

Hoe zit het met het voorspel in het theater? Hoe verleidelijk is de architectuur? En wat met de Proustiaanse theaterbeleving nu er geen sprake meer is van het sociale schouwspel van de 'noblesse'? Christophe Van Gerrewey etaleert het spel van kijken en bekeken worden, in een persoonlijk traject van de nimfen van de bourgeoisie, tot de eis naar polyvalentie in de theaterzaal vandaag.

Het dubbele verlangen van het theater

Het dubbele verlangen van het theater

In een kleine veronachtzaamde tekst uit 1978 schrijft Roland Barthes, twee jaar voor zijn dood, over de verbouwing van een Parijs theater: *Au 'Palace' ce soir.*¹

Het gaat om een klassiek theater dat in 1923 wordt geopend in de Faubourg Montmartre, en dat na talloze metamorfoses eind jaren zeventig door architect Patrick Berger wordt omgevormd tot een evenementenhal, een dancing, waar al snel de hele Parijse beau monde een pleisterplaats vindt. Karl Lagerfeld organiseert er een modeshow, Mick Jagger komt er dansen, Andy Warhol zoekt er protegés en Roland Barthes komt er – de Griekse wortels van het woord 'theater' indachtig – om te kijken. 'J'avoue,' schrijft Barthes, 'être incapable de m'intéresser à la beauté d'un lieu, s'il n'y a pas des gens dedans; et réciproquement, pour découvrir l'intérêt d'un visage, d'une silhouette, d'un vêtement, pour en savourer la rencontre, j'ai besoin que le lieu de cette découverte ait, lui aussi, son intérêt et sa saveur. Je retrouve le vieux pouvoir de la véritable architecture, qui est conjointement d'embellir les corps qui marchent, qui dansent, et d'animer les espaces et les édifices.' Barthes raakt zo, in een van zijn weinige teksten over architectuur, al meteen aan een onoplosbaar probleem dat elk denken over moderne architectuur beheerst: het fragiele evenwicht tussen de bepaaldheid van het gebouw en de inbreng van de gebruiker van het gebouw. Maken wij de wereld of doet onze omgeving dat in onze plaats?

Il n'y a plus de duchesses Als architectuur zichzelf terugtrekt en een anonieme omgeving aanbiedt, een polyvalent gebruik dat op zichzelf niets betekent of zegt, dan ontstaat er een oninteressant probleem. Als architectuur daarentegen een dwingende werkelijkheid oplegt en zichzelf als een al te interessant totaaldecor tentoonspreidt, zonder dat die strikte vorm ontstaat in sociale of externe gegevens, dan kunnen de lichamen die er een plaats in krijgen, op hun beurt maar beter vertrekken. 'Je suis dans un lieu qui se suffit à lui-même,' schrijft Barthes, maar daar begint het probleem pas. Want wat betekent het voor de bezoekers als de plaats 'genoeg heeft aan zichzelf'? Wat blijft er dan voor hen over?

In het geval van theaterarchitectuur wordt die vraag als het ware ontdudd: het inrichten en vormgeven van de wereld wordt het thema van een publieke ruimte die op zichzelf ook een vormgeving behoeft. Welke ruimtes zijn het, waarin het kijken naar en het bekeken worden door de andere aanwezigen – een zaak van de 'echte' mensen – verzoend wordt met het kijken naar het gebeuren op de scène en dus naar de acteurs, de dansers, de performers, enzovoort?

