

MAATSCHAPPIJ DISCORDIA EN

tijdelijke, metonymische en gedeelde

RUIMTE

Lisa Vanhaverbeke

Maatschappij Discordia en ruimte

Lisa Vanhaverbeke

Studentennummer: 01502210

Promotor: prof. dr. Wouter Davidts

Masterproef ingediend tot het behalen van de academische graad van
Master of Science in de ingenieurswetenschappen: architectuur

Academiejaar 2020-2021

De auteur geeft de toelating deze masterproef voor consultatie beschikbaar te stellen en delen van de masterproef te kopiëren voor persoonlijk gebruik. Elk ander gebruik valt onder de bepalingen van het auteursrecht, in het bijzonder met betrekking tot de verplichting de bron uitdrukkelijk te vermelden bij het aanhalen van resultaten uit deze masterproef.

The author gives permission to make this master dissertation available for consultation and to copy parts of this master dissertation for personal use. In the case of any other use, the copyright terms have to be respected, in particular with regard to the obligation to state expressly the source when quoting results from this master dissertation.

Lisa Vanhaverbeke, januari 2021

Dank

aan Wouter Davidts, om me in eerste instantie te introduceren tot het werk van Maatschappij Discordia, en om me te helpen met het structureren van mijn onderzoek aan de scandienst van de bibliotheek, om een onderzoek in deze tijden überhaupt mogelijk te maken

aan Esther Severi, voor het eerste verkennende gesprek

aan Jan Klatter, voor het tweede verkennende gesprek

aan Miranda Prein, om haar masterscriptie ter beschikking te stellen

aan Jan Joris Lamers en Annette Kouwenhoven, voor de warmte waarmee ze me in hun huis hebben ontvangen

en natuurlijk aan Maatschappij Discordia, voor het maken en delen van theater dat blijft verwonderen

In het bijzonder ook

aan mijn ouders, voor dat extra duwtje in de rug telkens wanneer ik het nodig heb

aan Benoît, voor het niet aflatend enthousiasme en de bemoedigende woorden

en aan mijn vrienden, voor het vertrouwen dat ze me geven te zijn wie ik ben

Abstract

Deze masterthesis benadert het theater van het Amsterdamse theatergezelschap Maatschappij Discordia vanuit een architecturaal perspectief. Enerzijds door het kunstmatige karakter van hun voorstellingen als 'architectuur' te beschouwen. De 'architectuur' zijnde de constructie van de voorstelling; de tekst, de dramaturgie, de scenografie, de regie en het acteren. Een constructie die, zowel in ruimte als in tijd, wordt opgebouwd en zich op het podium manifesteert. Anderzijds wordt, via de 'architectuur' van de voorstelling, ook hun verhouding tot de werkelijke architectuur van de theaterruimte, zijnde het gebouw en de zaal, onderzocht. Omgekeerd dient de theaterpraktijk van Discordia evengoed als een bijzondere invalshoek om na te denken over architectuur. Deze wisselwerking tussen theater en architectuur heeft geleid tot drie delen. Deel 1, over het repertoire valt onder de noemer 'theater van herinneren'. Deel 2 en 3, over het gebouw en de zaal staan onder 'theater van simultaneïteit'.

'Theater van herinneren' bekijkt het repertoire als een geheugen. Voor Discordia is het spelen van repertoire een manier om een voorstelling te laten ontwikkelen en verschillende interpretaties 'naast' elkaar te zetten.

Deel 1 onderzoekt of het tijdelijk toe-eigenen van een tekst ook op architectuur van toepassing kan zijn. Architectuur wordt net als een tekst gelezen en herlezen. Elke interpretatie is een momentopname in de geschiedenis van een tekst of van een gebouw. Het tijdelijk toe-eigenen van een ruimte weerspiegelt ook de positie van het theater in onze huidige maatschappij.

'Theater van simultaneïteit' ontleedt de tegenstellingen waaruit het theater is opgebouwd; acteur en personage, werkelijkheid en fictionaliteit, spelers en publiek. Deze tegenstelling worden gekoppeld aan hun ruimtelijke posities in de theaterarchitectuur en de conventies die daaraan vasthangen. Discordia tast de grenzen van deze conventies af zonder ze radicaal af te breken.

Deel 2 kaart de problematiek van de black box aan en bekijkt hoe Discordia het naar binnen gekeerde theatergebouw naar buiten toe opent. De evidente gebruiksmogelijkheden van het gebouw worden in vraag gesteld en door de bijzondere aandacht voor de concrete eigenschappen van de ruimte worden nieuwe mogelijkheden onderzocht. Door het openen van zowel de architectuur van het gebouw als de 'architectuur' van de voorstelling wordt de illusie van een gesloten fictieve ruimte doorbroken en wordt het metonymische karakter van de theaterruimte benadrukt.

