier en hoe we veel van hen kunnen leren. Het dier in onszelf naar buiten laten, ons laten beïnvloeden door de onvoorspelbaarheid en verbeelding van dieren... Het is het 'devenir-animal' waar Deleuze ook zo op hamerde.

Fabre eist van zijn performers dat ze hun innerlijke dier vinden, zo niet zijn ze "gedoemd terug te keren naar de kooi van hun dagelijkse leven"<sup>83</sup>

In mijn bachelorproef gaf ik tevens diverse voorbeelden van hoe het deleuziaanse 'devenir' kan gezien worden als een fabriaanse metamorfose<sup>84</sup>. De metamorfose die dieren ondergaan, zoals de rups die een vlinder wordt, maar tevens de metamorfose die de mens ondergaat wanneer hij op een scène performt. De acteur moet zijn verbeelding aanscherpen en het dier in zich naar buiten brengen; alleen zo kan het theater van Jan Fabre zich ontwikkelen. De performer moet steeds alert zijn, zowel 'als jager en als prooi'<sup>85</sup>.

---

<sup>83</sup> Jan Fabre, *Nachtboek 1978-1984* (Antwerpen: De Bezige Bij, 2011), 130.

<sup>84</sup> Floria Lomme, "De notie 'becoming-animal' van Gilles Deleuze en Félix Guattari toegepast op het animalistisch theaterwerk van Jan Fabre," (onderzoekspaper, Universiteit Gent, 2013).

<sup>85</sup> Jan Fabre, *Nachtboek 1978-1984* (Antwerpen: De Bezige Bij, 2011), 138.

De gelijkenis met Deleuzes demonische dieren die constant op wacht staan ('aux aguets') is opvallend, alsook de relatie van de jager met het dier, die bij beide heren als de beste relatie tussen mens en dier kan gezien worden.

De jager die het dier als dier ziet, die het dier begrijpt en er op een zekere gelijke hoogte mee kan wedijveren.

Wanneer Fabre zegt dat de performer zowel prooi als jager is, bedoelt hij dat de performer zowel alert moet zijn als aanvaller en als verdediger. Hij moet in staat zijn te deterritorialiseren in een ander territorium en te reterritorialiseren in zijn eigen territorium. Hij moet verbeelding en creatieve ambitie najagen, en tegelijk aandachtig zijn voor anderen rondom hem. Een voorbeeld hiervan is één oefening uit Jan Fabres teaching class 'From Act to Acting'. De acteurs moeten een zelfgekozen dier uitbeelden en rondlopen over de scène. Fabre houdt af en toe één van de performers tegen om hem te vragen waar een bepaalde andere performer op dat moment op de scène is. Dit is om elkaar in de gaten te houden, als een jager en een prooi. Volgens Fabre is dit de goeie methode om performers zich bewust te laten worden van elkaar op het podium.

Er zijn vele gelijkenissen tussen Deleuze en Fabre, maar aangezien die reeds besproken werden in mijn onderzoekspaper (zie voetnoot 84), wordt er niet verder ingegaan op deze thematiek.

### 5.3. Soorten dieren op de scène

Welk dier gebruikt wordt op de scène is een cruciale keuze van de regisseur die veel impact heeft op het effect van de voorstelling.

Zoals Deleuze de diverse diersoorten onderdeelde in drie (weliswaar variabele) categorieën, namelijk de oedipale dieren, de rangdieren en de demonische dieren is het ook voor theatermakers belangrijk welk soort dier men in welk stuk plaatst.

Aan de hand van de deleuziaanse opdeling van de dieren wordt dit uit de doeken gedaan.

#### 5.3.1. Oedipale dieren

De laagste categorie is die van de oedipale dieren, waar Deleuze geen sympathie voor had. Huisdieren, gesubjectieerde en tam gemaakte vrienden of ‘companions’ zoals Donna Haraway ze noemt. Dieren die als gezelschap van de mens door het leven gaan, die in menselijke huizen met menselijke namen rondlopen, die zichzelf steeds verder verwijderden van de wilde natuur waaruit zij origineel stammen.

Wat maakt deze dieren zo oedipaal? Deleuze gebruikt het Oedipusverhaal van Sophokles vaak als metafoor voor alles wat fout loopt in de hedendaagse maatschappij. Niet voor niets titelde hij het eerste volume van zijn meesterwerk *Capitalisme ét Schizophrénie* gepast *L’anti-Oedipe*. Oedipus staat voor hem voor het gesloten ego, de typische mens die alles interioriseert, alles rationaliseert in zijn eigen wereldje, niet luistert naar anderen en daardoor fatalistisch zijn eigen dood tegemoet gaat. Deleuze en Guattari linken hem aan het fascisme omdat ook zij in een gesloten wereld zitten die niet openstaat voor de invloed van anderen. Ze respecteren de diverse strata van het leven niet en zijn enkel bezig met wat zich binnenin zichzelf afspeelt.

Oedipale dieren zitten tevens opgesloten in die gesloten visie: hun eigen psyche en wil compleet tam gemaakt door hun baasjes, zich niet bewust van de totaliserende macht die op hen inwerkt, gelukkig met hun ingeperkte, gesloten leventje. Deze dieren waren ooit vrij, wild en open, maar zijn deze dierlijke kwaliteit verloren door zich vrijwillig over te geven aan de hogere machten van de mens.

Wanneer dergelijke oedipale dieren in het theater gebruikt worden, is dit meestal niet om hun vrije dierlijkheid maar om de ‘companion’-eigenschap die Donna Haraway zo waardeert.

Huisdieren in het theater kunnen niet gebruikt worden om hun wilde, ongetemde leven aangezien ze helemaal niet wild en zeker niet ongetemd zijn. Wanneer Rachel Rosenthal dus haar huisdieren over de scène laat flaneren om het dierlijke niveau op te krikken, mislukt zij hierin.

Diverse kunstenaars die gebruik maken van honden en katten, spelen hier natuurlijk op in. Het controversiële beeldend kunstwerk *Crime 01* van Koen Theys waarin een dode Duitse herder aan stukken wordt gesneden is hier een voorbeeld van. Theys weet perfect wat voor (oedipale) gevoelens de band met de hond oproept. Ook de recente commotie rond het gebruik van katten in een film van Pierre Coelibeuf over het oeuvre van Jan Fabre, getiteld *Docter Fabre will cure you* (2013) had datzelfde effect. Deze dieren worden gesubjectieerd, waardoor het grote publiek het gebruik ervan in de kunst niet kan desubjectiveren.

Maar het is vaak ook om die oedipale eigenschap dat huisdieren net gebruikt worden in performances, theaterwerken en kunst. De ‘companionship’ van Donna Haraway zien we bijvoorbeeld terug in het videokunstwerk *Dog Duet* (1974) van William Wegman, waarin onder andere zijn hond genaamd Man Ray de show steelt. De onderdanigheid van het dier aan de aansporingen van zijn baasje staan centraal, waarbij de huiselijkheid van het huisdier de plaats inneemt van zijn dierlijkheid. ‘Man Ray’ wordt hier een gesubjectieerde performer, geen anoniem dier.

Ook Donna Haraways eigen hond, Cayenne, kan onder die categorie geclassificeerd worden. In extreme mate worden bepaalde honden zelfs als echte acteurs gezien, zoals de chihuahuas en bulldogs in de Britse musical *Legally Blonde*, die Lourdes Orozco beschrijft als ‘human creations whose habitats, needs and desires have also been designed by humans’.<sup>86</sup> De oedipale dieren van Deleuze dus.

Voor Deleuze zou deze musical natuurlijk not done zijn, gezien dieren enkel interessant zijn wanneer ze louter in hun dierlijk milieu staan. Het plaatsen van een dier op de scène is dan op zich al vrij paradoxaal, aangezien de scène een menselijke constructie is en alles wat erop geplaatst wordt sowieso gesubjectieerd wordt. De keuze voor een huisdier kan in dat opzicht dan wel gelegitimeerd worden. Uiteindelijk is het theater een door de mens gecreëerde plek, waardoor iedereen die erop staat logischerwijze een subject is.

