

# De creatieve kracht in het falen van het woord en de taal: over stilte en gestotter en andere performatieve intensiteiten

Prof. Dr. Christel Stalpaert  
Universiteit Gent

We zijn niets, we hebben niets, arme  
militanten van een schaduw van tien keer niets, alleen lege handen en een gapende mond. En de verwachting van  
een gestotterd woord, het is te zeggen, van een woord voortdurend in wording.

-Pieter De Buysser-

Volgens Marcus Fabius Quintilianus (±35 - ±100 BC), de Romeinse retoricus die met zijn *De Institutione oratoria* een standaardwerk schreef op het gebied van de retorica of de kunst der welsprekendheid, is stotteren ongehoord. “(...) de stem kan alleen een goede prestatie leveren als ze vrij van gebreken is”, aldus Quintilianus.<sup>1</sup> Een welopgevoed mens weet zich vlot uit te drukken, vloeiend te spreken en de taal correct te gebruiken.

De klassieke grondtaken die Quintilianus in functie van de welbespraaktheid uiteenzette, betreffen onder andere de juiste verwoording of *elucotio* en de correcte voordracht of *actio* en deze vormen nog steeds het fundament van de ‘algemene communicatieve vaardigheden’. Stijldeugden vormen de basiskenmerken van een goede stijl; foutloos, helder, fraai en gepast.<sup>2</sup> De juist gedoseerde stijl is daarbij een richtsnoer. Monotonie en overdaad zijn te vermijden. Zowel een stijl zonder afwisseling als een stijl met veel herhalingen werkt dodelijk saai. Het is een kwestie van een taal in evenwicht en balans.

## In de kunst der welsprekendheid is stotteren ongehoord

Demosthenes (384-322 BC), de Griekse redenaar, jurist en politicus van wie bekend is dat hij lichamelijk zwak was en stotterde, is dus niet het prototype van wat Quintilianus’ onder een goede redenaar verstond. Toch is ook hij van belang in Quintilianus’ betoog. Ondanks zijn ‘retorische tekortkomingen’ – ieder heeft zijn gebreken<sup>3</sup> – maakte hij het in het vierde-eeuwse Griekenland. Hij werd een briljant jurist en actief, strijdbaar politicus. Zijn *Philippica* golden als standaardvoorbeelden van retorische aanklachten en toen hij meestreed in de Slag bij Chaeronea viel hem de eer te beurt de lijkrede voor de gevallenen te mogen houden.

Zijn succes werd toegeschreven aan zelfdiscipline en doorzettingsvermogen. Volgens de overlevering was het dankzij zijn ijverige studie en zijn koppige volharding dat hij zijn ‘fysieke tekorten’ kon overstijgen. Quintilianus verwijst in die context bijvoorbeeld naar zijn “trainen om een zo lang mogelijke adem te krijgen. Om dat te bereiken probeerde Demosthenes altijd zoveel mogelijk regels in één adem uit te spreken terwijl hij een berg beklom. Ook had hij de gewoonte als hij thuis redevoeringen oefende, met zijn tong kiezelsteentjes om te draaien, ten einde de woorden met meer gemak te kunnen uitspreken wanneer hij zijn mond vrij had”.<sup>4</sup> Met de discoursanalyse van Foucault weten we ondertussen beter. Het discours dat rond Demosthenes geweven werd, kadert in het normaliserings- en disciplineringsmechanisme dat diegene die van de geconstrueerde norm afwijkt, aan de norm laat aanpassen. Demosthenes promoveert met andere woorden van stotteraar tot een

---

<sup>1</sup> Quintilianus; Marcus Fabius, Gerbrandy, Piet (vert.); *De opleiding tot redenaar*, Groningen, Historische Uitgeverij, 2001, XI.3.13. (p. 584)

<sup>2</sup> Quintilianus, Marcus Fabius; *o.c.*, I.5.1. (p. 50)

<sup>3</sup> Met deze woorden betitelde hij zijn bijdrage over de noodzakelijke training in de foutloze, heldere, fraaie en gepaste voordracht. Quintilianus, Marcus Fabius; *o.c.*, XI.3.51. (p. 590)

<sup>4</sup> Quintilianus, Marcus Fabius; *o.c.*, XI.3.54. (p. 590)

voorbeeldfunctie voor de onderontwikkelden en diegenen die fysiek tekortschieten om alsnog de norm te bereiken. Welbespraaktheid gaat met andere woorden niet alleen over het *spreken*, maar ook over de discursieve machtsmechanismen; wie is het geoorloofd is te spreken en – misschien zelfs belangrijker – zich uit te spreken.

Welsprekendheid is in die optie niet alleen een vorm van spreken, maar ook – en vooral – een hogere vorm van beschaving. Quintilianus' *Opleiding tot redenaar* “belichaamt in feite het fundamentele ‘humanistische’ ideaal van de breed ontwikkelde, moreel goede en actief werkzame mens. De goede redenaar is zo dus niets meer of minder dan de ideale Romein.”<sup>5</sup> “Alleen een goed man kan redenaar zijn”, titelt Quintilianus, “welsprekendheid en morele kwaliteiten versterken elkaar”.<sup>6</sup>

Dit ideaal kent een verlengstuk in de Verlichtingsidee, wat door Kant geïnterpreteerd werd als het uittreden van de mens in de onmondigheid die hij aan zichzelf te wijten heeft:

Onmondigheid is het onvermogen zich van zijn verstand te bedienen zonder de leiding van een ander. Men heeft deze onmondigheid aan zichzelf te wijten, wanneer de oorzaak ervan niet in een gebrek aan verstand, maar in een gebrek aan vastberadenheid en aan moed ligt, zich van zijn verstand zonder leiding door de ander te bedienen.<sup>7</sup>

De opvatting van onmondigheid als te wijten aan een gebrek aan durf, besluitvaardigheid of argumentatiekunde kan – binnen een enge opvatting weliswaar – geassocieerd worden met een gebrek aan welsprekendheid, met spreekangst en minderwaardigheidsgevoelens. Met stotteren dus.

Het humanistische ideaal van de breed ontwikkelde en vlotte, actieve en werkzame mens maakt nog steeds het westerse paradigma uit. Stotteren wordt in het dominante klinische discours, bijvoorbeeld bij het DSM-IV, nog steeds gezien als een ontwikkelingsstoornis, een tekort, dat de mens niet toelaat tot een hogere vorm van beschaving te komen.<sup>8</sup> Het dispositief van Demosthenes behoort in die zin ook nog tot deze tijd. Het feit dat Julie Andrews in de familiefilm *Mary Poppins* bij de heropvoeding van de kinderen gespecialiseerd was in ‘tongtwisters’ als “Supercalifragilisticexpialidocious” is niet zo onschuldig als het lijkt. Het is dan ook geen toeval dat de stotterende tekenfilmhuis Speedy Gonzales die Warner Brothers in de jaren vijftig in het leven riep, een Mexicaanse muis was. Mexicaanse immigranten en andere Spaanssprekende Amerikanen waren onthutst over deze vernederende parodie: “Warner

---

<sup>5</sup> Hunink, Vincent; “In de leer bij Quintilianus”, *Streven*, nr. 68, 2001, p. 675-688.

<sup>6</sup> Quintilianus, Marcus Fabius; *o.c.*, XII.1.1-13) (p. 613)

<sup>7</sup> Kant, Immanuel; *Wat is verlichting?*, ingeleid, vertaald en geannoteerd door B. Delfgaauw, Kampen, Kok Agora, 1988, p. 59.