Deel 3 behandelt de fundamentele relatie tussen spelers en publiek en hoe de ruimtelijke verhoudingen van een zaal, zowel horizontaal als verticaal, die relatie beïnvloedt. Fysieke aanwezigheid en wederzijdse erkenning worden door de notie van de vierde wand miskend. Op het moment dat de scheiding tussen spelers en publiek als een constructie wordt neergezet, is het doorbreken van die constructie een handeling die spelers en publiek dicht bij elkaar brengt. De ruimte van het theater wordt door de spelers van Discordia, niet alleen fysiek maar ook sociaal, met het publiek gedeeld.

English abstract

This master's thesis approaches the theatre of the Amsterdam theatre company Maatschappij Discordia from an architectural perspective. On the one hand by considering the artificial nature of their performances as 'architecture'. The 'architecture' being the construction of the performance; the text, the dramaturgy, the scenography, the directing and the acting. A construction that, both in space and time, is assembled and materialized on stage. On the other hand, through the 'architecture' of the performance, their relationship to the actual architecture of the theatre space, being the building and the auditorium, is also examined. In turn, Discordia's theatrical practice serves equally well as a remarkable perspective from which to think about architecture. This trade-off between theatre and architecture has resulted in three parts. Part 1, about the repertoire is placed under the title 'theatre of remembrance'. Part 2 and 3, about the building and the auditorium fall under 'theatre of simultaneity'.

'Theatre of remembrance' looks at repertoire as a memory. For Discordia, playing repertoire is a way of allowing a performance to develop and to put different interpretations 'next to each other'.

Part 1 examines whether the temporary appropriation of a text can also apply to architecture. Architecture, like a text, is read and reread. Each interpretation is a snapshot in the history of a text or a building. The temporary appropriation of a space also reflects the position of the theatre in our contemporary society.

'Theatre of simultaneity' unravels the contradictions of which theatre is composed; actor and character, reality and fiction, players and audience. These opposites are linked to their spatial positions in theatre architecture and the conventions associated with them. Discordia explores the boundaries of these conventions without radically breaking them down.

Part 2 addresses the problem of the black box and looks at how Discordia opens up the theatre building, which is turned inwards, to the outside. The obvious possibilities for use of the building are questioned and new possibilities are explored through the particular consideration of the concrete properties of the space. By opening up both the architecture of the building and the 'architecture' of the performance, the illusion of a closed fictional space is undermined and the metonymic character of the theatre space is emphasised.

Part 3 deals with the fundamental relationship between actors and audience and how the spatial proportions of an auditorium, both horizontal and vertical, effects that relationship. Physical presence and mutual recognition are disregarded by the notion of the fourth wall. When the separation between players and audience is presented as a construction, breaking through that construction is an act that brings actors and audience closer together. The actors of Discordia share the space of the theatre with the audience, not only physically but also socially.

MAATSCHAPPIJ DISCORDIA EN RUIMTE

Dank	4
Abstract	5
English abstract	6
Opzet	8

THEATER VAN HERINNEREN

1. Het repertoire: ervaring en herinnering	14
<i>Het huis</i>	16
TIJDELIJKE RUIMTE: hier en nu	20

THEATER VAN SIMULTANEÏTEIT

2. Het gebouw: binnen en buiten	44
<i>Het raam</i>	48
METONYMISCHE RUIMTE: werkelijkheid en fictionaliteit	52
3. De zaal: voor en achter	60
<i>De vierde wand</i>	63
GEDEELDE RUIMTE: spelers en publiek	70
Bibliografie	80
Afbeeldingen	84