---

<sup>86</sup> Lourdes Orozco, *Theatre & Animals* (Londen: Palgrave Macmillan, 2013), 48.



### 5.3.2. Rangdieren

Onder rangdieren ('state animals') zag Deleuze vooral symbolische dieren die afgebeeld werden om hun politieke macht, zoals bijvoorbeeld het paard in de vele ruitersportretten. Het ruiterspaard werd in menig theaterstukken en performances om die reden gebruikt. Zo verschijnt er in Romeo Castellucci's *Inferno* (2009) een groot, wit paard dat de politieke macht moet uitstralen.

Ook kunstenaar Maurizio Cattelan maakte (tot ongenoegen van velen) gebruik van opgezette paarden/ezels/struisvogels/... om een politiek statement te maken. In zijn expo *Kaputt* exposeerde hij het werk *Untitled (all five horses together at once, for the first time)*, waarbij 5 opgezette paarde in de lucht hangen met hun hoofd in de muur. Cattelan maakte doorheen heel zijn oeuvre gebruik van paarden, die in taxidermische vorm iets van hun macht verliezen. Paarden als dier van de onderdrukkende macht worden onthoofd en openlijk geëxposeerd aan de museumwand. Het gebruik van dieren in dit werk is ook symbolisch geladen, waarbij eerder de metafoor voor macht centraal staat in plaats van de dierlijkheid an sich.

Ook ezels en eekhoorns in opgezette vorm maken deel uit van Cattelans beeldend werk.

Tevens in het bekende performance *Tatlin's Whisper #5* uit 2008 van Tania Bruguera wordt gebruik gemaakt van een paard, deze keer in levende vorm. Onaangekondigt bestormen politieagenten te paard de expositieruimte in Tate Modern, Londen. De paarden versterken tegelijk het machtgevoel bij de politie/performers, en tegelijk het verrassingsgevoel bij de toeschouwer.

Maar het paard symboliseert niet altijd de macht. Boerenpaarden bijvoorbeeld symboliseren de werkmens en zijn bijbehorende attitude. Gebruikt op scène door Serge Verstockt van ChampdAction in het recente *Hold your horses* (2013). Een voorstelling waarin het reële breekt met het illusoire door het plaatsen van een live dier op de scène.

### 5.3.3. Demonische dieren

Cattelan en Verstockt mogen dan wel gebruik maken van paarden als 'state animal', de dieren hebben toch ook een grote demonische kant. Vele dieren in recente performances schipperen tussen de categorieën die Deleuze ons oplegde: het demonisch dier als symbool (rangdieren) met oedipale kantjes. Maar daarin huist net de definitie van een demonisch dier: een tussenwezen dat schippert tussen diverse sferen.

Zo merken we in bepaalde theaterstukken op dat het gebruik van honden helemaal niét verwijst naar hun status als huisdier, en dus niet altijd oedipale dieren zijn. Bepaalde theatermakers proberen het onvoorspelbare van de hond, ookal is het een huisdier, toch weer naar boven te brengen. Het gebruik van dieren houdt namelijk altijd een bepaald risico in, los of het een sociaal aanvaard huisdier is.

Niet elke hond en katachtige is een typisch huisdier, dat benadrukt Deleuze ook in het Abécédaire. Zo maakt Romeo Castellucci met zijn compagnie Societas Raffaello Sanzio vaak gebruik van wilde honden, zonder ook maar een gering gevoel van huiselijkheid op te roepen. Integendeel, de spanning is te snijden wanneer de dieren hun intrede maken. In zijn bekend werk *Inferno* (2009) gaat hij aan de slag met een paard en zeven Duitse herders.

Zij komen op aan een leiband en hebben elk een begeleider bij.

Drie daarvan worden uiteindelijk losgelaten en zullen Castellucci – gehuld in een dik beschermingspak- gewelddadig aanvallen, terwijl de andere vier luid blaffen. Het gevaar van het dier wordt op het podium getoond: los van zijn menselijke baasje zijn de dieren wild. De honden worden oedipaal door hun menselijke beschermer, die hen vasthoudt aan de leiband. Zodra ze losgelaten worden, worden ze als het ware terug het dier voor hun menselijke inperking: het devenir-animal komt bij de Duitse herders terug wanneer de leiband losgemaakt wordt. Die dierlijkheid zorgt voor een spanning en angstig gevoel bij de toeschouwers, terwijl Castellucci zich probeert te verweren tegen de aanvallende dieren. Een mooi voorbeeld van het oedipaal dier dat zich loswerkt uit zijn oedipale situatie.

Maar ook in andere werken gaat Castellucci aan de slag met honden. Vaak laat hij ze even flaneren over de scène, tussen de performers door, alsof het dier een kort statement wil maken. In een later werk *Giudizio, Possibilità, Essere* (2014) wordt het spel als het ware bevroren wanneer een Duitse herder door de deur komt. Hij loopt tussen de performers door, snuffelt even aan een danseres en verdwijnt dan weer door diezelfde deur. Hoewel het spektakelniveau een pak lager ligt dan bij *Inferno* is er nog steeds een bepaalde spanning. De aanwezigheid van het losse dier zorgt voor een mogelijke onvoorspelbare wending die de toeschouwer alert houdt.

De Duitse herder van Castellucci fungeert in dit geval dan eerder als een demonisch dier dan een oedipaal.

Het demonisch dier is interessanter te gebruiken in de kunst dan de oedipale dieren, net omdat ze die spanning en dat onverwachte meer bewerkstelligen.

Ze worden dan ook massaal gebruikt in het theater. De dieren hebben een kennis die mensen niet bezitten, kunnen ons veel bijleren en zorgen voor een hoger risicogevoel tijdens de voorstelling.

Een ander voorbeeld is de gebruikte coyote in de performance van Joseph Beuys *Coyote: I like America and America likes me* (1974). Hierin liet Joseph Beuys zich volledig ingepakt naar een New Yorkse galerij brengen, om eenmaal aangekomen, de verpakking te laten openscheuren door een wilde coyote. Vervolgens woonde hij een week samen met de coyote in de museumruimte.

Joseph Beuys was één van de eersten die werkte met dieren, en ook hij deelt de deleuziaanse visie op dieren. In 1969 richtte hij een politieke partij voor dieren op, waarmee hij claimde de machtigste man op aarde te zijn, gezien hij nu alle levende wezens die niet-menselijk zijn onder zich had. Beuys wou zichzelf graag als een sjamaan zien, die als één van de enige uitverkorenen een innige band had met de dieren en ze op gelijke hoogte kon begrijpen. De sjamaan kan dan ook gezien worden als de perfecte beoefenaar van het ‘devenir-animal’, gezien hij het evenwicht tussen mens en dier perfect beheerst.

Uiteindelijk leefde Beuys als een sjamaan een week samen met de coyote, die hij ‘Little John’ noemde. Twee demonische wezens onder elkaar in de museumruimte.

De spanning die er ontstond wanneer de coyote Beuys uit zijn verpakking scheurde, is van diezelfde aard als bij de Duitse herders bij Castellucci. Een vertrouwd dier, maar door zijn dierlijkheid toch altijd even onvoorspelbaar.

Het dier stond evenwel symbool voor het ietwat verdrongen verleden van de Verenigde Staten. Een coyote is het heilige dier van de Indianen, de originele bewoners van Amerika. Beuys wou hiermee die problematiek weer op de kaart zetten.

Hierdoor zou het dus ook als een rangdier van Deleuze benoemt kunnen worden, wegens zijn symbolische en politieke betekenis.