<sup>8</sup> In het DSM-IV is stotteren ingedeeld bij de ontwikkelingsstoornissen. Stotteren zou te wijten zijn aan een coördinatiestoornis in de hersenen, waardoor stotteraars er niet in slagen om hun gedachten vloeiend te articuleren. Het Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (DSM) is een Amerikaans handboek voor diagnose en statistiek van psychische aandoeningen dat in de meeste landen in de psychiatrie wordt gebruikt. De huidige versie is de vierde editie, aangeduid als DSM-IV.

Brothers made a good deal of money from mocking people who did not speak standard English.”<sup>9</sup>

Als stotteren ongehoord is, dan moeten wij ons daarbij met andere woorden ook de vraag stellen of het ‘ongehoord’ is in de zin van ongepast of ‘ongehoord’ in de zin van een onbereidwilligheid van de luisteraar om daadwerkelijk te luisteren, voorbij de grenzen van zijn eigen normen.

In *Lichaamskunst*, één van de laatste romans van Don DeLillo, wordt onmondigheid in het dispositief van de onbereidwilligheid te luisteren geplaatst, eerder dan in het onvermogen ‘gepast’ te spreken. En dat levert verrassende wendingen op. *Lichaamskunst* is het verhaal van de jonge kunstenaar Lauren, die in een groot oud huis aan een desolate kust de zelfmoord van haar man Rey tracht te verwerken en daarbij geholpen wordt door de vreemde, leeftijdloze man die ze na haar terugkeer van de begrafenis in het huis aantreft. De man gaat op een verontrustende manier met taal om:

‘Ik weet hoeveel.’ Hij zei: ‘Ik weet hoeveel dit huis. Alleen aan zee.’ Hij keek niet echt verheugd, maar toch wel vergenoegd, technisch tevreden met de laatste groep woorden. En uit de mond van Mr. Tuttle was het zelfs een formulering die zo’n diepte had dat ze het hoorde weergalmen. Drie woorden slechts. Maar hij had haar in twee contra-omgevingen geplaatst, tegelijkertijd binnen en buiten. Hij huis, de zeeplaneet erbuiten, en hoe het woord ‘alleen’ naar haar en het huis verwees en hoe het woord ‘zee’ het idee van eenzaamheid versterkte maar ook een krachtig losbreken opriep, een manier om aan de boekenmuren van het begrensde zelf te ontsnappen. Ze wist dat het dwaasheid was om zo de loep te hanteren. Ze verzond dingen. Maar dit was het effect dat hij had, **zoals hij door een zin schaduwshuifelde**, facetten en aspecten van een woord toonde, **woorden als manen in verschillende fasen.** (...) Hij praatte over voorwerpen in de kamer, **hakkelend**, en ze vroeg zich af wat hij zag, of juist niet zag, of zo anders zag dat ze geen enkele notie van de vorm had. Hij praatte. Na een tijdje begon ze te begrijpen wat ze hoorde. Er waren **vele waarnemingsniveaus** voor nodig. **Er waren hele sociale geschiedenissen voor nodig over hoe mensen luisteren naar wat andere mensen zeggen.**<sup>10</sup>

De aandacht voor de gevoeligheid voor de taal die stotteraars aan de dag leggen, is ook de kwestie in een getuigenis van Luckas Vander Taelen, die zichzelf als “de roodharige stotteraar met flaporen en een brilletje” omschrijft. Deze stigmatisering die hoofdzakelijk vanuit een dominant discours vorm kreeg, werd in de loop der tijd doorkruist met een inzicht in de creativiteit waarmee hij genoodzaakt was de taal ‘aan te pakken’. Een inzicht “dat ik kon horen hoe ze soms op het laatste ogenblik op zoek gingen naar synoniemen om een moeilijk

<sup>9</sup> Shell, Marc; “Animals that Talk; or, Stutter”, *Differenced: a Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 15, nr. 1, 2004, p. 92.

<sup>10</sup> Vet aangegeven door Stalpaert. DeLillo, Don, Pallemans, Harry (Vert.); *Lichaamskunst*, Antwerpen, Manteau, 2001, p. 51, 53.

woord te vermijden. Of dat ze soms heel ingenieus hun hele zin een onverwachte wending gaven. En zo ontdekte ik een eerste eigenschap van stotteraars: zij weten wat woorden waard zijn. Geen woord spreken ze uit of ze hebben het geproefd en het van alle kanten bekeken. (...) Alleen zij kennen het fysieke gevoel, het proeven bijna van letters en woorden. Woorden als wilde dieren die je moet temmen.”<sup>11</sup>

Deze gevoeligheid voor de taal is een kwaliteit die Gilles Deleuze tot stijl verheft in zijn essay *Bégaya-t-il*.<sup>12</sup> Deleuzes invulling van het concept ‘stijl’ in de zin van ‘stijldeugden’ wil ik in deze bijdrage naast die van Quintilianus plaatsen, met het stottergedicht *Comment dire* (1988) van Samuel Beckett en de stotteropera *L’opéra bègue / Stotteropera* (2004) van Pieter De Buysser en Het Muziek Lod als toetssteen.

## De stotterende taal

Het is niet alleen de verdienste van Deleuze dat hij het fenomeen ‘stotteren’ loskoppelde van de negatieve, klinische sfeer, en het als een kritisch-creatief proces voorstelde, maar ook dat hij stotteren niet als een aspect van het taalgebruik (‘parole’), maar als een immanente kwaliteit van de taal zelf (‘langage’) zag. Hij ontmantelde hiermee resoluut het linguïstische paradigma dat met Ferdinand de Saussure en zijn *Cours de linguistique générale* (1916) gevestigd was.

Een belangrijk basisprincipe van het Saussureaanse model is dat in de taal (‘langage’) een onderscheid gemaakt wordt tussen de ‘langue’ (‘language’) en de ‘parole’ (‘speech’). De eerste term refereert in de traditionele semiotische opvatting aan het abstracte maatschappelijke taalsysteem (‘langue’) dat voorafgaat aan elk individueel gebruik ervan. Dit abstracte systeem is volgens de Saussure een relatief gesloten en min of meer stabiel systeem dat wordt aangewend om concrete uitspraken te formuleren die onsystematisch zijn, min of meer toevallig en van voorbijgaande aard (‘parole’). Als er zich een gestotter zou voordoen, dan kan dit volgens het linguïstische paradigma enkel op het niveau van het taalgebruik of ‘parole’.

Door de hiërarchische scheiding die de Saussure doorvoerde in het voordeel van de ‘langue’ over de bijkomstige ‘parole’, is het stotteren op het niveau van het taalgebruik een ‘different’ iets waarvan de overkoepelende taal als ‘langage’ moet behoed worden. Het abstracte maatschappelijke taalsysteem (‘langue’) gaat volgens de Saussure vooraf aan het taalgebruik en blijft met andere woorden vrij van gestotter. Het is dit gesloten en relatief stabiele systeem dat maakt dat de taal (‘langage’) een werkbaar instrument is, een doeltreffende communicatieve tool van een gemeenschap: “car si l’on veut démontrer que la loi admise dans une collectivité est une chose que l’on subit, et non une règle librement consentie, c’est bien la langue qui en offre la preuve la plus éclatante”.<sup>13</sup>

De voorkeur voor het wezenlijke aspect van het taalsysteem brengt ook een voorkeur voor de synchrone linguïstiek met zich mee. Vanuit zijn essentialistische invalshoek is de Saussure uiteraard meer geïnteresseerd in de logische overeenkomsten en het systematische van het collectief bewustzijn van de synchrone linguïstiek, meer dan in het differente en individuele

---

<sup>11</sup> X; “Verenig u en beging te zingen!”, *Het Nieuwsblad*, 8 augustus 2006.