Opzet

Het onderwerp van deze masterthesis is ontstaan vanuit mijn persoonlijke interesse voor theater. De wens om mij te verdiepen in scenografie, als een discipline die zich tussen theater en architectuur bevindt, bracht mij bij het werk van het Amsterdamse theatergezelschap Maatschappij Discordia. Het werd me snel duidelijk dat de term 'scenografie' niet volledig passend, of toch niet voldoende, zou zijn om over hun werk te spreken. De klassieke opdeling van een theaterproductie in dramaturgie, regie en scenografie is bij hen niet aan de orde. Scenografie als een apart gegeven bekijken, zou een beperking betekenen. In plaats van decor te beschouwen als een apart aan de ruimte toegevoegd element, moet ruimte de plek zijn waar alle elementen van de voorstelling samenkomen. Het schrijven over ruimte laat me toe om het ook over andere zaken dan enkel scenografie te hebben. Eerder dan dramaturgie, regie en scenografie uit elkaar te trekken, wordt de relatie tussen deze drie en de manier waarop Discordia zich daartoe verhoudt, weerspiegeld in de manier waarop ze ruimte gebruiken. Wat ruimte 'gebruiken' dan precies betekent, zal doorheen de tekst nader bepaald worden. Het mag wel duidelijk zijn dat de ruimte van het theater veel meer is dan enkel dat wat letterlijk op scène staat. Het begrip 'ruimte' in plaats van scenografie of decor leidt zodoende tot een meer zinvol discours over het werk van Discordia. Of zoals de Franse regisseur Jean-François Sivadier bekrachtigt: "Pour travailler, on n'a pas besoin de décor, on a besoin d'espace."¹ Het onderwerp van mijn masterthesis is dus 'Maatschappij Discordia en ruimte'.

Maatschappij Discordia is, met de woorden van de Nederlandse theaterjournalist Simon van den Berg, "een collectief dat zich continu ontwikkelt maar in zijn aard niet verandert."² Het collectief is sinds begin de jaren 1980 bezig met theater dat de grenzen van het toneel opzoekt en in vraag stelt. In de loop van hun geschiedenis hebben ze als gezelschap maximaal acht leden gekend. Op dit moment bestaat de groep uit; Annette Kouwenhoven, Jan Joris Lamers, Matthias de Koning en Miranda Prein. Als collectief werken ze ook veel samen met andere theatergezelschappen zoals 't Barre Land of tg STAN. Ze noemen zichzelf 'een vereniging van geëmancipeerde toneelspelers'.

Wij maken en spelen toneelvoorstellingen. Het accent ligt op een continu onderzoek naar nieuwe manieren van toneelspel, gebruik van ruimte, vormgeving, samenwerking en productie. Er bestaat geen rigide taakverdeling, er zijn soms wel specialisaties. Onze doelgroep is iedereen die niet komt.³

Het 'gebruik van ruimte' bevindt zich in de kern van hun werking. Via hun praktijk creëren ze voorstellingen die zich verhouden tot de ruimte van het theater en haar conventies. Ze onderzoeken de grenzen van het podium, wat het betekent om 'op' of 'af' te zijn, de relatie tussen binnen en buiten en de ruimte tussen zichzelf, het personage, de medespeler en het publiek. Naaste deze ruimtelijke vraagstellingen

¹ Jean-François Sivadier, 'On n'a pas besoin de décor, on a besoin d'espace', in *Petit traité de scénographie*, onder redactie van Marcel Freydefont (Nantes: Éditions Joca seria, 2017), 92.

² Simon van den Berg, 'Dertig jaar Discordia', *Theatermaker*, april 2012, 10.

³ Beleidsplan 2001-2004 overgenomen uit Miranda Prein, 'De spiegel van Discordia' (Scriptie doctoraal Theaterwetenschap, Universiteit Amsterdam, 2005), 7.

blijft de dramatische tekst het belangrijkste uitgangspunt. Een tekst staat, net zoals de andere elementen van de voorstelling, niet op zichzelf. Een tekst roept associaties op. De Vlaamse theatercriticus Johan Thielemans geeft aan dat een tekst bij Discordia deel uit maakt van een netwerk, “dat [bestaat] uit zowel schilderkunst, filosofie, politiek als muziek. Ook de geschiedenis van het theater als opvoeringskunst [vormt] een constante bron van interesse.”⁴ Deze associatieve werkwijze houd ik aan in mijn eigen onderzoek. Theaterhistorische ontwikkelingen, concrete voorbeelden van voorstellingen, inzichten van anderen en mijn eigen theaterervaringen zullen doorheen de tekst, als onderdelen van een groter netwerk, aan elkaar worden gekoppeld.

Ik zal geregeld terugkeren naar dezelfde voorstellingen. *De Kersentuin* en *Je me souviens* zullen verschillende keren aan bod komen, telkens vanuit een andere invalshoek, om zo verscheidene principes of thema’s die in dezelfde voorstelling vervat zitten te belichten. Hoe meer naar een Discordia-voorstelling wordt gekeken, hoe meer lagen en verschillende interpretaties er te ontdekken zijn. Vlaamse dramaturg Johan Reyniers bevestigt dat het bij Discordia om *leren* kijken gaat. Deze masterthesis is dan ook het resultaat van het leren kijken en beschrijven van wat ik bij Discordia heb gezien.