De lijst met andere kunstenaars die met live dieren aan de slag gaan in de museumruimte is eindeloos: de Israelische kunstenaar Menashe Kadishman vulde in 1978 het Israelische paviljoen op de Biënnale van Venetië met een kudde schapen die hij vervolgens blauw verfde. Op diezelfde biënnale liet de Belg Francis Alÿs in 2001 een pauw rondlopen, getiteld *The Ambassador*.

Een andere Belg, Carsten Höller, werkt in zijn oeuvre tevens met allerlei dieren zoals herten en varkens. In 1997 exposeerde hij in Kassel op Documenta X *House for pigs and people*

waarbij hij de aandacht wou vestigen op de gelijkenis tussen mens en varken.

Varkens die ook al al op Documenta IX hun présence maakten dankzij Wim Delvoye die ze één voor één tatoeerde.

Voor zijn werk *Soma* in 2010 verkocht Höller voor €1000 een nacht in het museum ‘Hamburger Bahnhof’ in Berlijn. De koper kon in een gekunsteld bed slapen boven twaalf rendieren, vierentwintig kanaries, acht muizen en twee vliegen.

Maar ook exotische dieren krijgen hun aandeel in de performance/installatiewereld.

In 1989 vormde Braco Dimitrijević de kooi van een tijger in de zoo van Turijn om tot een museumruimte. Hier speelde hij vervolgens muziek af van Tsjaikovsky en Schubert, terwijl de tijger een biefstuk probeerde te bemachtigen dat gepresenteerd lag op een sokkel. De tijger als het wilde ongetemde dier is perfect om spanning te etaleren.

De olifant René was dan weer de hoofdster in een performance van Komar & Melamid in 1995, getiteld *Ecollaboration*. De olifant schilderde diverse abstracte schilderijen met zijn slurf.

Het gebruik van dieren in al deze performances en werken balanceert tussen de diverse categorieën van Deleuze. Hoewel de dierlijkheid altijd centraal staat, ligt nu eens de nadruk op de symbolische lading, dan weer op zijn gelijkenis met de mens, dan weer net op het verschil.

Verschillende soorten dieren worden dus op allerlei manieren gebruikt in kunst. Maar het zijn vooral de stukken die het demonische dier als marionet gebruiken- dit wil zeggen het wilde dier als onbekende, spannende, niet-acterende acteur- die theaterwetenschappelijk het interessantst zijn.

Een recente tendens die steeds meer aandacht en appreciatie wint omwille van zijn dierlijke visie op dieren. Het theater zoekt manieren om zichzelf te vernieuwen en de mens iets nieuws aan te leren. Het plaatsen van een dier op de scène zonder symbolische referenties bewerkstelligt dit.

In hoofdstuk 6 zal hierop verder ingegaan worden aan de hand van het recente werk *Balthazar* van David Weber-Krebs waarin al deze elementen zich bevinden.

#### 5.3.4. Insecten

Naast het onderscheid tussen oedipale, demonische en rangdieren, verdient het gebruik van insecten een eigen paragraaf.

Insecten zijn een grote inspiratiebron voor vele kunstenaars dankzij hun physionomie en hun mysterie. Ze zijn overal te vinden: van beeldend werk tot schilderijen, juwelen, mode, performance en theater.

Una Chaudhuri verwees reeds in haar tekst *Bug Bytes*<sup>87</sup> naar het feit dat niets ooit zonder insecten is, geen een podium of museumruimte.

Gilles Deleuze en Félix Guattari zien insecten dan weer als het summum van de demonische wezens, waarvan de teek en de wesp twee voorbeelden zijn.

De teek, reeds beschreven in hoofdstuk 2.1.3., om zijn simpele en doch doeltreffende handelingen die van hem een leermeester des levens maken.

De wesp leeft volgens Deleuze en Guattari in verhouding tot een orchidee zoals de mens moet leven tegenover het dier.

Wesp en bloem deterritorialiseren uit hun comfortzone om zich aan te passen aan elkaar, en er zo wederzijdse winst uit te halen. De bloem trekt de wesp aan met zijn geur, de wesp verspreidt de bloem met stuifmeel. Zoals het 'devenir-animal' een deterritorialisatie inhoudt, zo gedraagt de wesp zich tegenover de orchidee, als een perfect tussenwezen, een 'daemonisch' dier. Ze passen zich aan de omgeving aan, creëren een eigen omgeving ('leur propre monde') en staan in verbinding met elkaar en andere species zoals bloemen en mensen. De teek bijvoorbeeld wacht zijn hele leven op de deterritorialisatie naar het menselijke lichaam, waar hij dan alles neemt wat hij nodig heeft. Ook spinnen, vlooien etc.. kunnen onder deze categorie benoemd worden.

Insecten worden al eeuwenlang aanbeden maar tevens gemeden om diverse redenen. Zoals Chaudhuri aanhaalde worden insecten vaak gezien als het enige species dat zich niet aan de menselijke wetten onderwerpt. Muren, deuren, privéruimtes.. alle deze menselijke grenzen worden door het insect niet gerespecteerd en hierdoor voelt de mens zich bedreigd in zijn superieure positie.

De diverse plagen die Egypte teisterden in de bijbelse Exodus bestaan niet voor niets uit luizen en sprinkhanen. En ook Jean-Paul Sartre maakt gebruik van een vliegenplaag om het

---

<sup>87</sup> Una Chaudhuri, "Bug Bytes: Insects, Information, and Interspecies Theatricality," *Theatre Journal* 65, nr. 3 (2013): 321.

onheil in *Les Mouches* weer te geven. Insecten worden gezien als ongedierte, waardoor ze iets onheilig en vreemds met zich meedragen. In Egypte worden kevers al eeuwenlang vereerd om onheil af te weren.

Het insect is dan ook een dankbare inspiratiebron voor menig beeldend kunstenaar en performance artiest.

Damien Hirst maakt naast vele zoogdieren ook gebruik van vliegen en larven, bijvoorbeeld in zijn werk *Let's Eat Outdoors Today*, waarin hij een gedekte tuintafel met afgeslachte koeienkop tentoonstelt in een hermetisch afgesloten vitrine. Allerlei kleine larven werden aan het tafereel toegevoegd, die al snel ontpopten tot zwarte vliegen.

Ook mieren zijn ook in grote mate aanwezig in menig kunstwerk. Reeds in de 17<sup>e</sup> eeuw kregen ze de karaktertrek van 'harde werkers' dankzij de fabel *La Cigale et la fourmi* van Jean De La Fontaine.

Voor hun gestructureerde leven waarin elk zijn eigen vaste taak heeft is fascinerend. Maar ook het samenwonen van mieren in mierenkolonies spreekt vele kunstenaars aan. De mierenkolonie geëtaleerd kan gezien worden als een territorialisatie van de vrije omgeving van het dier, iets wat Deleuze zeker niet geapprecieerd zou hebben. Veel kunstenaars gebruiken de mierenkolonie dan ook als symbool van het menselijk gevangenhouden van de vrije natuur.

In 1996 maakte Yanagi Yukinori met *Pacific* vlaggen van diverse wereldmachten na als mierenkolonies die ze dan tentoonstelde met mieren erin. In 2012 verbond Kuai Shen Auson een mierenkolonie met twee mengpanelen waardoor hun georganiseerde leventje auditief te volgen was, getiteld *Oh!m!gas: biomimetic stridulation environment*. Ook Fransman Pierre Huyghe gaat in zijn oeuvre constant aan de slag met dieren. Hij probeert biotopen te creëren in zijn werken, zoals in *Umwelt* (2011) waarin hij bijen, mieren, spinnen en een hond loslaat in de museumruimte.

Tot slot ontkomen ook slakken niet aan de interesse van menig kunstenaar. In 1998 worden honderden slakken verbonden met een heliumballon (*Untitled*). Toch gaan ze niet zweven door het vele slijm waarmee ze zich vastplakken aan de museumvloer.