<sup>12</sup> Deleuze, Gilles; “Bégaya-t-il”, *Critique et clinique*, Paris: Les Editions de Minuit, (1993) 2002, p. 135-143. Er verscheen onlangs een Nederlandse vertaling van de tekst van de hand van Piet Joostens in *Yang*, nr. 1, april 2006, p. 17-24. Voor deze bijdrage citeer ik uit de Nederlandse vertaling.

<sup>13</sup> De Saussure, Ferdinand; *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 4<sup>e</sup> éd., (1916) 1949 p. 104.

van de diachrone linguïstiek. Deze bestudeert immers slechts “les rapports reliant des termes successifs non aperçus par une même conscience collective, et qui se substituent les uns aux autres sans former système entre eux”.<sup>14</sup> Je zou de Saussures paradigma met andere woorden kunnen lezen als een essentialistisch denken dat het differente negeert. Het spreekt voor zich dat er uit poststructuralistische hoek kritiek wordt geuit op de ahistorische benadering van de taal als gestuurd door een gesloten, stabiel taalsysteem. Onder andere Frederic Jameson klaagt de kloof aan die de Saussure sloeg tussen de synchrone en de diachrone benadering en daarmee de taal als claustrofobische gevangenis creëerde: “Once you have begun by separating the diachronic from the synchronic (...) you can never really put them back together again”, aldus Jameson.<sup>15</sup> In *The Prison-House of Language* formuleert hij zijn doelstelling dan ook als: “freeing structural analysis from the myth of structure itself, of some permanent and spatial-like organization of the object”.<sup>16</sup>

Ook Gilles Deleuze is niet te spreken over de Saussures linguïstische paradigma, dat hij maar al te graag zou ontmantelen. Hierbij is hij geen voorstander van de anti-strategie, in de zin dat hij de herwaardering van het taalgebruik (‘parole’) voorstaat in het nadeel van het taalsysteem (‘langue’). Immers, wie een omkering van een paradigma doorvoert, en dus plus-tekens plaatst waar voorheen min-tekens stonden en omgekeerd, blijft onvermijdelijk bepaald door de structuur en de systematiek van het paradigma. De tekens blijven op dezelfde plaats staan, ook al wordt plus min en min plus. Deleuze voert een dehiërarchiseringsoperatie uit als verruimingsstrategie. Hij heft het hiërarchische onderscheid tussen taalsysteem en taalgebruik op, waarbij de linguïstische beperkingen van de ‘langue’ als taalsysteem aan de oppervlakte komen en de taal niet zo stabiel blijkt als de Saussure liet uitschijnen.

Binnen deze verruimingsoperatie ziet Deleuze stotteren niet als een eigenschap van een individu, maar als een mogelijke toestand van de taal zelf. Stotteren is met andere woorden geen taalgebruik (‘parole’), maar een inherente eigenschap van de taal (‘langage’). Als de taal van haar linguïstische juk ontdaan wordt, krijgt ze weer de ruimte om te dansen. Het taalsysteem is immers een constructie van de linguïstiek die de illusie wekt dat de taal in evenwicht is, dat het een eenduidige communicatie mogelijk maakt en dat de gebruikers woorden doelmatig en eenduidig kunnen inzetten. Maar dit is een constructie die elke mogelijkheid tot experiment wegfilt. De taal zelf is in feite voortdurend uit balans. Ze danst voortdurend in haar betekening van gestapelde betekeningen naar gestapelde betekeningen.

(...) pour la linguistique une langue est toujours un système en équilibre, (...) et le reste, les variations, elles sont mises de côté non pas de la langue mais de la parole. (...) une langue est en fait un système (...) par nature loin de l'équilibre, si bien qu'il n'y a pas de différence de niveau entre la langue et la parole. La langue est faite de toutes sortes de courants hétérogènes en déséquilibre les uns avec les autres.<sup>17</sup>

De taal is geen betrouwbare boomstructuur, maar een uitdagend rizoom. In die zin staat het schaduwshuifelen door een zin, het tonen van woorden als manen in verschillende fasen

---

<sup>14</sup> De Saussure, Ferdinand; *o.c.*, p. 140.

<sup>15</sup> Jameson, Fredric; *The Prison-house of Language: a Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton, Princeton University Press, 1972, p. 18.

<sup>16</sup> Jameson, Fredric; *o.c.*, p. 216.

<sup>17</sup> Deleuze, Gilles, Boutang, Pierre-André (ed.); lemma “style”, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze, interview avec Claire Parnet*, Paris, Editions Montparnasse, 2004.

(DeLillo), de onverwachte wendingen in een zin, het proeven van letters en woorden en het van alle kanten bekijken (Vander Taelen) dichterbij Deleuzes verruimde visie op taal dan de geoefende, welbespraakte redenaar (Quintilianus). De vele waarnemingsniveaus die een stotterende stijl vereist, vergt een creatief denken dat voorbij de grenzen van de Saussureaanse taaltheorie gaat.

### **De bevrijding van de poëtische stijl**

De bevrijding van het linguïstische juk of verruimingsoperatie van de taal gebeurt volgens Deleuze in de poëtische stijl; één die “alle opsplitsende en variërende krachten, alle heterogenese en alle modulaties die eigen zijn aan het taalsysteem verwerkelijkt”.<sup>18</sup> De poëtische taal is de taal van de dichter. Sarah Posman haalt in haar inleiding op het recente stotterthemanummer van *Yang* in die context de volgende anekdote aan van Paul Van Ostaijen. Ze citeert hem: “Ik spreek moeilijk zoals al de mensen die lijden om het vervloekte rennen van de woorden achter het denken. Nadat wij elkaar gedurende zeven jaar niet hadden gezien, was een der eerste bemerkings van mijn broer: gij hebt iets van moeite rond de mond, alsof gij een spraakgebrek hebt. (Dit, beste Stan, is voor mij een der meest geruststellende verklaringen geweest die ik ooit heb gehoord: de dichter spreekt alsof het er niet uit wil.”<sup>19</sup>

Deleuze gaat zelfs zo ver te stellen dat welbespraaktheid nooit een eigenschap van grote schrijvers is geweest. Het is volgens hem ook nooit hun grootste zorg geweest.<sup>20</sup> Maakte Blanchot er ons immers ook al niet op attent dat de paradox van de schrijver de onmogelijke toestand is van iemand die zich in een gebied bevindt dat ver buiten het zeggbare ligt en toch, van daaruit, de dwingende behoefte voelt om te spreken, aldoor te spreken?<sup>21</sup> Het zwijgen en het stotteren is dan niet de negatie van de taal, de standplaats van de negativiteit. Het is de creatieve drang van de noodzakelijkheid van het spreken ondanks de veronderstelde beperkende systematiek van de taal, het is de uitspraak niet ondanks maar dankzij de ruimte voor het zwijgen en gestotter.