Wie voor het eerst met Discordia te maken krijgt, moet inderdaad een keuze maken. Ofwel reageer je negatief en zeg je, dit is niks voor mij, en blijft het bij die ene keer. Ofwel ben je positief in de war en geraak je gefascineerd. Je gaat opnieuw kijken. Met vallen en opstaan leer je omgaan met wat je te zien krijgt. Je *leert* kijken.⁵

Het effectief ‘kijken’ is beperkt gebleven tot twee voorstellingen; *L’amour Duras* en *De Veere*. Vanwege de coronacrisis die midden in mijn onderzoek de kop opstak, is dat ook zo gebleven. Om mijn onderzoek naar het werk van Discordia uit te bouwen, heb ik mij gericht naar meer ervaren kijkers. Het betreft mensen die Discordia goed hebben gekend, veel van hen hebben gezien en over hen hebben geschreven. Ik heb geprobeerd zoveel mogelijk verschillende stemmen, zowel Nederlandse als Vlaamse, aan het woord te laten. Terugkerende stemmen zijn die van onder andere de Vlaamse dramaturge Marianne Van Kerkhoven (1946-2013), de Nederlandse theatercriticus Jac Heijer (1936-1991) of de Nederlandse toneelverslaggever Loek Zonneveld (1948-2018). Ook de masterscriptie *De spiegel van Discordia* (2005) van Miranda Prein, een van de leden van het gezelschap, is een belangrijke bron aan informatie geweest. Door mijn eigen kijkervaring te toetsen met die van anderen, heb ik vastgesteld dat de bijzondere aandacht voor ruimte en architectuur die Discordia aan de dag legt, wel wordt opgemerkt door verschillende auteurs maar dat er verder weinig bij stil wordt gestaan. Het opzet van deze masterthesis zal dan ook zijn, om vanuit de discipline architectuur na te denken over hun theater en het uitgebreide discours dat er reeds over Discordia wordt gevoerd, aan te vullen met mijn persoonlijke inbreng.

⁴ Johan Thielemans, ‘Paradoxen in het werk van Jan Joris Lamers’, *Theatermaker*, jg. 1, nr. 9/10 (december 1997): 16.

⁵ Johan Reyniers, “Het enige wat je aan oorspronkelijks kunt laten zien, dat ben je zelf.” Een gesprek met Jan Joris Lamers’, *Etcetera*, jg. 26, nr. 113 (september 2008): 16.

Remembrance has a Rear and Front—
'Tis something like a House—
It has a Garret also
For Refuse and the Mouse.

Besides the deepest Cellar
That ever Mason laid—
Look to it by its Fathoms
Ourselves be not pursued—

*Emily
Dickinson
(1871)*

THEATER VAN HERINNEREN

De werking van het geheugen

Achter en tussen de actrices door maakt Jan Joris Lamers op lange, houten schotten een soort papier-maché schilderijen. Het zijn herhalingen en toch ook niet. Hij gebruikt dezelfde materialen, dezelfde kleuren, maar steeds ontstaat een variatie op het vorige. Wat hij hier in mijn ogen verbeeldt, en wat essentieel is voor de voorstelling, is de werking van het geheugen. Want met elke keer dat we dezelfde herinnering ophalen, passen we die al dan niet bewust aan. Veranderen accenten, emoties, en soms zelfs hoofdzaken.⁶

L'amour Duras (2019) is de negende voorstelling in de Weiblicher Akt-reeks waarin Maatschappij Discordia het repertoire vanuit het vrouwelijk perspectief onderzoekt. Voor mij is het de eerste voorstelling en ineens mijn allereerste kennismaking met het theaterwerk van Discordia. Dit is het begin van een zoektocht naar het beter begrijpen van wat ik die avond voor het eerst in werking zag. In wat volgt zal ik mijn eigen herinnering aan deze voorstelling opnieuw bovenhalen. Toepasselijk is volgend citaat van de Antwerpse theatermaker Guy Cassiers in een gesprek met Marianne Van Kerkhoven: "Het schone van theater is dat je niet terug kan naar die voorstellingen. Ze groeien, veranderen in je geheugen."⁷ Wat ik als toeschouwer die lenteavond in het Kaaitheater in Brussel op het moment zelf zag en de herinnering aan diezelfde voorstelling nu meer dan een jaar later, zijn uiteraard verschillend. Ik heb toen dingen gezien die ik niet meteen een plaats kon geven of die me niet direct zijn opgevallen. Gaandeweg in mijn zoektocht ben ik pas tot het besef gekomen hoe bijzonder of typerend deze zijn voor de werkwijze van Discordia. Met dat groeiende besef is ook mijn herinnering aan die eerste voorstelling geëvolueerd.