Maar het is vooral Jan Fabre die de vaandeldrager van het gebruik van insecten in kunst is. Dankzij het boek *Le Monde Merveilleux des Insects* van Jean-Henri Fabre (1823-1915) rolt Jan Fabre in de wereld van de entomologie. Naast de gelijkenis in achternamen, is de jonge Jan Fabre gefascineerd door de beschrijvingen en ontleding die de entomoloog neerpente. In mijn bachelorproef beschreef ik reeds uitvoerig de invloed van Jean-Henri Fabre op het oeuvre van Jan Fabre.

Van de ontleding van de sternocera aquisignata, beter bekend als de juweelkever waar Jan Fabre later mee aan de slag zal gaan, tot het beschrijven van het 'uur blauw'.

Op scène probeerde een jonge Jan Fabre in *De Macht der Theaterlijke Dwaasheden* gekweekte vliegen los te laten, in de hoop dat ze de bezweete lichamen van de performers zouden aanvallen, de vliegenplaag uit *Les Mouches* citerend. Helaas werden de dieren eerder aangetrokken door de warme gloeilampen en het publiek, waardoor van dit idee werd afgezien. De onvoorspelbaarheid van de dieren op de scène nogmaals bewijzend.

Het is opvallend hoe vaak er van insecten gebruik gemaakt wordt in de beeldende kunst, en hoe weinig op de theaterscène. Hoewel ze een grote inspiratiebron zijn voor kunstenaars, is het blijkbaar moeilijker dan gedacht deze op de scène te gebruiken. Ligt hier alweer het niet accepteren door insecten van menselijke regels aan de basis?

Insecten kunnen amper aan banden gelegd worden. Ze zijn klein en laten zich moeilijk vangen. Eenmaal vrijgelaten is het praktisch onmogelijk ze terug te pakken te krijgen, het voorbeeld van de vliegen bij Jan Fabre toont dit duidelijk aan.

Ten tweede zijn ze ook veelal te klein. De toeschouwer in de theaterzaal zou deze kleinere dieren amper zien, en daardoor worden er meestal grotere insecten zoals een tarantulaspin gebruikt.

Maar ook de eigen wil van het insect maakt het moeilijk voor een theatermaker om hiervan gebruik te maken. Ze accepteren geen regels die de regisseur hen oplegt, laat staan de grenzen die de scène als territorium hen oplegt.

De insecten ontsnappen aan de opgelegde regels van de regisseur en kunnen daardoor niet als marionetten bestempeld worden.

#### 5.4. Esthetisch en/of ethisch?

Hoe breng je een levend dier op de scène zonder het te antropomorfiseren?

Kunst is menselijk, niet dierlijk. Kunst is een menselijke denkwijze waaruit nieuwe elementen ontstaan. Wanneer het dier gebruikt wordt als ‘materiaal’, gaat het sowieso door de handen van de mens, waardoor het gesubjectieerd wordt. Het gebruik van dieren in kunst zonder antropomorfiseren is dus een moeilijke kwestie die al snel in paradoxen vervalt.

Toch kunnen kunstenaars hieraan ontsnappen in hun voorstelling door de eigen dierlijkheid van het dier uit te lokken. Het dier heeft namelijk eigen instincten en drijfveren, en is daardoor niet altijd even vatbaar voor menselijke wil, meerbepaald voor de wil van de regisseur. In dat opzicht is het werken met dieren in theater een unicum: de non-acterende acteur komt hier terug. In zijn onvoorspelbare handelingen ligt zijn kracht in de kunst.

Menselijke performers gedragen zich voornamelijk zoals dat van hen verwacht wordt: ze voeren het concept zoals gerepeteerd uit. Van dieren kan men dit niet verwachten. Hoewel ze dus wel op scène gebracht worden, zijn hun handelingen nog steeds niet gesubjectieerd. De aanwezigheid van het dier gaat altijd met de aandacht lopen, net om hun dierlijkheid. Het is volgens onderzoeker Steve Baker dan ook aan te raden voorzichtig om te gaan met het gebruik van levende dieren wanneer men filosofische of politieke kwesties aan de man wil aankaarten. De materialiteit van de aanwezigheid van het dier is meestal zodanig sterk, dat achterliggende ideeën vaak op de achtergrond verdwijnen.<sup>88</sup> Wanneer de hond op de scène komt in *Giudizio, Possibilità, Essere* is dit inderdaad het geval. Het verhaal valt stil en het dier trekt alle aandacht. Toch kan er een kanttekening gemaakt worden bij de stelling van Baker. Immers, het gebruik van dieren kan de filosofische of politieke boodschap net versterken.

Wanneer in een werk van Rodrigo Garcia, getiteld *Accidens* een kreeft levend gekookt en vervolgens doormidden gesneden, wordt, kan de toeschouwer zich volgens Baker niet voorbij de dood van de kreeft plaatsen om de betekenis erachter te begrijpen (namelijk: wanneer we een steak eten zijn we ons niet bewust van de koe die dit stuk vlees ooit was, bij een kreeft zijn we dat wel)<sup>89</sup>.

---

<sup>88</sup> Steve Baker, “You kill things to look at them: Animal Death in Contemporary Art,” in *Killing Animals* (Illinois: University of Illinois Press, 2006), 69-98.

<sup>89</sup> Lourdes Orozco, *Theatre & Animals* (Londen: Palgrave Macmillan, 2013), 45.



Deze stelling gaat echter enkel op bij ethische performances, dit wil zeggen wanneer de kunstenaar de bedoeling heeft een ethische boodschap naar voor te brengen.

Wanneer de coyote bij Beuys ten tonele verschijnt kan de toeschouwer wel duidelijk de metafoor voor het Amerikaanse verleden onderscheiden van de dierlijke aanwezigheid. Steve Baker veralgemeent het gebruik van dieren op scène tot een ethische kwestie, terwijl dit niet zo hoeft te zijn. De dierlijkheid gebruiken als een esthetische kwestie kan evengoed en staat los van het ethische. In het esthetische kan dan ook evengoed een ethische boodschap zitten, zo toont Beuys bijvoorbeeld.

De commotie rond het gebruik van dieren in de kunst is dan ook een hekele kwestie die met expertise moet benaderd worden. Is het meer verantwoord een kreeft levend te koken om de ethiek van het probleem aan te kaarten dan een hond te laten flaneren over de scène? En wat is er zo shockerend aan het koken van één kreeft op scène, terwijl dit dagelijks veelvoudig wordt gedaan in restaurants?

Dierenrechtenactivisten bekommeren zich om het welzijn van het dier dat niet voor zichzelf kan spreken. Zij gaan ervan uit dat het dier een wil heeft, en dat het waarschijnlijk niet wil gedood worden. Toch schuilt er een vicieuze cirkel in deze redenering. Als we ervan uitgaan dat het dier een wil heeft, kan de mens die wil toch nooit begrijpen omdat het dier niet kan communiceren met ons. Dus moeten we er rekening mee houden dat het dier nooit wil op de scène staan. En in dat opzicht is het gebruik van dieren in kunst altijd onethisch.

Wanneer het dier echter door de kunstenaar gebruikt wordt vanuit een ware fascinatie voor zijn dierlijkheid, en met respect behandeld wordt kan men niet spreken van een onethische behandeling.

Tenslotte, wanneer we bedenken wat er onethisch is aan het gebruik van dieren, dan zien we dat dit louter te maken heeft met hun onvermogen tot communiceren/ons onvermogen hen te begrijpen. Het is niet het gebruik ervan dat onethisch zou kunnen zijn, wel het feit dat het dier niet kan opkomen voor zijn eigen 'wil'. Want wanneer een performer zichzelf pijnigt, is dit geen ethische kwestie, want de eigen keuze van de performer.