We denken hierbij aan het stottergedicht *Comment dire* van Samuel Beckett, dat hetzelfde vervloekte rennen van de woorden achter het denken evoceert, en tegelijkertijd in het stotteren dingen aan de oppervlakte brengt die de taal niet vermag.<sup>22</sup> Maar de poëtische taal die Deleuze bedoelt, is niet beperkt tot het genre van de poëzie. De poëtische taal kan bij uitbreiding elk genre ‘besmetten’. Ik heb het hierbij niet over verhalen of toneelstukken waarin personages stamelen en niet uit hun woorden komen. Ik heb het niet over het personage Billy Bud in de gelijknamige roman van Herman Melville die stottert als hij onder druk moet spreken. Ik heb het niet over de stotterende tekenfilmheld van de jaren vijftig, Porky Pig, die de cartoons stevast afsloot met “Th-th that’s all f-f-f-olks”. Er zijn onnoemelijk veel voorbeelden van teksten waarin personages stamelen en niet uit hun woorden komen. Waar het om gaat zijn de teksten waarbij de inzet van dergelijke personages een aanleiding is om de taal zelf te laten stotteren.

---

<sup>18</sup> Deleuze, Gilles; *o.c.*, p. 18.

<sup>19</sup> Posman, Sarah; “Staamren geen zingen. Inleiding”, *Yang*, nr. 1, april 2006, p. 15, vn. 15.

<sup>20</sup> Deleuze, Gilles; *o.c.*, p. 21.

<sup>21</sup> De Martelaere, Patricia; *Een verlangen naar ontroostbaarheid: over leven, de kunst en de dood*, Amsterdam / Leuven, Kritik / Meulenhoff, 1993, p. 13.

<sup>22</sup> Beckett, Samuel; “Comment dire”, *Poèmes, suivi de mirlitonades*, Paris, Les Editions de Minuit, 1992. De Franse versie is gedateerd op 29 oktober 1988. Kort voor zijn dood in 1989 maakte Beckett nog een Engelse versie met de titel *What is the Word*. Voor het stotterthemanummer van *Yang* maakte Piet Joostens een vertaling in het Nederlands en het Opwijks. “Hoe heet het” en “Oe noemt dadde”. Zie *Yang*, nr. 1, april 2006, p. 82-85.

In *L'Opéra bègue / Stotteropera* van Pieter De Buysser is Isis een stotterend meisje dat op de vooravond van haar huwelijk plots ontdekt dat er een boom in haar keel groeit. De voorstelling is een vrolijke maar ook wrange observatie van de manier waarop haar gezin en verloofde reageren op haar boomwording en totale verstomming. In die zin is het stuk een commentaar op het falen van de taal om zich uit te spreken in aangemeten identiteiten. Het anders-zijn binnen binair-oppositionele schema's is gedoemd tot zwijgen. Het differente kan niet spreken, het kan zich niet uitspreken. In die zin is Isis' stotteren en zwijgen een weigeren om het verstikkende taalsysteem en de gesloten concepten die het benoemt, te aanvaarden.

Maar tegelijkertijd is in de stotteropera de taal zelf geïnfecteerd door het voorkomen en de gedragingen van de personages. De overdracht van de uitdrukkingvorm naar de inhoudsvorm is gemaakt. Ook de taal stottert, zwiert en zwalpt. "Het is alsof heel de taal aan het rollen wordt gebracht, van links naar rechts, en tegelijk begint te schommelen, van voor naar achter: *een dubbel gestotter*."<sup>23</sup> Het is niet alleen of niet meer het personage dat stottert in zijn taalgebruik of *parole*. Pieter de Buysser is als auteur zelf zijn een stotteraar in de taal als *langue*. Het resultaat is "een intensieve taal vol affecten".<sup>24</sup> In die zin is de stotteropera tegelijkertijd een stuk over de kracht van het falen. "Ni comédie musicale ni opéra, 'L'Opéra bègue' est comme enveloppé de musique..."<sup>25</sup> "Wie stottert, heeft een communicatieprobleem, maar daarachter gaat misschien een bijzondere schoonheid en poëzie schuil."<sup>26</sup>

Isis zegt niet alleen "A. ar. Ar. Ar. Arbre (...) i i illl p p p poupousse" of "Sses ra raciness piquent et cha cha chatoui toui chatouillent ma gorge."<sup>27</sup> Zij besmet met haar taalgebruik niet alleen de andere personages, maar ook de taal zelf; "c'est uniquement la pauvreté de la langue qui nous rend incompréhensible", zegt ze naderhand, waarop ze de volgende poëtische woordenstroom loslaat op de toehoorders:

Me voilà une autre, une fois de plus. Je n'adhère pas. Dis, papa (...)  
Regardez-vous, couchés sous vos copies d'arbres, pauvres créatures,  
gentils soldats. Militants d'une ombre de rien.  
Arrête de bouger, papa, ou bien est-il trop lourd ? Mon gros bêta. Mon  
arbre était sans être.  
Ça te fait mal aux oreilles?  
Je regrette, c'est comme ça. La langue risque d'éclater quand j'essaye  
de m'enfoncer en haut dans l'abîme du plus élevé. Et pourtant :  
j'essaye de parler de non pas une chose sans parler de rien. (...)  
Je veux parler de ce qui est sans être. Par horreur des esthéticiens de  
l'histoire qui font de la parole du jour, jour après jour, une valeur de  
l'éternité. (...)  
Les mots sont épuisés. J'aimerais, j'aimerais pouvoir parler d'où la  
lumière obscure séjourne. J'aimerais pouvoir parler depuis ce qui fait  
pousser les arbres. Mais ma bouche est ici.<sup>28</sup>

## Modulaties als variatiezones van woorden

---

<sup>23</sup> Deleuze, Gilles; *o.c.*, p. 20.

<sup>24</sup> Deleuze, Gilles; *o.c.*, p. 17.

<sup>25</sup> M.B.; "L'Opéra bègue ou la métamorphose", *Gazette de Liège*, 29 novembre 2004.

<sup>26</sup> Versteede, Jeroen; "Ne Vlaming, ça vend, quoi", *Etcetera*, nr. 97, juni 2005, p. 32-34.

<sup>27</sup> De Buysser, Pieter; *La pousse des arbres. Opgevoerd als L'Opéra Bègue*, script, p. 19.

<sup>28</sup> De Buysser, Pieter; *o.c.*, p. 85-87.

Als hij zijn versie van de ‘goede’ stijl nader ontleedt, haalt Deleuze een aantal kenmerken aan die zouden kunnen geïnterpreteerd worden als stijlmiddelen. Deze stijlmiddelen zijn niet te interpreteren als componenten van een handleiding van een pragmatische, marktgerichte ‘hoe bereik ik een goede stijl?’. Deleuzes esthetiek van de intensiteiten kan immers niet gelezen worden als opsomming van geloofspunten die kritiekloos dienen nagevolgd te worden. Deleuze schrijft niet voor hoe we moeten denken of schrijven. Hij vertelt ons wel hoe open onze houding moet zijn om op een andere, verruimde manier te kunnen denken en schrijven, bijvoorbeeld met het oog op het openhouden van de vele waarnemingsniveaus waarvan sprake is in het boek van DeLillo. Deleuze biedt geen vaste fundamenten, maar hij leidt ons tot de rand van ons denken. Het stotteren, het zwalpen en de stilte zijn daarbij ingrepen die de kunstgrepen van Quintilianus kunnen verschalken.