Het is zeker niet de eerste keer in zijn leven: Barthes gaat, in de laatste alinea van zijn tekst, te rade bij Marcel Proust en diens hoofdwerk *A la recherche du temps perdu*. 'Proust aurait-il aimé? Je ne sais: il n'y a plus de duchesses.' Zonder te citeren, zuiver op de kracht van het geheugen, haalt Barthes een 'fictie van de cultuur' naar boven: de passage

Ik geef toe niet in staat te zijn om me voor de schoonheid van een plek te interesseren, als er zich geen mensen in bevinden; en omgekeerd heb ik er, om de waarde van een gezicht, een silhouet, een kledingstuk te ontdekken, om te kunnen genieten van de ontmoeting, vooral aan dat de plek van deze ontdekking, op haar beurt zelf interessant en smaakvol is. Ik vind de oude macht van de waarnemende architectuur terug, die er in bestaat tegelijkertijd lichamen die wandelen, die dansen, mooi te maken, en de ruimtes en de gebouwen een ziel te geven.

Zou Proust hier van gehouden hebben? Ik weet het niet: er zijn geen prinsessen meer.

Ze bogen zich naar hen over, boden een vertijghulpe aan; soms ontblaat het water zich heel even voor een nieuwe nêrêide, die reizist, verlaat en met verwaarde glimlach, aan het diep van de schemer was ontstroten; dan, als over het bedrijf het doek neerjing en het melodieuze gerucht van de aarde dat hen naar de oppervlakte had gelokt niet meer viel te vermenen, verhoenen de welsoortige gezusters, allen tegelijk, met een sluik in de nacht.

Ik begreep best dat wat zij deden maar een spel was, en dat zij preluderend op de handelingen van hun eigenlijke bestaan (waarvan zich vermoedelijk niet hier het belangrijkste deel afspeelde), op grond van mijn onbekende riten overrekenamen, verinslen, om vertijghulen aan te bieden en af te slaan, een gebaar ontlaan van zijn betekenis en van tevoren geregeld als de pas van een danseres die zich om herten verheft op haar spitten en rond een sjeep draait.

Tuist omdat zij tegen de verpulle schacht van de pilaren lozer tempel van de lirische kunst een achtelose hand legten, waren zij de enigen die met hun hoofd bij het stuk hadden kunnen zijn als er maar iets in hun hoofd had gezeten.

uit *A la recherche*, waarin de jonge Marcel in het operagebouw van Parijs tussen het gewone volk plaatsneemt en verlangend naar boven kijkt, naar de ‘baignoire’, de loge van de Duchesse de Guermantes op wie hij nu al toch al een gehele tijd, zonder haar ooit gesproken te hebben, laten we zeggen verliefd is². Dat, zegt Barthes, kan ik, ‘transposé à la moderne’, zelf terugvinden in deze postmoderne, enigszins ‘gay discohèque’. Meer mogen en willen we niet van een gebouw verwachten: het is niet onmogelijk dat, mutatis mutandis, een dergelijk proustiaans verhaal ook hier plaats zou kunnen vinden.

Dat verhaal is waarschijnlijk bekend: de gehele *A la recherche* kan onder meer gezien worden als een verslag van de neergang van die fixatie: de Duchesse is helemaal geen goddelijk wezen, ze is – net als de hele late adel waar ze deel van uitmaakt – een verwaarloosbaar sujet! Proust is daarnaast, in de wereld van de kunst, geobsedeerd geraakt door la Berma, een actrice die de hoofdrol speelt in een opvoering van *Phèdre*, en die hij voor het eerst aan het werk zal zien. Tijdens die avond in de opera, is dit dubbele verlangen nog intact en kan het dubbele kijken dat eigen is aan elk theater, in die klassiek-monumentale omgeving, voluit zijn gang gaan.