Het dier moet dus niet noodzakelijk dezelfde soort wil als de mens hebben. We moeten dit ook niet op het dier projecteren.

Net zoals wij mensen geen dierlijkheid hoeven te hebben. We kunnen elkaar proberen tegemoet komen (devenir), maar de interessantste raakvlakken tussen mens en dier schuilen in de verschillen.

Na het opsommen van legio voorbeelden is er één stuk dat al deze elementen - van 'devenir-animal' tot de marionet tot het 'corps-sans-organes' en de dierlijkheid an sich – samenvoegt: *Balthazar* van David Weber-Krebs.

## 6. David Weber-Krebs: *Balthazar*

### 6.1. Theoretisch kader

David Weber-Krebs (1974) is een Duits-Belgische kunstenaar die steeds de grenzen probeert te verleggen van wat theater inhoudt, waarbij hij de positie van de toeschouwer en het klassieke medium ‘theater’ bevraagt. Hij situeert zijn eigen werk in het ‘speculatief realisme’, een vrij recente filosofische stroming (ontstaan ca. 2007) waarin objecten en het niet-menselijke centraal komt te staan. De basis van de filosofie is vrij metafysisch en stelt zich vragen bij het bestaan van niet-menselijke objecten, zoals dieren.

In 2011 krijgt hij het idee een theaterwerk te maken met een dier, dat aangespoord zou worden door louter minieme impulsen van menselijke performers. Het dier zou de hoofdrolspeler zijn, en de performers enkel bijzaak. Weber-Krebs was al lange tijd gefascineerd door het gebruik van levende dieren op de scène en bereidde zich voor op een trilogie die later *Balthazar* zou heten.

Van een theoretische basis vertrekkend, beseften Weber-Krebs en zijn dramaturg Maximiliaan Haas al snel dat de keuze van het dier cruciaal zou zijn voor zowel inhoud, creatie als dramaturgie van het stuk.

Belangrijk was dat het gekozen dier zich op ooghoogte van de mens bewoog en het ogen, een neus en mond had. Hierin herkennen we reeds de deleuziaanse ‘four-eye machine’ (4.1.) waarin vier ogen elkaar kunnen aankijken.

De hoogte en vorm van het dier diende dezelfde te zijn als bij de mens, zodat de protagonist (het dier) evenwaardig was aan de mens.

Aan de andere kant moet het dier genoeg puur dierlijke kwaliteiten bevatten, zodat een mens zich er niet al te veel in kan herkennen. Het missen van een ‘faciality’ bij het dier speelt dus evenzeer mee. (4.1.)

Reeds hier merken we de spanning die gecreeërd wordt tijdens *Balthazar*: het dier moet de mens kunnen aankijken, maar het dier heeft eigenlijk geen gezicht en kan dus nooit converseren via blikken zoals mensen dat onderling kunnen. Weber-Krebs en Haas zochten een dier dat kan terugkijken, maar waarin we ons niet kunnen herkennen.

Stuitend op de film *Au Hasard Balthazar* (1966) van Robert Bresson viel de keuze uiteindelijk op een ezel. De ezel was voor hen om diverse redenen het ideale dier om mee aan de slag te gaan op scène. Ten eerste is een ezel niet gevaarlijk, noch beschaamd. Twee karaktertrekken die belangrijk zijn bij het loslaten van een dier op de scène.

Ten tweede is de manier waarop een ezel loopt voor Weber-Krebs erg teatraal en elegant (hierin herkennen we al de kleistiaanse marionet, die harmonieus beweegt, slechts zwevend boven de aarde).

Een derde en eerder praktische reden, zijn de twee gigantische oren waarmee de ezel zich auditief kan localiseren ten opzichte van anderen. Hij kan zelfs zijn oren los van elkaar gebruiken om de omgeving volledig in zich op te nemen. Paardachtigen hebben een gescheiden linker- en rechterhersenhelft waardoor ze zowel hun ogen, als hun oren elk apart kunnen gebruiken.

In de film van Robert Bresson speelt de ezel Balthazar de hoofdrol in het verhaal. Hij wordt vroeg gescheiden van zijn geliefde baasje, en maakt nadien allerlei gruwelijke gebeurtenissen mee, lijdend onder de vele kwellingen die de mens hem doet ondergaan.

Toch aanvaardt Balthazar zijn opgedrongen lot, en uiteindelijk komt hij er ook weg van. De film probeert aan te tonen dat de mens een dier vaak niet begrijpt, omdat hij zijn dierlijke kwaliteiten niet inziet. Zolang de mens het dier als een minderwaardig werktuig blijft zien, kunnen we de waarde van het dier ook nooit inschatten. De film stelt tevens de vraag in hoeverre een dier echt gelukkig kan zijn als hij enkel is omgeven door mensen, en niet door soortgenoten?

Dit is ook het centrale thema waar David Weber-Krebs mee aan de slag gaat: het is een onderzoek naar het behouden van de dierlijkheid van het dier in een menselijke artistieke context. Hij laat het dier met de mens samenkomen op scène en probeert het zoveel mogelijk zijn vrije gang te laten gaan in deze nieuwe setting.

De artistieke context (dit wil zeggen: het feit dat het een theaterstuk is) is voor Weber-Krebs en Haas menselijk op zich, en dus is het interessant te bekijken hoe een dier daarin dan reageert.<sup>90</sup>

---

<sup>90</sup> David Weber-Krebs, "Balthazar (1.Stories)," laatst geraadpleegd op 12 mei 2014, <http://davidweberkrebs.org/work/balthazar-1-stories-2>.

De film *Au Hasard Balthazar* is uiteindelijk slechts één theoretisch vertrekpunt voor dit stuk. Andere theoretische vertrekpunten zijn Gilles Deleuze, Donna Haraway en Jacques Derrida. Het was vooral Donna Haraways ‘interspecies companionship’ dat inspirerend werkte op Weber-Krebs. Hij creëerde aan de hand van dit begrip een choreografie tussen zijn performers en de ezel. Een choreografie die als een ‘dance of co-becomings’ moet gezien worden. Een dans waarin beide species elkaar ontmoeten, aanraken en zelfs even ‘worden’. Het is een mengvorm tussen het ‘companionship’ van Haraway en het ‘devenir’ van Deleuze. Door elkaars kompaan te worden, kunnen we elkaar begrijpen en een ‘devenir-animal’ in werking zetten.

Het stuk baseert zich dus zowel op de gelijkenissen als op de verschillen tussen mens en dier. Hoezeer het dier ook geleid wordt door menselijke invloeden, toch blijft het even onvoorspelbaar als dierlijk.

Het onderzoek van Weber-Krebs bestond eruit om op drie verschillende locaties met deze drie filosofen (Haraway, Deleuze, Derrida) aan de slag te gaan. Dit deden ze in Hamburg (Haraway), Brussel (Deleuze) en Amsterdam (Derrida). Drie verschillende manieren, drie onderzoeken. Nadien tourden ze met de Haraway-versie, omdat die praktisch het meest haalbaar is.

Gilles Deleuze en Jacques Derrida omzetten in praktijk bleek een stuk moeilijker te gaan, maar Weber-Krebs en Haas deden een poging.

Zo startte het stuk in Brussel en Amsterdam anders dan in Hamburg. In Brussel en Amsterdam kwamen de performers eerst op scène, en nadien pas de ezel, via een andere ingang. Dier en mens kwamen dus elk op een andere manier en tijdstip op, wat de ontmoeting onverwacht en spannend maakte. Op die manier was het onduidelijk wie wie volgde en wanneer de ontmoeting zou plaatsvinden.