Het structurele model van Ferdinand de Saussure ontwikkelde met *Cours de linguistique générale* (1916) ook de idee van het tweeledige taalteken bestaande uit een betekenaar (*signifiant*) en een betekende (*signifié*).<sup>29</sup> De betekenaar is hierbij het materieel aspect van het teken; de klank of de geschreven vorm, het betekende is de inhoud of het begrip, ook wel het mentale concept genoemd. De Saussure definieert het teken als de verbinding van een vorm die betekent – de betekenaar – en de idee die betekend wordt – het betekende. Hij benadrukt hierbij de arbitraire relatie tussen de betekenaar en het betekende, wat een ongemotiveerd verband tussen de twee delen van het teken inhoudt: “il est *immotivé*, c’est-à-dire arbitraire par rapport au signifié, avec lequel il n’a aucune attache naturelle dans la réalité”.<sup>30</sup> Er is geen ‘natuurlijke’ link tussen een betekenaar en een betekende. Hun relatie is volkomen conventioneel en kan uitsluitend opereren binnen het relatief gesloten en stabiel systeem van de linguïstiek, binnen een sociale consensus.

Het is algemeen geweten dat Deleuze de semiotiek van de Saussure inruilde voor die van Peirce, omwille van hoger vermelde redenen. In zijn *Begaya-t-il* haalt hij ook de taalkundige Gustave Guillaume aan om aan te geven hoe – in tegenstelling tot wat de Saussure beweerde – elke term van het taalsysteem niet als een constante in relatie tot andere termen moet gezien worden, maar als “een reeks differentiële posities of standpunten die vervat zijn in een aanwijsbare dynamiek”.<sup>31</sup> Deleuze heeft het hier over dynamieken als variatiezones van woorden. Een bepaald lidwoord kan binnen een dergelijke variatiezone een onbepaalde of generaliserende beweging maken en omgekeerd, kan een onbepaald lidwoord een particulariserende beweging maken. Dit is wat Deleuze verstaat onder poëtisch taalgebruik; een gestotter waarbij elke positie van het woord voor een trilling zorgt. “De taal beeft in al haar geledingen.” De zin is niet langer louter en alleen een grammaticale constructie, maar ook een “oneindig gevarieerde lijn”.<sup>32</sup>

Grote schrijvers laten volgens Deleuze “de taal vluchten en lekken, ze laten haar los op een ‘heksenlijn’ en trekken haar onophoudelijk uit balans, ze splitsen haar op en variëren al haar termen volgens een continue modulering. Dat gaat het taalgebruik te boven en raakt aan het vermogen van het taalsysteem, zelfs aan het vermogen van de hele taal.”<sup>33</sup> Deze syntaxis in wording genereert een grammatica van het onevenwicht. Dit is niet alleen de eigenschap van poëzie, maar iets dat immanent aanwezig is in de taal, dus ook mogelijk in het theater en de opera. Je zou kunnen stellen dat De Buysser in het hoger vermelde fragment de variatiezones

---

<sup>29</sup> De Saussure, Ferdinand; *o.c.*, p. 99 e.v.

<sup>30</sup> De Saussure, Ferdinand; *o.c.*, p. 101.

<sup>31</sup> Deleuze, Gilles; *o.c.*, p. 18.

<sup>32</sup> Deleuze, Gilles; *o.c.*, p. 19.

<sup>33</sup> Deleuze, Gilles; *o.c.*, p. 19.



van de woorden être, rien, parler en jour aftast en in het ritme van de herhalingen de taal uit haar eenduidige en doelmatige balans trekt. Je weet wel waar het om draait, en je kan de voorstelling wel volgen, maar toch kan je het geheel niet vatten. Er blijft in de interpretatie van de woorden altijd een rest over die de sociale consensus en de 'common sense' belaagt. De woorden zijn niet langer een mal of pasvorm van een inhoud, maar genereren modulaties.

### Een dansende taal uit evenwicht

Laat ons even dieper ingaan op het concept van evenwicht dat door Quintilianus zo hoog in het vaandel gedragen werd en door Deleuze als een inperkende constructie ontmanteld werd. Een poëtische taal krijgt ruimte om te dansen, om zelfs met een zwierende en zwalpende stijl uit evenwicht te geraken. Een personage dat zich op zijn beurt dansend en schommelend doorheen een dergelijke taal beweegt, is Meneer Knott in Becketts *Watt*. Deleuze stelt dat de manier waarop Knott wandelt, zijn schoenen aantrekt, de meubels verplaatst, in zijn kamer rondloopt, ... gekenmerkt is door "een onbeschrijfelijke tred, zwierend en zwalpend".<sup>34</sup> Het is een lichaam dat zich zeer apart voortbeweegt en in zijn beschrijving een taal vraagt die op zijn beurt uit evenwicht is en danst.

Watt's way of advancing due east, for example, was to turn his bust as far as possible towards the north and at the same time to fling out his right leg as far as possible towards the south, and then to turn his bust as far as possible towards the south and at the same time to fling out his left leg as far as possible towards the north, and then again to turn his bust as far as possible towards the north and to fling out his right leg as far as possible towards the south, and then again to turn his bust as far as possible towards the south and to fling out his left leg as far as possible towards the north, and so on, over and over again, many many times, until he reached his destination, and could sit down.<sup>35</sup>

Met name de vele herhalingen zijn iets wat Quintilianus ongebalanceerd, een niet correct gedoseerde stijl zou noemen. Te veel herhalingen trekken een taal uit evenwicht en balans en doen haar doeltreffendheid in de overtuiging teniet. Volgens Deleuze is het ritme in de creatieve herhaling echter een stijl die de specifieke manier van bewegen van meneer Knott niet alleen beschrijft, maar ook evoceert.

De manier van wandelen van Watt wordt doorgaans als clownesk omschreven, als een "ongoing, chaotic compromise between the dimensions of up and down, left and right." Het is echter niet de clowneske manier van bewegen, maar de voortdurende toestand van onevenwicht die Watt in feite de mogelijkheid biedt om vooruit te gaan. De impuls tot (voort)beweging en vooruitgang is in feite de mogelijke val. Steven Connor schreef over Watt:

In order for Watt to move, to become a 'headlong tardigrade', there must be an inaugural leaning, or movement of falling forward. Watt must be and remain off balance, pulled forward towards the ground, for the action of walking to begin and continue. This unbalancing may perhaps be identified with the principle that Michel Serres borrows from Lucretius of the *clinamen*, the theory of the origin of the world in a first

---

<sup>34</sup> Deleuze, Gilles; *o.c.*, p. 20.

<sup>35</sup> Beckett, Samuel; *Watt*, London, John Calder, 1963, p. 28.

tiny deviation, or asymmetry in the orderly rain of atoms, which makes the world possible at all, even as it makes it impossible ever for the world to add up or come to consummation.<sup>36</sup>

Hakkelen kan in die context ook begrepen worden als een voortbewegen vanuit een onevenwicht in de taal. Stotteren en stilte kunnen dan niet begrepen worden als een stilstand, maar genereren een voortdurende wording. “l’idée qu’on avance en bégayant, qu’on apprend dans les fractures, dans les ruptures, dans l’hésitation, dans l’incertitude”, was volgens regisseur Dominique Roodthoof in *L’Opéra bègue / Stotteropera* om ging.<sup>37</sup> Niet om de negatieve zelfkant van de taal, maar om de creatieve voor(ui)tgang vanuit een onevenwicht.