Het raam aan de zijkant van de zaal is niet afgedekt en gedurende de voorstelling verlaat het laatste licht van de avond haast onmerkbaar de zaal. Op het podium staan houten schotten die het voorste deel van de vloer afbakenen en zo het speelveld aanduiden. Tussen de schotten is de achterliggende ruimte nog zichtbaar. Daar ligt allerlei 'rommel' die de sfeer van een schildersatelier oproept. Aan de zijkanten van het voortoneel staan aan weerszijde twee grote spots, elk naar de andere kant gericht. Het midden blijft onbelicht. Helemaal vooraan staat een teil met water, ik herinner me niet wat die daar doet. De spelers staan reeds aanwezig op het podium. Annette Kouwenhoven en Miranda Prein worden vergezeld door Margijn Bosch van 't Barre Land. Samen verdiepen ze zich in het werk van de Franse auteur Marguerite Duras (1914-1996). De drie actrices gebruiken verschillende teksten over dezelfde liefdeservaring. Duras keert in haar werk vaak terug naar haar relatie als vijftienjarig meisje met een oudere, rijke Chinese man. De actrices vertegenwoordigen elk een ander moment uit Duras' leven en ze tonen aan hoe met elke nieuwe beschrijving de herinnering aan die relatie verandert. Tekstfragmenten van Duras worden aangevuld met persoonlijke herinneringen. De actrices zijn vaak zoekend naar woorden en ik

⁶ Elise van Dam, 'Duras en de werking van het geheugen', *Theaterkrant*, 13 januari 2019, <https://www.theaterkrant.nl/recensie/lamour-duras/maatschappij-discordia/>.

⁷ Marianne Van Kerkhoven, "Theater verandert in je geheugen, dat is het schone eraan." Een gesprek met Guy Cassiers', *Etcetera*, jg. 18, nr. 74 (december 2000): 34-37.

herinner me dat ik dat de eerste keer best verwarrend vond. Ondertussen heb ik geleerd dat een tekst ‘van buiten kennen’ en een tekst ‘begrijpen’ niet hetzelfde is. Ook Jan Joris Lamers is aanwezig op het podium, of eerder aanwezig in zijn afwezigheid. Gedurende de voorstelling is hij zwijgend en genegeerd door de anderen bezig met het schilderen en plakken van gescheurde stukken papier op de houten schotten. Het materiaal daarvoor haalt hij telkens uit het ‘atelier’ dat zich achter de schotten bevindt. De handeling van het over elkaar heen plakken, is een verbeelding van het zoeken, opnieuw herinneren en hoe die herinneringen dan niet helemaal hetzelfde zijn. Samen schetsen ze een beeld van de onbetrouwbaarheid van het geheugen maar ook dat dat er eigenlijk niet toe doet. Er bestaat niet zoiets als één waarheid, gek genoeg een geruststellende gedachte.

Uit deze eerste Discordia-voorstelling haal ik enkele elementen; het open raam, het spel met licht en donker, de houten schotten die het speelvlak afbakenen, het zoekende karakter, de afwisseling tussen tekst en persoonlijke inzichten en het contrast tussen aanwezig- en afwezigheid. Ik wist nog niet dat ik deze elementen vaak opnieuw zou tegenkomen in andere voorstellingen, in andere opstellingen, met andere intenties maar die me vaak aan deze eerste voorstelling zouden herinneren. Hoe meer vertrouwd met het werk van Discordia, hoe meer plezier ik beleef in de herkenning van deze elementen en de nieuwe combinaties ervan. De collages van Lamers in *L’amour Duras* zijn dus niet enkel een verbeelding van de inhoud van deze specifieke voorstelling maar in feite een verbeelding van hun algemene werkwijze. Een werkwijze gekenmerkt door dezelfde elementen, hetzij principes, voorwerpen, teksten of kostuums die in andere combinaties, nieuwe betekenissen krijgen. Zoals Lamers materiaal uit het achterliggende atelier haalt, haalt Discordia materiaal uit hun voorraad van vroegere voorstellingen. Ook de toeschouwer doet beroep op eerdere ervaringen. En net als in een atelier, waar verschillende dingen worden uitgetoetst zonder per se af te werken, zo probeert Discordia met elke voorstelling opnieuw, een laag toe te voegen aan hun manier van theater maken. Het onderzoek naar het geheugen loopt als een rode draad door het theater van Discordia. Soms komt het als onderwerp expliciet aan bod. In *Je me souviens*, een voorstelling die teksten van de Amerikaanse kunstenaar Joe Brainard (1941-1994) en de Franse auteur George Perec (1936-1982) vermengt met persoonlijke herinneringen, begint elke uitspraak met ‘ik herinner me’. Elke uitgesproken herinnering wordt begeleid door een voorwerp dat naar voren wordt gebracht. De voorwerpen staan op het achtertoneel uitgestald alsof in een kringloopwinkel. Het naar voren brengen van deze voorwerpen verbeeldt het naar boven halen van ‘verloren’ herinneringen. De herinneringen worden tastbaar in een nieuw licht geplaatst. Lamers corrigeert soms mompelend: “Nee, niet die hond, en ook niet die emmer, die zijn van een andere voorstelling.”⁸ Opnieuw versterkt de handeling niet enkel de inhoud van deze ene voorstelling maar van al hun voorstellingen. Voorwerpen, of eigenschappen die zich steeds op de achtergrond bevinden, staan klaar om op ieder gewenst moment terug naar voor gehaald te worden. Dramaturge Esther Severi schrijft in haar eindverhandeling *Over de kunst* (2010) dat de eigenschappen van Maatschappij