In de burgerlijke theaterruimte waar Proust zich bevindt, zit het gewone volk waartoe hij zelf ook behoort, beneden op de parterre. Als ‘oceanische grotten’ hangen de ‘baignoires’ van de adel in de lucht, tegen de wand, in de schaduw, versierd en geornamenteerd. Zij zitten daar alsof ze thuis zijn in hun salon, met dit verschil dat ze zich bekeken weten. Het impliceert niet dat ze daardoor geen aandacht meer zouden hebben voor de opvoering op de scène, en wel integendeel: ‘c’est parce qu’ils posaient une main indifférente sur les fûts dorés des colonnes qui soutenaient ce temple de l’art lyrique, que seuls ils auraient eu l’esprit libre pour écouter la pièce si seulement ils avaient eu de l’esprit’ (die laatste cynische toevoeging komt duidelijk al van de ‘moderne’ Marcel op leeftijd). Voor de letterlijk en figuurlijk lagere burgerij is zo iets nauwelijks mogelijk: ze zijn zo druk bezig met zichzelf goed

te gedragen, met het becommentariëren van de jet set, dat het stuk op de scène er noodzakelijkerwijze bij inschiet. Het dubbele wonder van het theater is zonder luxe en een persoonlijk gereserveerd podium veel moeilijker realiseerbaar. Proust heeft het, precies op het moment van de voorstelling en dus van de totale realisatie van de theatrale werking, over de tussenkomst van ‘les radieuses filles de la mer’: ‘Elles se penchaient vers eux, elles leur offraient des bonbons; parfois le flot s’entrouvait devant une nouvelle nêrêide qui, tardive, souriante et confuse, venait de s’épanouir du fond de l’ombre; puis, l’acte fini, n’espérant plus entendre les rumeurs mélodieuses de la terre qui les avaient attirées à la surface, plongeant toutes à la fois, les divines soeurs disparaissent dans la nuit.’ Waar komen die nimfen vandaan? Ze behoren tot het spel van de adel: wilt u nog een bonbon, meneer? – ja, ik lust wel een kers. Maar ze bestaan net zo goed bij gratie van het echte theater, van hetgeen er op scène te zien is, want van zodra het doek valt, van zodra ‘het melodieuze gerucht van de aarde dat hen naar de oppervlakte had gelokt’ verdwijnt, kunnen ze zoals de jurk van Assepoester na de twaalfde klokslag niet meer bestaan.

Die dubbele actie is theater en ze leunt op de verhulling van het echte leven: acteurs of performers ensceneren en verheviggen de ‘werkelijkheid’ en de toeschouwers spelen een voor-spel. En het gebeurt – wonder van de theaterruimte – tegelijkertijd. Het versterkt elkaar zelfs. Nog één keer Proust: ‘Je comprenais bien que ce qu’ils faisaient là n’était qu’un jeu, et que pour préluder aux actes de leur vie véritable (dont sans doute ce n’est pas ici qu’ils vivaient la partie importante) il convenait en vertu de rites ignorés de moi qu’ils feignissent d’offrir et de refuser des bonbons, geste dépouillé de sa signification et réglé d’avance comme le pas d’une danseuse qui tour à tour s’élève sur sa pointe et tourne autour d’une écharpe.’ Die laatste vergelijking is, zoals steeds bij Proust, wezenlijk op alle mogelijke manieren. Tijdens een opvoering van de meest publieke, de meest openbare en dus de meest ruimtelijke van alle kunstvormen – die ook steeds een zaak is van een lichamelijk bij elkaar gebrachte groep

mensen – zorgt men voor wat in het echte leven telt, langs de omweg van de tijd en de ruimte, en dankzij het imiteren van de imitatie.

Theater van de architectuur

Terug naar Barthes. Wat valt er te denken over zijn aanwezigheid in ‘dancing’ Palace? Men kan zich probleemloos voorstellen dat het hele gebouw aan het eind van de jaren zeventig theater werd: drag queens, paraderende koppels, modepopjes, dansers en danseressen, opgetutte singles – ‘de jeunes corps affairés à je ne sais quels circuits’. En wat deed een oude man als semioticus Roland Barthes daar? Een antwoord daarop vinden kan ook zonder zich aan zijn psyche of zijn biografie te vergrijpen. Hij was een ster, *et cela suffisait*. Geen ‘duchesses’ meer zoals bij Proust maar *celebrities* te over. Het is precies die sociale gegevenheid die de dubbele theatrale situatie – waarschijnlijk – hersteld heeft en de ‘onderscheideloosheid’ teniet heeft gedaan: Barthes (naast Warhol, Jagger, Kenzo enzovoort) liep rond op de balkons en keek naar beneden. De jonge lichamen wisten zich bekeken en verzorgden het spektakel, wierpen nu en dan een sluike blik naar die vreemde, verlegen maar beroemde en bewonderde *écrivain* in de nok van de zaal.