Het is in die zin dat Bruce Nauman een hommage aan het uit-evenwicht-wandelen deed met zijn *Slow Angle Walk (Beckett Walk)* (1968). In dit stuk registreerde Nauman zichzelf met een videorecorder terwijl hij langzaam en met een bevreemdende precisie een gemarkeerd traject aflegde in zijn studio. Zijn armen zijn in een onnatuurlijke houding langs zijn rug gehouden. Hij brengt zijn rechterbeen omhoog en naar voor en – wanneer het neerkomt – doet hij hetzelfde met zijn linkerbeen. De wandeling krijgt een ongebalanceerd karakter, te meer daar de videorecorder gekanteld is. Het is alsof Nauman op een muur loopt, bevrijd van de zwaartekracht. De vloeiende beweging is uit balans, maar genereert ook een affect van bevrijding. De stappen doen denken aan de ‘footfalls’ ter vervanging van de ‘footsteps’ in het gedicht *Neither* (1962) van Samuel Beckett.<sup>38</sup> De vloeiende beweging heeft plaatsgemaakt voor een gemarkeerde combinatie van passen, als een creatief gestotter in de beweging.

(...)

beckoned back and forth and turned  
away

heedless of the way, intent on the one  
gleam or the other

unheard footfalls only sound

till at last halt for good, absent for  
good from self and other

then no sound

then gently light unfading on that  
unheeded neither

unspeakable home

---

<sup>36</sup> Connor, Steven; “Shifting Ground / Auf schwankendem Boden”, *Samuel Beckett / Bruce Nauman*, Vienna, Kunsthalle Wien, 2000, p. 80-87.

<sup>37</sup> Flament, Xavier; “Le bégaiement, une parole en devenir”, *Le soir*, 3 décembre 2004.

<sup>38</sup> Beckett, Samuel; “Neither”, *Uncollected and Later Prose. As the Story is Told*, 1980. Zie ook de reflectie van Stefan Hertmans in zijn pogingen om het gedicht naar het Nederlands te vertalen in Hertmans, Stefan; “Geen van beide”, *Het putje van Milete. Essays*, Amsterdam, Meulenhoff, 2002, p. 230-249.

Een gelijkaardig creatief gestotter in de beweging siert de acteurs in *L'Opéra bègue / Stotteropera*. Er werd geen natuurlijk, in de zin van vloeiend effectief en suggestief waterdicht acteer spel vereist. Dat kon ook niet. De acteurs/zangers bewogen zich immers op witte matrassen, een aantal lengtes breed, verschillende lagen op elkaar. Daardoor is hun evenwicht soms zoek, vaak op de momenten waarop ze zich emotioneel laten gaan. En ook al is dit onevenwicht een mooie metafoor van de stotterende taal, het effect gaat verder dan dat. Ook al is de val altijd zacht, de potentiële val op zich is confronterend. De toeschouwer ziet immers de lichamelijke van de acteur in zijn strijd met de zwaartekracht, door de personageconstructie en narratie heen. We kijken achter het personage en ontwaren de lichamelijke van de acteur. Het speelveld wordt een cakewalk, “un sol instable”<sup>39</sup> in plaats van een fundament waaruit een personage groeit. Geconfronteerd met de gemarkeerde combinatie van bewegingen, worden verschillende waarnemingsniveaus bij de toeschouwer aangescherpt. We zien niet alleen een mooi acteer- en toneelspel, we ontwaren in de lichamelijke van de acteur de bouwstenen van het illusionistische (muziek)theater.

### **Een stotterende taal uit evenwicht**

Het aanscherpen van vele waarnemingsniveaus is in feite ook wat Deleuze beoogt met zijn taal-uit-evenwicht-stijl doorheen het stotteren. De boomstructuur die de zin is, krijgt een rizoomstructuur. “Het stotteren van de creatie is wat de taal vanuit het midden laat groeien, zoals gras.”<sup>40</sup> Er wordt een verticale gelaagdheid geënt op de horizontale as van de zin, wat doet nadenken over de ‘natuurlijkheid’ van de eenduidig horizontaal voortgaande zin en het bijhorende rigide taalsysteem.

Het stijlmiddel van het stotteren is volgens Deleuze in feite een vorm van reflexieve connectie. Connecties – de opeenvolging van combineerbare termen – zijn binnen de logica van de taal progressief. “Een woord hoor je niet met zijn eigen bouwstenen te combineren”.<sup>41</sup> In het stotteren is er een reflexieve connectie die het zorgvuldig geconstrueerde evenwicht ontregelen. “Elk woord wordt gecombineerd (...) met zichzelf (‘pas-passe-passion’)”.<sup>42</sup> Stotteren laat de taal vanuit het midden groeien en dat kan gebeuren op verschillende manieren. Door de variatiezones van een term af te gaan, of door het gebruik van herhalingen; van dezelfde term in het stotteren, van de voor- of achterzetsels van het woord of door de grammatica met andere woorden op de dissectietafel te leggen. Woorden kunnen uiteengereten worden of ongeschonden gelaten worden in de herhaling, maar het resultaat is hetzelfde: er wordt een verticale gelaagdheid geënt op de horizontale as van de zin.

De stijldeugd van de connectie is reflexief, ze scherpt waarnemingsniveaus aan en heeft met andere woorden te maken met het verzoek tot een houding, een bereidwilligheid van de toeschouwer om voorbij zijn eigen grenzen het ‘andere’ te willen ontmoeten. En dat is net wat de stotterende taal nodig heeft om ‘gehoord’ te worden; ontvankelijkheid en bereidwilligheid. Spreken als gehakt stro wordt zo een metafoor voor de breekbaarheid van de stem die een andere esthetiek genereert dan schoonheid en grootsheid, die in zijn breekbaarheid de kracht genereert om nieuwe waarnemingsniveaus aan te spreken. Roodthoofst stelt: “J’aime bien cette idée de fragilité. Moins dans la perspective d’une faiblesse que d’une perméabilité”.<sup>43</sup>

---

<sup>39</sup> Lebrun, Sophie; “Un arbre pousse, et tout se transforme”, *La libre gazette de Liège*, 8 décembre 2004.

<sup>40</sup> Deleuze, Gilles; *o.c.*, p. 21.

<sup>41</sup> Deleuze, Gilles; *o.c.*, p. 20.

<sup>42</sup> Deleuze, Gilles; *o.c.*, p. 20.

<sup>43</sup> Flament, Xavier; “Le bégaiement, une parole en devenir”, *Le soir*, 3 décembre 2004.

## Vreemde taal in de eigen taal

Deleuzes versie van de ‘goede stijl’ als poëtische taal is de non-stijl stijl van de vreemde taal in de eigen taal: “Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère”, citeert hij Proust bij de aanvang van zijn essaybundel *Critique et clinique*. Deze ‘non-stijl’ vormt echter geen anti-strategie in de zin van een buiten de taal staan. De non-stijl gebeurt tegelijkertijd in en om de taal. Het komt er niet op aan buiten de taal te treden, maar de taal zelf te verruimen door haar van haar systematiek te ontdoen. Daarom ook klinkt de verruimde taal vreemd in haar eigen taal. De taal laten stotteren is een “vreemde taal-in-de-taal creëren”.<sup>44</sup> Deleuze beklemtoont meermaals dat de vreemdheid van de taal niets van doen heeft met een twee- of meertaligheid. “Je kunt je inbeelden dat twee talen worden vermengd, dat er voortdurend van de ene taal naar de andere wordt overgeschakeld: elke taal op zich is daarom niet minder een homogeen systeem in balans en de vermenging vindt plaats op het niveau van het taalgebruik.”, aldus Deleuze.<sup>45</sup>

De tweetaligheid waarvan zowel Beckett als De Buysser zich in hun auteursloopbaan van bedienen, moet ook in deze context gezien worden. Bij hen worden de twee talen niet vermengd. Beckett was een Ier die vaak in het Frans schreef. Het gedicht *Comment dire*, bijvoorbeeld, zou hij vlak voor zijn dood nog in het Engels vertalen – *What is the word*. Maar hij voelde zich een vreemdeling in elke taal waarin hij zich uitdrukte, ook in zijn eigen ‘moeder’ taal. De evenwichtstoestand die het taalsysteem van beide talen nastreeft, werkt even beklemmend. Beckett “vermengt geen andere taal in zijn taal maar slijpt in zijn taal een vreemde taal die nog niet bestond”.<sup>46</sup>

In dezelfde geest is de voorstelling *L’Opéra bègue / Stotteropera* in het Frans, met Nederlandstalige boventiteling. De talen vermengen zich niet. Als Pieter De Buysser Isis in de loop van het stuk laat zeggen dat het door de armoede van de taal is dat we de illusie krijgen begrijpelijk te zijn, dan verwijst hij naar het verstikkende juk van het linguïstische paradigma in elke taal, zowel in zijn moedertaal als in de Franse taal waarin het stuk gespeeld wordt.