⁸ Jan Joris Lamers geciteerd door Loek Zonneveld, “Ik herinner mij dat U dacht dat het afgelopen was”, *De Groene Amsterdammer*, 2000, <http://www.loekzonneveld.nl/docs/findesai.htm>.

Discordia niet zomaar herhaald worden “maar als het ware opnieuw beleefd door alle aanwezigen.”

Iedere ‘eigenschap’ trekt dus telkens weer een onvermoeibaar spoor, maar moet tegelijkertijd opnieuw ontdekt worden. Alle ‘wetenschap’ over Discordia kan door de toeschouwer eigenlijk niet gebruikt worden, en precies daarom is het ervaren van een voorstelling (onder andere) een uitnodiging om toch bij te dragen tot die wetenschap. Maatschappij Discordia pretendeert niet te weten wat kunst en theater precies is, maar ze gaan er wel naar op zoek.⁹

1. **Het repertoire:** ervaring en herinnering

Repertoire is te begrijpen als een verzameling,
als een voorraad van thema’s en motieven,
als een collectie te kennen teksten,
als erfgoed, als cultureel en maatschappelijk canon,
als een geheugen.¹⁰

Ook als de voorstellingen niet nadrukkelijk over het geheugen gaan, zijn de spelers van Discordia constant bezig met herinneren. *Je me souviens* hebben ze bijvoorbeeld drie keer gespeeld (1999, 2001 en 2011) en is dus onderdeel gaan uitmaken van hun repertoire. Daarbij moet een onderscheid gemaakt worden tussen eigen repertoire en wereldrepertoire. Bekende theaterteksten van bijvoorbeeld Samuel Beckett, Thomas Bernhard of Peter Handke worden beschouwd als ‘cultureel en maatschappelijk canon’ en behoren tot de wereldrepertoire. Discordia put uit deze verzameling auteurs om hun eigen voorstellingen te maken die vervolgens op hun eigen repertoire komen te staan. Hun repertoire is een voorraad aan voorstellingen waarover het theatergezelschap beschikt en die dus op ieder moment kunnen worden bovengehaald, net als de voorwerpen in *Je me souviens*. De ‘oude’ voorstellingen worden in een nieuw licht geplaatst, er wordt een nieuwe laag aan toegevoegd. Maatschappij Discordia hecht veel belang aan hun repertoire. Het hernemen van voorstellingen gebeurt niet vanuit commerciële maar artistieke overwegingen. Een voorstelling wordt nooit op exact dezelfde manier opgevoerd, tijden veranderen, spelers ook en met nieuwe inzichten evolueert de opvoering. Voor Marianne Van Kerkhoven herinnert het repertoire van Discordia ons eraan dat ‘zich herinneren’ een belangrijke bezigheid is.

Ik ken weinig gezelschappen - hier en daar één in de wereld - die op zo consequente en authentieke wijze omspringen met het repertoire, met het erfgoed van teksten, met het in herinnering brengen van wat eerdere theatermakers deden/schreven/meenden. Discordia gaat deze teksten te lijf, kalft ze af, beent ze uit tot op het bot, *maakt ze kapot*, tot iets nieuws zichtbaar wordt. Discordia doet dit vanuit het besef dat 'het verleden evenzeer door het

⁹ Esther Severi, ‘Maatschappij Discordia “Over de kunst”’ (Universiteit Antwerpen, 2010), 62.