In Brussel kwam er op het einde van het stuk nog een tweede ezel aan te pas. Na een uur zijn de eerste ezel en de performers vrij aan elkaar gewend en is het ‘devenir’ voltooid. Door een nieuwe ezel op te brengen, wordt het evenwicht opnieuw verstoort en slaat de balans opnieuw om. De eerste ezel krijgt nu interesse voor zijn nieuwe soortgenoot en de performers moeten nu omgaan met twee ezels in plaats van één. Een nieuw deterritorialiseren kan beginnen.

In Hamburg daarentegen, werd er gekozen voor een ‘proximiteitsdramaturgie’, waarbij ezel en performers constant met elkaar in aanraking kwamen en ook samen de scène betreedden, de

‘companionship’ van Haraway doorgedreven. Dit had als gevolg dat dier en mens meer verbonden waren met elkaar, waardoor de spanning veel lager lag.

De spanning ligt in de onverwachte ontmoeting tussen mens en dier en de gevolgen ervan. Door onverwachte gebeurtenissen zoals in Brussel of Amsterdam, ontstaan er verhalen in het hoofd van de toeschouwer (zoals: ‘de ezel volgt de performers’ of ‘de danser verstopt zich voor het dier’ of ‘de ezel heeft geen interesse’).

Wanneer performer en dier ruimtelijk gezien te dicht bij elkaar staan, verdwijnt de spanning en dus het theatrale effect van het stuk.

Een bepaalde afstand tussen de mens en het levend dier is nodig om het theatraal spannend te houden.

Deze conclusie verder trekkend kunnen we dus stellen dat: als de spanning in een stuk ontstaat door de afstand tussen de performer en het dier, dan is de aanwezigheid van een menselijke performer cruciaal.

Wanneer het stuk *Balthazar* gemaakt zou zijn met enkel de twee ezels (en dus geen mensen), zou het stuk zich volledig focussen op de dierlijkheid, en niet meer op de relatie tussen beiden. En zoals Deleuze en Guattari ons reeds aantoonde, is een soort pas interessant wanneer het de ander ontmoet, en zich erdoor laat beïnvloeden. Het is het ‘devenir-animal’ dat hier alweer spreekt. We kunnen ons eigen territorium als dier of mens pas kennen, wanneer we uit onze comfortzone treden om elkaar beter te leren kennen in een schemerzone, zoals op een scène.

In 1986 durfde Nederlander Wim T. Schippers in de Amsterdamse Stadsschouwburg het wel aan een theaterstuk te maken met enkel dieren, zonder mensen op scène.

In zijn stuk *Going to the dogs* speelden zes Duitse herders mee als zogenaamde acteurs. De honden aten, sliepen en vochten op de scène. Schippers spoorde hen aan door stukken vlees vanuit het zijpodium op de scène te werpen. Het stuk kreeg internationale aandacht en werd zowel gelauwerd door medeartiesten als geweerd door dierenrechtenactivisten. Schippers verklaarde achteraf dat het veel interessanter was te werken met dieren: “the difference

between people on stage and dogs is that people act while dogs remain normal. Thinking about that gives you a new perspective on theater.<sup>91</sup>”

Dit kan in theorie inderdaad interessant zijn, maar een echte ‘devenir-animal’ of band tussen mens en dier werd er niet mee bereikt.

Volgens Weber-Krebs is er dus wel degelijk een (minieme) menselijke input op scène nodig om het stuk zijn kwaliteit te garanderen. Wanneer een theatermaker aan de slag gaat met dieren is het zijn taak erop toe te zien dat de menselijke input niet overheerst. Volgens Weber-Krebs is dit niet zo moeilijk, aangezien het dier altijd van nature de aandacht op zich trekt. Het dier neemt altijd de aandacht van de toeschouwer, zodra het de scène opgaat. De mens is op het ogenblik dat het dier verschijnt slechts een kader.

Hierin herkennen we de denkwijze van Steve Baker die ik reeds besprak in hoofdstuk 5.4. Het dier is een obstakel op de scène dat alle aandacht naar zich trekt en daardoor geen plaats meer laat voor andere elementen. Weber-Krebs beaamt inderdaad dat de aanwezigheid van een dier de mens naar de achtergrond verdringt, maar hij voegt eraan toe dat die menselijke aanwezigheid toch noodzakelijk is als kader voor de voorstelling, of als een trigger die het dier aanspoort.

---

<sup>91</sup> Charles Goren en Omar Sharif, “Show went to the dogs (Litererally, one might say),” *The Blade* 23 september 1986, 2, laatst geraadpleegd op 12 mei 2014, <http://news.google.com/newspapers>.

## 6.2. Creatieproces

Zoals te voorspellen, was het opvoeren van *Balthazar* anders dan de theorie errond. Het in praktijk werken met een ezel zorgde door zijn onvoorspelbaarheid meermaals voor verrassingen en problemen in het creatieproces.

Het stuk bestaat uit performers die rondlopen op de scène in kleine groepjes. De ezel loopt ertussen door, nu eens de performers volgend, dan weer in hun weg staand. De ezel lijkt zich bewust te zijn van zijn plaats op de scène en de performers rondom hem, en gaat na een tijd spelen met de situatie.

Het eerste probleem stelde zich al bij de eerste repetitie. Het dier weigerde de scène te betreden en bleef koppig wachten aan de deur. Ondanks de vele triggers en aansporingen bleef de ezel bij zijn standpunt. Weber-Krebs wilde niet aan de slag gaan met getrainde dieren, maar met gewone ezels willekeurig gekozen op een ezelboerderij. Dit om de dierlijkheid van het dier zoveel mogelijk te behouden en de menselijke input zoveel mogelijk te vermijden.

Maar tijdens de tweede repetitie werd de ezel steeds nieuwsgieriger, waardoor hij de performers achtervolgde en imiteerde. Deze ontdekking was interessant in het kader van hun studie, maar tijdens de opvoering merkten Weber-Krebs en Haas op dat de ezel reeds doorhad wat te doen en als het ware een opgevoerd nummertje bracht. De ezel kreeg sterallures waardoor de opzet van het stuk verloren ging. Hierdoor besliste Weber-Krebs elke opvoering slechts één maal te repeteren en op elke locatie met een nieuwe ezel aan de slag te gaan. Dit houdt in dat er op elke locatie met een nieuw, onbevooroordeeld dier wordt gewerkt. Een ezel is een vrij slim dier, waardoor het voor Weber-Krebs telkens weer een uitdaging was het dier te blijven triggeren.

En dat doet hij onder andere door het aanvoeren van een tweede ezel aan het einde van het stuk. Zodra het tweede dier de scène betreedt, verliest Balthazar zijn interesse in de menselijke performers en focust zich volledig op zijn gelijke. Ook wanneer een papieren ezel op scène wordt gebracht, wekt dit de interesse van de echte ezel. Het onderscheid in interactie tussen mens met ezel en ezel met ezel is opvallend, de dierlijkheid primeert steeds weer over de menselijke trigger. Dit merken we ook bij honden die de interesse in hun baasjes verliezen



zodra er een tweede hond in de buurt is. Het instinctmatige komt opnieuw en sterk naar boven.

### **6.2.1. Balthazar als marionet-sans-organes**

Uiteindelijk is *Balthazar* een interessante studie naar het doorgedreven gebruik van live dieren op de scène. Het stuk heeft een brede theoretische basis, en is daarom uitermate geschikt om te linken aan de theorieën die reeds besproken werden in deze masterproef.

Allereerst, kan de ezel gezien worden als Kleistiaanse marionet; aangespoord door de minieme handelingen van de poppenmeester (Weber-Krebs die zijn performers minieme bewegingen laat doen, en extra triggers aanvoert zoals een tweede ezel). Het oncontroleerbare van de ezel is even sterk voor een regisseur als het controleerbare van een marionet; beiden hebben hetzelfde effect.