## Stottertheater als hedendaagse vorm van politiek theater?

Je zou kunnen stellen dat met *L’Opéra bègue / Stotteropera* inhoudelijk een boodschap uitgedragen wordt. Een krant titelde dan ook bij de recensie van de voorstelling; “dit is een ode aan het onvermogen om zich aan te passen”.<sup>47</sup> *Die Verwandlung* (1915) van Franz Kafka was niet voor niets een inspiratiebron. Daarin ontwaakt de kantoorklerk Gregor Samsa plots als een kever en stoot daarbij enkel op het onbegrip – het onbegrepen worden – van de hem omringende gemeenschap. De idee van de gedaanteverwisseling heeft De Buysser in zijn stotteropera overgenomen; omdat ze zich niet kan vinden in de identiteit die haar door het huwelijk aangemeten wordt, groeit er een boom uit de keel van het meisje Isis. Maar het einde is bewust op een andere leest geschoeid. Terwijl bij Kafka de monsterlijke kever, symbool van het storende en ongehoorde buitenissige in de maatschappij, gedood wordt, is er bij de stotteropera een radicale aanvaarding van de transformatie. Dominique Roodthoof en Pieter

---

<sup>44</sup> Posman, Sarah; *o.c.*, p. 11.

<sup>45</sup> Deleuze, Gilles; *o.c.*, p. 19.

<sup>46</sup> Deleuze, Gilles; *o.c.*, p. 19.

<sup>47</sup> Vereenoghe, Saskia; “‘Dit is een ode aan het onvermogen zich aan te passen’: ‘stotteropera’ benadert gedaanteverwisseling als nieuwe mogelijkheid.”, *De tijd*, 3 december 2004.

De Buysser plaatsent tegenover Kafka “een fabel (...) waarin de metamorfose werkt als ontsteker om de gevestigde orde te transformeren.”<sup>48</sup>

Als je dat politiek gaat vertalen, pleit De Buysser in feite “voor een ander gedrag tegenover vreemdelingen en ‘buitenbeentjes’.”<sup>49</sup> De critici hadden dit goed begrepen. Pol Arias beaamde dat de voorstelling hem op een speelse en heel wisselende manier deed nadenken over hoe het anders-zijn evengoed tot toenadering kan leiden in plaats van tot uitsluiting.<sup>50</sup>

Maar de voorstelling blijft niet steken in de boodschap. De toeschouwer krijgt niet zomaar een hapklare brok moraal voorgeschoteld. Je zou je kunnen afvragen of deze voorstelling ‘politiek’ en ‘geëngageerd was’ in de zin dat ze de toeschouwer laat stotteren. Wanneer laat een voorstelling mij stotteren? Deze vraag stelde ook Bojana Cvejic zich toen ze reflecteerde over de zin en onzin van ‘politiek en kritiek’. In Deleuziaanse termen omschreef ze hoe de onevenredige effecten voor haar van belang waren, die momenten waarop theorie en praktijk elkaar tot de-territorialisatie dwingen.

De-territorialisatie betekent niet dat men het domein van het andere veroverd, maar dat men zich aan de grens van elkaars territorium bevindt, dat men zich moet verhouden tot wat daarbuiten ligt; Wanneer laat een opvoering me stotteren? En wanneer spreekt ze zo vloeiend, zo veelzeggend en expliciet dat mijn interpretatie overbodig lijkt en ze zichzelf schrijft?<sup>51</sup>

De voorstelling die doet stotteren heeft met andere woorden ook een ethische dimensie. Ze is een vingeroefening in tactiel waarnemen, in verkennend ontmoeten, in creatief denken in plaats van de cognitieve herkenning, de conceptuele toeëigening, de vooringenomen labeling.

De stotteropera van Pieter De Buysser beoogt geen comfortabele toeschouwerspositie. Ze doet de toeschouwer stotteren in de interpretatie en haar eigen identiteit verliezen. “Zowel de spelers als het publiek voelen er zich niet meteen comfortabel bij, en dat is goed”, zegt Roodthoofd, “Het mag een beetje schokken”.<sup>52</sup> Dit heeft niet alleen te maken met de stotterende woorden, maar ook met het feit dat Isis – dankzij haar voortdurende transformatie in wording – niet vast te pinnen is en zich als dusdanig ook niet leent voor een traditioneel identificatieschema annex catharsis. “Eens te meer ben ik iemand anders”, zingt Isis in *L’Opéra bégue / Stotteropera*, bij die gelegenheid haar ongrijpbare identiteit onderstrepd.<sup>53</sup> De stotteraar is dan niet (alleen) een vreemdeling in zijn eigen taal, maar ook en vooral “een verrader”, aldus Bojana Cvejic; “een verrader die voor de hand liggende betekenissen (...) ontmantelt om ingegraven opinies open te breken en plekken zonder herinneringen te bereiken.”<sup>54</sup>

Kunnen we voorstellingen die de toeschouwer doen stotteren politieke voorstellingen noemen? Ja en neen. Volgens essayist en filosoof Jacques Rancière is kunst niet politiek “door haar boodschap noch door de gevoelens die ze oproept aangaande sociale en politieke kwesties.

---

<sup>48</sup> Vereenoghe, Saskia; *o.c.*

<sup>49</sup> Vereenoghe, Saskia; *o.c.*

<sup>50</sup> Pol Arias in een interview in *Neon* op Radio 1, 6 december 2004.

<sup>51</sup> Cvejic, Bojana; “Stotteren, springen en wegvluchten van ‘zelfschrijving’”, *Etcetera*, nr. 95, februari 2005, p. 8.

<sup>52</sup> Vereenoghe, Saskia; *o.c.*

<sup>53</sup> “Me voilà une autre, une fois de plus.” De Buysser, Pieter; *o.c.*, p. 85.

<sup>54</sup> Cvejic, Bojana; *o.c.*, p. 8.

Kunst is ook niet politiek door de manier waarop ze sociale structuren, conflicten of identiteiten voorstelt.”<sup>55</sup> Dan blijft kunst immers steken in de pragmatische aspecten van het vertoog, in de retorische slagkracht van het woord.

Het is immers geen toeval dat retorica en politiek hand in hand gaan. Sinds het ontstaan van de klassieke Atheense democratie van de vijfde en vierde eeuw voor Christus stond de algemene vaardigheid van het ‘spreken in het openbaar’ in het teken van een politieke evolutie. Welsprekendheid werd verbonden met volksvergaderingen en juryrechtbanken. Ook in de Romeinse geschiedenis, tot aan Cicero’s tijd een republiek, was de retoriek onlosmakelijk verbonden met politieke besluitvorming en redevoeringen.