¹⁰ Beleidsplan 2005-2008 overgenomen uit Prein, ‘De spiegel van Discordia’, 7.

heden wordt veranderd als dat het heden onder de leiding staat van het verleden' (T.S. Eliot).¹¹

Het theater als een vorm van herinneren uit zich vooral in de manier waarop het gezelschap omgaat met tekst. Het zijn echter niet alleen de teksten die in de loop der jaren terugkeren, ook decors, voorwerpen en kostuums komen in verschillende voorstellingen terug. Ze vormen evenzo een repertoire, een rijke voorraad waaruit geput wordt. Het zijn de tastbare herinneringen die de samenhang tussen alle voorgaande voorstellingen laat zien. Toen ik Jan Joris Lamers in een gesprek naar die samenhang vroeg, verwees hij mij naar het werk van de Italiaanse schilder Giorgio Morandi (1890-1964). Morandi schilderde zijn leven lang stilleven van dezelfde potjes en vaasjes in dezelfde zachte kleuren. Dezelfde voorwerpen, in groepjes of alleen, telkens net iets anders neergezet. Het zijn niet de voorwerpen maar de ordening, de kleine verschillen, de schaduwen en de tussenruimte die het werk van Morandi bijzonder maken. Het zijn stilleven die de ruimte rondom elke keer opnieuw laten zien. Net als de potjes en vaasjes van Morandi, heeft Discordia met eenvoudige middelen een oeuvre opgebouwd dat tegelijk hetzelfde en toch altijd anders is gebleven. De notie van een oeuvre, zoals dat van Morandi waarbij het ene werk met het andere te maken heeft, is binnen het theater minder sterk aanwezig. Het is natuurlijk makkelijker om stilleven naast elkaar te leggen en te vergelijken dan voorstellingen. Door repertoire te spelen kan een voorstelling zich blijven ontwikkelen en kunnen verschillende interpretaties van hetzelfde stuk wel 'naast' elkaar gezet worden. "De opvoering van een stuk kan je niet bewaren," zegt Jan Joris Lamers. "Als dat zou kunnen, dan zou het opvoeren van een stuk plagiaat zijn. Je kan niet een stuk opnieuw schrijven, dat is plagiaat. Je kan het wel opnieuw opvoeren: dat mag blijkbaar wel."¹² Gelukkig maar. Het werk van Discordia wordt door het opvoeren, opgeslagen in herinneringen en dat is voor Jac Heijer tegelijk een vloek en een zege.

Hun werk is in geen museum te zien, het heeft het nadeel in vergelijking tot de beeldende kunst dat er niets van is overgebleven dan foto's, een volle kleerkast en verzamelingen meubels en stilleven materiaal. De meeste decors zijn verzaagd en weer opnieuw gebruikt. Het is een ramp voor de kunsthistorie en de toneelgeschiedenis, maar zij ontlopen in ieder geval het lot van zoveel beeldende kunst, namelijk opgesloten te worden in het museum, los van de context waarin ze is ontstaan. Hun werken zijn hun leven, zitten in hun herinnering en die van de toeschouwers.¹³

De werkwijze van Discordia met betrekking tot het geheugen en het repertoire heeft invloed op de ruimte of de context waarin hun werk ontstaat. De geschiedenis van de tekst maar evengoed de geschiedenis van de plek zijn gekend als uitgangspunt voor het maken van een voorstelling. In wat volgt zal de geschiedenis van die plek waar

¹¹ Marianne Van Kerkhoven, *Van het kijken en van het schrijven: teksten over theater* (Leuven: Van Halewyck, 2002), 97.

¹² Jan Joris Lamers, 'Alles is herinnering', *Theaterschrift*, Het geheugen, nr. 8 (1994): 61.

¹³ Jac Heijer en Judith Herzberg, 'Dwarsliggen als uitgangspunt', in *Een keuze uit zijn artikelen* (Amsterdam: International theatre and film books, 1994), 624.

een voorstelling plaatsgrijpt, het theater(gebouw), kort worden besproken om na te gaan wat die plek vandaag betekent.