Daarnaast bezit de ezel een natuurlijke ‘Anmut’ of gratie. Dit wil zeggen dat hij als natuurlijk wezen niet belemmerd wordt door civilisatie, cultuur en de menselijke geest. Hij is de ‘marionet-sans-organes’. De mens moet zijn positie tegenover het dier gebruiken op een aansporende manier, geen belemmerende manier. Alleen zo kan het ‘devenir-animal’ van Deleuze in werking treden.

Wanneer performers en ezel dus vervolgens op gelijke wijze met elkaar interageren, ontstaat het ‘devenir-animal’ van Deleuze.

Weber-Krebs benadrukt dat het onduidelijk is tijdens de opvoering of het nu het dier is dat de performer volgt of omgekeerd. De invloed van mens op dier keert om en het dier gaat de route van de performers bepalen. Het ‘devenir-animal’ is nu compleet en de toeschouwer is hier getuige van. Toch blijft de toeschouwer er zich altijd bewust van dat hij een mens is en de ezel een dier. Dit wordt duidelijk wanneer de ezel ongegeneerd zijn gevoeg doet op de scène. De artistieke context, waar dit soort biologische noden niet bestaan, wordt doorbroken door de realiteitszin van het dier. Er ontstaat een epistemologische crisis bij de toeschouwer. Het theater als dispositief verliest zijn werking. De dierlijkheid zal altijd primeren bij de ezel, net zoals de menselijkheid altijd zal primeren bij de mens. Dier en mens deterritorialiseren, verstaan elkaar in het ‘devenir-animal’, en keren dan terug naar hun eigen territorium.

Verder is de keuze voor een ezel als dier ook duidelijk een keuze voor een demonisch dier. De ezel, eeuwenlang gezien als een ondergeschikt dier dat lasten hielp dragen, is zeker geen

huisdier, en wordt eerder met begrippen als koppig en lui geassocieerd. Anderzijds weten we al jaren dat de ezel heel slim is. Hierdoor schippert de ezel tussen de wilde dierlijkheid en het menselijke verstand. Hij is een tussenwezen dat de mens zowel begrijpt als verrast.

Hij fungeert als een sjamaan tussen twee werelden: de wereld der dierlijke epistemologische kennis en de wereld waarin wij allen samen leven. Waarin geen symbolen of companionship gezocht moet worden. Waar geen huisdieren of tam gemaakte beesten aan te pas komen, maar het pure dier dat zijn 'animalité' toont op de scène, in al zijn onvoorspelbaarheid en spanning.

Maar toch bevat de ezel ook oedipale trekjes, zoals in *Au Hasard Balthazar* werd aangetoond. Ezels hebben een natuurlijke 'tristesse' over zich waar mensen zich vaak mee associëren. Hierdoor heeft de ezel vaak iets meelijwekkend, wat een oedipaal gevoel is volgens Deleuze. Ook in bepaalde verhalen zoals het volksverhaal *Tischchen deck dich, Goldesel und Knüppel aus dem Sack*<sup>92</sup> van de gebroeders Grimm krijgt de ezel een protagonistenrol, zij het eerder als rangdier (de tweede categorie dieren bij Gilles Deleuze, 'state animals'). De ezel is hier een symbool voor de rijkdom die schuilt in eerlijk zijn en goede arbeid.

Zoals altijd moet ook hier het deleuziaans onderscheid tussen de diersoorten genuanceerd worden. In elk dier schuilt een demonisch, oedipaal en rangwezen. Ook bij Balthazar de ezel.

---

<sup>92</sup> In België bekend onder de titel *Tafeltje dek je, ezeltje strek je en knuppel uit de zak*

## 7. Het dier als redder van het theater: een besluit

“Dan moet je de acteurs vervangen door dieren!

De dieren zullen het theater redden!”<sup>93</sup>

Met deze reeds aangehaalde quote van Jan Fabre is de cirkel rond.

Het theater is een steeds veranderende kunstvorm. Het zoekt altijd weer nieuwe manieren om spanning op te roepen, en de toeschouwer te blijven verbazen.

Met de komst van het postdrama werd de illusie in theater doorbroken. Men kwam los van de eenheid van tijd, plaats en handeling, en de focus richtte zich meer op duur, lichamelijkeheid en realiteit.

Het gebruik van levende dieren op scène deed langzaam zijn intrede via performances en beeldende kunst.

Recent zien we het gebruik van levende dieren steeds meer terugkomen op een scène, in een volwaardig theaterstuk.

Een dier geplaatst in het theater zorgt voor risico, onvoorspelbaarheid en spanning.

Om spanning te creëren op scène, is er een tegenpool voor het dier nodig. De spanning ontstaat wanneer mens en dier met elkaar in contact komen. Menselijke performers zijn dus aan te raden. Door de afstand tussen beiden, ontstaat er een verhaal in het hoofd van de toeschouwer, waardoor het voor hem ook interessanter wordt.

De onderzoeksvraag aan het begin van deze thesis luidde: Waarin kadert het gebruik van levende dieren op de theaterscène en wat brengt het teweeg bij regisseur en toeschouwer? Met andere woorden: welke rol speelt het dier, waarom maakt de regisseur gebruik van levende dieren en wat brengt dat teweeg bij de toeschouwer.

---

<sup>93</sup> Jan Fabre, *Nachtboek 1978-1984* (Antwerpen: De Bezige Bij, 2011), 21.

De rol van het levende dier op scène is er één van een kleistiaanse marionet of een deleuziaans corps-sans-organes. Samengevoegd noemen we het dier op scène dus een marionet-sans-organes.

De marionet van von Kleist bevat een natuurlijke ‘Anmut’. Hij is niet beladen met affecten of ‘Ziererei’ en beweegt altijd elegant door zijn innerlijke gratie. Hij is niet bezwaard met menselijke denkconstructies en sociale conventies en kan daardoor zijn natuurlijke, dierlijke gang gaan.

Voor de regisseur is het even interessant te werken met een controleerbare marionet, als met een oncontroleerbaar dier, aangezien beiden datgene naar voor brengen wat de regisseur zoekt in zijn werk. In de onvoorspelbaarheid van het dier, zit hetgene de kunstenaar zoekt.

Het ‘corps-sans-organes’ is het leeggehaalde lichaam, het pure anonieme vlees waarin zich een mens manifesteert. Ook de keuze van dier is belangrijk. Voor Deleuze staat centraal dat dit dier ‘demonisch’ moet zijn, wat zoveel wil zeggen als een interessant tussenwezen. Toch nuanceert hij zelf dat zijn onderscheid te theoretisch is en dat elk dier zowel oedipale, rang- of demonische karakteristieken heeft.

Dieren zijn ook het ideale aanwendmiddel om de theatrale illusie te doorbreken. Een dier heeft een hoofd, en kan de toeschouwer aankijken met zijn ogen. Maar een dier heeft geen ‘faciality’ waardoor op gelijke hoogte met elkaar communiceren, voor mens en dier onmogelijk is. Die onmogelijkheid elkaar te begrijpen, maakt de ontmoeting spannend en dus theatraal interessant.

Voor de regisseur is hij een ideale non-acterende acteur omdat hij enerzijds zorgt voor spanning en risico door zijn onvoorspelbaarheid. Anderzijds is een dier toch in zekere mate bestuurbaar, waardoor er handelingen kunnen uitgevoerd worden op het podium. Onderzoek wees uit dat de ontmoeting tussen mens en dier interessanter is, dan louter dieren onder elkaar. Een minieme menselijke input is noodzakelijk op scène om de spanningsboog van het stuk te behouden.

Als een poppenmeester die de marionet beheert. Het dier is de impulsieve, onvoorspelbare acteur waar een postdramatische regisseur altijd naar op zoek is.