Het politieke spreken is gericht op een bepaald doel. Het is de kunst van het bespreekbare. Kunst daarentegen beoefent de politiek van het onuitspreekbare. Kunst wordt politiek juist door de afstand die ze neemt tegenover de retorica van het woord. Pieter De Buysser acht het de verantwoordelijkheid van critici, journalisten en theatermakers om de machtsmechanismen van politieke vertogen te traceren en van hun vanzelfsprekende waarachtigheid te ontdoen; “om stil te staan bij wat ze zeggen, en voortdurend de temperatuur op te nemen van de heersende maatschappelijke tendensen, van de vooronderstellingen waarmee ze leven en die ze door hun woorden kunnen versterken”.<sup>56</sup>

Als uit de mond van Isis een boom komt te groeien, dan is dat omdat zij weigert de identiteit te zijn die haar voorgeschoteld wordt, omdat zij weigert deel te nemen aan wat de filosoof Jacques Rancière het ‘waarneembare’ noemde. Het is een daad van weerstand en verzet. In de opinie van Rancière is kunst, en dus ook theater, politiek vanaf het moment dat het door een standpunt in te nemen deelneemt aan het discursieve spel van verdeling en herverdeling van tijd en ruimte, plaats en identiteit. “die manier om het zichtbare en het onzichtbare vorm te geven en te hervormen, om spraak van lawaai te onderscheiden” is wat Rancière “de onderverdeling van het waarneembare” noemt. “Politiek bestaat erin de onderverdeling van het waarneembare te herconfigureren, nieuwe objecten en subjecten in het voetlicht te plaatsen, zichtbaar te maken wat niet zichtbaar was, als sprekend wezen hoorbaar te maken wie voorheen enkel gehoord werd als een lawaaierig dier.”<sup>57</sup>

Dat *L’Opéra bègue / Stotteropera* deelneemt aan de onderverdeling van het waarneembare is zeker, in de zin dat Pieter De Buysser de conventies van de zintuiglijke ervaring opheft en het netwerk van verbanden tussen ruimte en tijd, subject en object, het gemeenschappelijke en het singuliere, opnieuw vormgeeft en vervormt. Pieter De Buysser ziet naar eigen zeggen een uitdaging in het zichtbaar maken, niet in de verkondiging van een standpunt. “ons bestaan [is] een komedie van versimpelingen”, stelt hij, “Theater is net de hoopvolle loer die je kan draaien aan die dagelijkse komedie.”<sup>58</sup> Stottertheater als een verrader, dus, één waarvan de verstomming niet tot een anekdote te herleiden is.

---

<sup>55</sup> Rancière, Jacques; “De politiek van de esthetiek”, *Etcetera*, nr. 95, februari 2005, p. 16.

<sup>56</sup> Versteete, Jeroen; *o.c.*, p. 33.

<sup>57</sup> Rancière, Jacques; *o.c.*, p. 16.

<sup>58</sup> De Buysser; “Een ongehouden wonde, een open belofte”, *Etcetera*, nr. 97, juni 2005, p. 10.

<sup>58</sup> Rancière, Jacques; *o.c.*, p. 16.

## Bibliografie

- Beckett, Samuel; *Watt*, London, John Calder, 1963.
- Beckett, Samuel; "Neither", *Uncollected and Later Prose. As the Story is Told*, 1980.
- Beckett, Samuel; "Comment dire", *Poèmes, suivi de mirlitonades*, Paris, Les Editions de Minuit, 1992.
- Beckett, Samuel, Joostens, Piet (vert.), "Hoe heet het" en "Oe noemt dadde", *Yang*, nr. 1, april 2006, p. 82-85.
- Bussels, Stijn; *Van macht en mensenwerk. Retorica als performatieve strategie in de Antwerpse intocht van 1549*, Gent, Universiteit Gent, 2005. (Diss. Doct. Kunstwetenschappen)
- Connor, Steven; "Shifting Ground / Auf schwankendem Boden", *Samuel Beckett / Bruce Nauman*, Vienna, Kunsthalle Wien, 2000, p. 80-87.
- Cvejic, Bojana; "Stotteren, springen en wegvluchten van 'zelfschrijving'", *Etcetera*, nr. 95, februari 2005, p. 8-10.
- De Buysser, Pieter; *La pousse des arbres. Opgevoerd als L'Opéra Bègue*, script, [2005].
- De Buysser, Pieter; "Een ongehouden wonde, een open belofte", *Etcetera*, nr. 97, juni 2005, p. 10-11.
- Deleuze, Gilles; "Bégaya-t-il", *Critique et clinique*, Paris: Les Editions de Minuit, (1993) 2002, p. 135-143.
- Deleuze, Gilles, Boutang, Pierre-André (ed.); *L'Abécédaire de Gilles Deleuze, interview avec Claire Parnet*, Paris, Editions Montparnasse, 2004.
- Deleuze, Gilles, Joostens, Piet (vert.); "Stotterde hij", *Yang*, nr. 1, april 2006, p. 17-24.
- DeLillo, Don, Pallemans, Harry (Vert.); *Lichaamskunst*, Antwerpen, Manteau, 2001.
- De Martelaere, Patricia; *Een verlangen naar ontroostbaarheid: over leven, de kunst en de dood*, Amsterdam / Leuven, Kritak / Meulenhoff, 1993.
- De Saussure, Ferdinand; *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 4<sup>e</sup> éd., (1916) 1949.
- Flament, Xavier; "Le bégaiement, une parole en devenir", *Le soir*, 3 décembre 2004.
- Hertmans, Stefan; "Geen van beide", *Het putje van Milete. Essays*, Amsterdam, Meulenhoff, 2002, p. 230-249.
- Hunink, Vincent; "In de leer bij Quintilianus", *Streven*, september 2001, p. 675-688.
- Jameson, Fredric; *The Prison-house of Language: a Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton, Princeton University Press, 1972.
- Kant, Immanuel; *Wat is verlichting?*, Kampen, Kok Agora, 1988.
- Lebrun, Sophie; "Un arbre pousse, et tout se transforme", *La libre gazette de Liège*, 8 décembre 2004.
- M.B.; "L'Opéra bègue ou la métamorphose", *Gazette de Liège*, 29 novembre 2004.
- Quintilianus; Marcus Fabius, Gerbrandy, Piet (vert.); *De opleiding tot redenaar*, Groningen, Historische Uitgeverij, 2001
- Posman, Sarah; "Staamren geen zingen. Inleiding", *Yang*, nr. 1, april 2006, p. 7-15.
- Rancière, Jacques; "De politiek van de esthetiek", *Etcetera*, nr. 95, februari 2005, p. 16-22.
- Shell, Marc ; "Animals that Talk; or, Stutter", *Differenced: a Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 15, nr. 1, 2004, p. 84-107.

- Vereenoghe, Saskia; “‘Dit is een ode aan het onvermogen zich aan te passen’: ‘stotteropera’ benadert gedaanteverwisseling als nieuwe mogelijkheid.”, *De tijd*, 3 december 2004.
- Versteete, Jeroen; “‘Ne Vlaming, ça vend, quoi’”, *Etcetera*, nr. 97, juni 2005, p. 32-34.
- X; “Verenig u en beging te zingen!”, *Het Nieuwsblad*, 8 augustus 2006.