De burgerlijke, verdringende en autoritaire logica van het proustiaanse theater (de adel boven in de loges en in het licht, het volk beneden als een kudde kijkvee in het donker, de scène voor iedereen beschikbaar, maar voor sommigen toch veel makkelijker zichtbaar) is natuurlijk neergehaald. Het luxueuze en uitverkoren theatrale bestaan is gedemocratiseerd en iedere jonge vrouw is een ‘duchesse’ van haar eigen leven geworden terwijl een jongeman niet meer naar boven moet of kan kijken om zijn verlangens te projecteren. In de termen van Sloterdijk: de globes van het laat-negentiende-eeuwse theater, met zijn duidelijke, grootse groeperingen van sociale klassen, zijn vernietigd ten voordele van geïndividualiseerd schuim, van een deinende zee van moderne levens zonder eigenschappen. Hoe is het mogelijk om in een dergelijke hedendaagse wereld de klassieke theatraliteit, die net bestaat bij gratie van scheiding en afstand, van de ongelijkheid en het geworteld-zijn, nog voor te bereiden door ze een vorm te geven langs de architectuur om?

Wat men verstaat onder ‘theater’ is dus een dubbel fenomeen, dat zoals bij een handdruk slechts bestaat bij de aanwezigheid van beide

delen. Het komt er op aan dat, om theater mogelijk te maken op de scène, er eerst een theater van de architectuur wordt verwacht. Dit laatste kan op twee manieren begrepen worden: architectuur voorziet dan niet in een anonieme, polyvalente omgeving als een zwarte doos waarin alles mogelijk is, maar in gebouwen die ‘genoeg hebben aan zichzelf’ en daardoor het eerste soort kijken in gang zetten, in een theater van en voor de toeschouwers. Maar opdat dit zou kunnen, moet architectuur zich bewust zijn van de onmogelijkheid om die eigenschappen buiten zichzelf te verantwoorden. Er is geen sociale logica meer – zoals dat bij de jonge Proust wel nog het geval was – om die veelheid aan onderscheidingen te consolideren en te materialiseren. Daarom is waarachtig theatrale architectuur altijd een spel: architectuur speelt die theatraliteit, en wordt een opvoering van het theater.

Tegelijk is het een gelijkaardig ‘hooghouden van de ruimtelijke schijn’ dat er voor zorgt dat hedendaags theater ‘auto-kritisch’ en effectief te werk kan gaan. Een recent en bejubeld toneelstuk als *Opening Night* had dat bijvoorbeeld als geen ander door, en belichtte net de rol van de ruimte in haar eigen theatrale werking. Dat heeft veel te maken met het typisch postmoderne gegeven van ‘het verhaal-in-het-verhaal’. Elsie De Brauw speelt in *Opening Night* de rol van Myrtle, die zelf de rol van Virginia speelt in het stuk *Twee vrouwen*. Naast haar zitten toeschouwers op het podium die door ons, de ‘echte kijkers’ bekeken worden: in het ‘echt’ en op een televisiescherm. Het is precies de encenering van die narratieve constructie die toelaat te beweren dat het succes van *Opening Night* – het intellectuele effect en de productie van het affect – voornamelijk bestaat bij gratie van de klassieke theaterzaal waarin het is opgevoerd. Neem het proto-burgerlijke stadstheater NTGent: zonder de grenzen die de zaal aanreikt aan het stuk, aan de makers en aan de toeschouwers, zou het onmogelijk zijn om zowel de emotionele intensiteit als de kortstondige deconstructie en het postmoderne spiegelspel van *Opening Night* te verwezenlijken. Als hoofdpersonage Myrtle op het einde, voor de ‘opening night’ van het stuk-in-het-stuk, in dronken toestand uit de zaal terug op de scène wordt gevist, dan wordt het tweezijdige theatrale effect niet zozeer opgeheven als wel versterkt. Hoe zou men deze dans, deze *va-et-vient* van de representatie, kunnen opvoeren in een polyvalente ruimte,