Maar ook voor de toeschouwer is het zien van levende dieren op de scène ingrijpend. Ten eerste is het een manifestatie van het ‘devenir-animal’ van Gilles Deleuze. De toeschouwer deterritorialiseert uit zijn menselijke zijn en ontdekt dierlijke manieren van zijn, die hij kan incorporeren in zijn eigen wezen. Het publiek deterritorialiseert uit zijn menselijk territoria, plaatst zich in het territorium van het dier en keert nadien veranderd terug. Dat is het ‘devenir-animal’. Maar ook het dier deterritorialiseert uit zijn eigen species, omdat hij in een menselijk geconstrueerde context wordt geplaatst. Er ontstaat een interessante wisselwerking. Het ‘devenir’ van Gilles Deleuze treedt in werking.

In het territorium van het dier beseft de toeschouwer dat het dier ook kennis bezit, die niet noodzakelijk gelijk is aan menselijke kennis. Hij ondergaat een epistemologische crisis omdat hij beseft dat zijn eigen gezichtspunt niet de algemene waarheid is en komt er gelouterd uit. In het deterritorialiseren zit dus een epistemologische kennisoverdracht. De kennis van het dier laat ons mens beseffen dat wij helemaal niet het centrum van de wereld zijn. Het gebruik van dieren zet de toeschouwer dus (mentaal) actief aan het werk.

Men kan dus stellen dat het gebruik van een levend dier op de hedendaagse scène voor zowel het dier, als de regisseur als de toeschouwer, interessant is.

Zodra het dier de podiumvloer betreedt, ontstaat er spanning en onvoorspelbaarheid. Het publiek verstart, de regisseur wordt gespannen. Alles hangt nu af van het dier.

Het dier wordt in een esthetische context geplaatst, en allerlei mechanismen treden in werking. Het ethische vraagstuk is niet aan de orde, omdat de ethiek in zijn esthetiek ligt.

Kunst stelt altijd vragen. Door dier en mens te laten samenkomen op de scène, kunnen we van elkaar leren en worden nieuwe ontmoetingen gecreëerd, die hopelijk een katharsis tot gevolg hebben.

## **Bibliografie**

### **Literatuur:**

- Agamben, Giorgio. *The Open: Man and Animal*. Palo Alto: Stanford University Press, 2004.
- Artaud, Antonin. "To Have Done with the Judgment of God" in *Selected Writings*. Susan Sontag (ed). Berkeley, CA: University of California Press, 1976.
- Baker, Steve. "You kill things to look at them: Animal Death in Contemporary Art." in *Killing Animals*. Illinois: University of Illinois Press, 2006.
- Beaulieu, Alain. "The Status of Animality in Deleuze's Thought." *Journal for Critical Animal Studies* 9, nr. 1/2 (2011): 69-88.
- Berger, John. *About Looking*. New York: Pantheon Books, 1980.
- Bové, Geert. "Le Théâtre (s') appelle l'Animal. Voorbereiding op een Salomé-Trilogie." Lic. diss., Universiteit Gent, 1998.
- Castellucci, Romeo et al., *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*. Londen en New York: Routledge, 2007.
- Chaudhuri, Una en Hughes, Holly. Red. *Animal Acts: Performing Species Today*. Michigan: University of Michigan Press, 2014.
- Chaudhuri, Una. "Bug Bytes: Insects, Information, and Interspecies Theatricality." *Theatre Journal* 65, nr. 3 (2013): 321-334.
- Chaudhuri, Una. "(De)Facing the Animals: Zooësis and Performance." *The Drama Review* 51, nr. 1 (2007), 8-20.
- Chaudhuri, Una. "There Must be a Lot of Fish in that Lake. Theorizing a Theatre Ecology." *Theater* (1994).
- De Kesel, Marc. "Theater of dood. Leven en/als toneel", in: Jonckheere, Stalpaert en Vanfleteren (ed.), *het Spel voorbij de Waanzin*. Gent: Academia Press, 2010.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. The Logic of Sensation*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2002).
- Deleuze, Gilles. "Literature and Life." *Critical Inquiry* 23, nr. 2 (1997): 225-230.
- Deleuze, Gilles. Guattari, Félix. *Capitalisme et schizophrénie 1: L'anti-Oedipe*. Parijs: Editions de Minuit, 1972.
- Deleuze, Gilles. Guattari, Félix. *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille Plateaux*. Parijs: Editions de Minuit, 1980.
- Derrida, Jacques. *L'animal que donc je suis*. Parijs: Galilée, 2006.

- Fabre, Jan. *Nachtboek 1978-1984*. Antwerpen: De Bezige Bij, 2011.
- Fudge, Erika. *Renaissance Beasts. Of Animals, Humans and Other Wonderful Creatures*. Urbana en Chicago: University of Illinois Press, 2004.
- Girard, René. *God en geweld. Over de oorsprong van mens en cultuur*. Tiel: Lannoo, 1994.
- Goren Charles en Sharif, Omar. "Show went to the dogs (Litererally, one might say)." *The Blade* 23 september 1986. Laatst geraadpleegd op 12 mei 2014.  
<http://news.google.com/newspapers>.
- Grosz, Elisabeth. *Becomings. Explorations in Time, Memory, and Futures*. Ithaca en Londen: Cornell University Press, 1999.
- Haraway, Donna. *The Companion Species Manifesto. Dogs, People and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003.
- Haraway, Donna. *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century. Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991.
- Haraway, Donna. *When Species Meet*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2008.
- Jelinek, Elfriede. "Ich möchte seicht sein." *Theater Heute Jahrbuch* (1983).
- Kleist, Heinrich von. "Über das Marionettentheater." *Berliner Abendblätter*, 1810.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Vertaald door Karen Jürs-Munby. New York: Routledge, 2006.
- Lemm, Vanessa. *Nietzsche's Animal Philosophy*. Fordham: Fordham University Press, 2009.
- Lévi-Strauss, Claude. *Le Totémisme Aujourd'hui*. Parijs: Presses Universitaires de France, 1962.
- Kershaw, Baz. *Theatre Ecology. Environments and Performance Events*. New York: Cambridge University Press, 2007.
- Kuoni, Carin (ed.). *Joseph Beuys in America. Writings by and interviews with the artist*. New York: Four Walls Eight Windows, 1990.
- Orozco, Lourdes. *Theatre & Animals*. Londen: Palgrave Macmillan, 2013.
- Pahl, Katrin. "Forging Feeling: Kleist's Theatrical Theory of Re-Layed Emotions." *MLN* 124, nr.3 (2009), 666- 682.
- Pick, Anat. *Creaturely Poetics: Animality and Vulnerability in Literature and Film*. New York: Columbia University Press, 2011.

Rosenthal, Rachel. Commentaar “Freaks of Nature” in *Rachel’s Brain and Other Storms* door Chaudhuri, Una. Londen en New York: Continuum, 2001.

Rosenthal, Rachel. “Animals Love Theatre.” *The Drama Review* 51, nr.1 (2007).5-7.

Tisdall, Caroline. *Joseph Beuys. Coyote*. Londen: Thames & Hudson, 2008.

Turner, Lynn, red. *The Animal Question in Deconstrucion*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2013.

### **Online interviews:**

Deleuze, Gilles. “L'abécédaire de Gilles Deleuze.” Interview door Boutang, Pierre-André. Laatst geraadpleegd op 19 juni 2015. [http://www.youtube.com/watch?v=L\\_ZWwLKHQnU](http://www.youtube.com/watch?v=L_ZWwLKHQnU).

Haraway, Donna. “the humanimal.” Interview door Stine Jensen. Laatst geraadpleegd op 4 april 2015. [https://www.youtube.com/watch?v=BUA\\_hRJU8J4](https://www.youtube.com/watch?v=BUA_hRJU8J4).

### **Overige:**

Weber-Krebs, David. “Balthazar (1.Stories).” Laatst geraadpleegd op 30 juli 2015,. <http://davidweberkrebs.org/work/balthazar-1-stories-2>.

Veel informatie haalde ik uit informele gesprekken met David Weber-Krebs zelf.