zonder grenzen, zonder loges, zonder scène, zonder onderscheid tussen publiek en performers – zonder theater?

Het ontwerpen van hedendaagse toneel- en performanceruimtes is zo een onwaarschijnlijke kunst *an sich*: het komt er op aan, zoals Barthes schreef, om plaatsen te maken die inderdaad genoeg aan zichzelf hebben, en die niet willen realiseren wat andere culturele domeinen veel beter en vooral veel tijdelijker kunnen doen. Theaterarchitectuur moet, zoals architectuur in het algemeen, niet proberen om al te modern te zijn: het komt er op aan om een licht ironisch, maar in essentie ouderwets huwelijk tot stand te brengen – het zijn de andere, de ‘echte’ kunsten die net daarom voor het noodzakelijke overspel kunnen zorgen. Architectuur, net als theater, maakt of vernietigt geen grenzen, maar bekwaamt zich in het aanbieden van uitnodigingen om eroverheen te gaan. Het is zoals Umberto Eco schreef in het naschrift bij *De naam van de roos*, toen hij het had over de ‘postmoderne onmogelijkheid’ van de letterlijke liefdesverklaring en de mogelijkheid

van het citaat: ‘Geen van de twee gesprekspartners zal zich onschuldig voelen, beiden hebben ze de uitdaging van het verleden aangenomen, van het reeds gezegde dat niet meer uitgewist kan worden, beiden zullen bewust en met genoegen het spel van de ironie spelen... Maar beiden zullen er wederom in geslaagd zijn te praten over liefde.’³ Theaters zijn ruimtes waar dit als vanzelf gebeurt: het dubbele verlangen wordt in het leven geroepen – en de stralende zeemeisjes van de representatie trekken zich terug vooraleer het echte leven weer een aanvang neemt, en vooraleer er van een oplossende vervulling sprake kan zijn.

(1) BARTHES, ROLAND, ‘Au ‘Palace’ ce soir’, in: *Oeuvres Complètes*, Tome V, Gallimard, 2002, p. 456-458.

(2) PROUST, MARCEL, *A la recherche du temps perdu*, Gallimard, 1999, p. 775-781.

(3) ECO, UMBERTO, *Naschrift bij De naam van de roos*, Bert Bakker, 1984, p. 65.



H
E
T
P
A
L
E
I
S

Bestel de nieuwe jaarbrochure
van HETPALEIS
op 03 202 83 60 of via www.hetpaleis.be



MET ONDER ANDERE:

★ W@=D@ Mexico ★

(HETPALEIS • 14+) De Kakkewieten over een verloren stukje Belgische geschiedenis

★ B=A ★

(HETPALEIS • 10+) Stefan Perceval over A en B

★ Trouwfeesten en processen ★

(CIE CECILIA EN HETPALEIS • 14+) Arne Sierens over lief en leed

★ De gans en zijn broer ★

(LUXEMBURG • 10+) Bart Moeyaert over broers

★ De Tuin van HETPALEIS ★

Lezen, kijken en genieten in de veelzijdige atelierruimtes voor en na de W@=D@-voorstellingen



HETPALEIS • Theaterhuis voor kinderen, jongeren en kunstenaars in het hart van Antwerpen
INFO EN RESERVERING: 03 202 83 60 • WWW.HETPALEIS.BE • WWW.WATISDAT.BE