Het huis

Alvorens het theater een fysiek gebouw is, bestaat het fundamenteel uit een podium. Het podium; simpelweg aangestampte aarde¹⁴ of een verhoogd platform, in een halve cirkel of een rechthoek, onderscheidt het speelveld van de omringende ruimte. De plaatsing van het podium; in een open ruimte, tegen een muur of in een zaal, bepaalt meteen ook de positie van het publiek; rondom rond, frontaal of langs drie kanten. De verhouding tussen spelers en publiek is de basisstructuur van de voorstelling, alles wat hieraan wordt toegevoegd; een backstage of een toneellijst, verhogen de complexiteit van de voorstelling. Een halve cirkel aan de voet van een heuvel, een schragenpodium op het marktplein of een *booth stage* in een arena; de ruimtelijke structuur van de voorstelling is een reflectie op de samenleving en de periode waarin deze tot stand zijn gekomen. Wat theaters van een bepaalde periode onderscheidt, is de manier waarop de opstelling van het podium en de verhouding tussen spelers en publiek ook de sociale verhoudingen van de maatschappij weergeven. In alle perioden uit de geschiedenis is het theater een afspiegeling van de op dat moment heersende maatschappelijke structuur.

Zo vindt de samenleving van de Grieken die zich afspeelt in de openlucht gecentreerd rond de agora, zijn weerslag in het theater. Het theater, net als de agora, is een verzamelplaats waar Grieken samenkomen, als het ware een grote volksvergadering, met zicht op elkaar en het omringende landschap dat hen verbindt. Het Romeinse theater daarentegen sluit zich helemaal af van de omringende buitenwereld. De *frons scaenae*, in vergelijking met de Griekse *skene* die maximum twee verdiepingen hoog is, stijgt tot de volle hoogte van het auditorium. De ruimte wordt verder ingesloten door het *velarium*, een canvas doek dat het auditorium overdekt en de zon afweert. In zijn proefschrift *De ruimte van het theater* (1996) merkt de Nederlandse professor Theaterwetenschap Peter Eversmann op dat dit ingesloten karakter, verwijst naar de Romeinse staat. Daar waar het Grieks theater een uitdrukking is van de nationale verbondenheid, staat het Romeinse theater en zijn ruimtelijke configuratie symbool voor het centrale gezag.¹⁵ Tijdens de renaissance is het theatergebouw zich nog verder gaan afsluiten. Het podium dat in de middeleeuwen nog op het marktplein staat, wordt uit de open lucht, weg van de publieke sfeer naar gesloten paleizen en kerkgebouwen gebracht. De sociale functie van het renaissance-theater komt tot uiting in de toevoeging van de prosceniumboog en de opstelling van het publiek. Het perspectiefisch toneelbeeld dat enkel vanuit het standpunt van de vorst klopt, staat symbool voor zijn superieure heerschappij. De kwaliteit van het zicht neemt voor de rest van het publiek af met zijn sociale status en rijkdom. De ruimtelijke condities van het theater benadrukken de duidelijke hiërarchie in de samenleving.

¹⁴ Het Dionysustheater (6^{de} v.Chr.) is de oudste theaterstructuur in Europa. De *orchestra* bestond aanvankelijk uit een halve cirkel aangestampte aarde aan de voet van de Akropolis.

¹⁵ Peter Eversmann, 'De ruimte van het theater : een studie naar de invloed van de theaterruimte op de beleving van voorstellingen door de toeschouwer' (Universiteit van Amsterdam, 1996), hfdst. Geschiedenis van de theaterbouw.

Enerzijds wordt theaterarchitectuur gestuurd door maatschappelijke ontwikkelingen en de daarmee gepaard gaande verschuivingen wat betreft de functie van het theater binnen die maatschappij. Anderzijds legt het permanente karakter van het gebouw deze ontwikkelingen ook stil. Het theatergebouw dat we vandaag kennen wordt nog steeds gedomineerd door een frontale plaatsing van de spelers ten opzichte van het publiek en een prosceniumboog dat een scherp onderscheid tussen het podium en het auditorium benadrukt. Dit gebouw is een overblijfsel uit de renaissance die de opvattingen over het theater van toen heeft vastgelegd voor het theater van vandaag. Maar is deze vorm van theaterarchitectuur wel representatief voor onze tijd? Zo niet, wat dan wel?

Luk Van den Dries, professor Theaterwetenschappen aan de Universiteit Antwerpen, formuleert in zijn briefwisseling met de Nederlandse dramaturg Tom Blokdijk, uitgebracht ter gelegenheid van tien jaar Theaterfestival, zijn wens voor het theater van vandaag.

Wat is dat toch met eigentijdse architecten: niet goed wetend wat de regisseurs van morgen nodig zullen hebben, verheffen ze de flexibiliteit tot norm: verplaatsbare lijsten en hydraulische tribunes moeten ervoor zorgen dat de ruimte multifunctioneel wordt. Daarmee gaat echter iets verloren wat nog belangrijker is voor vandaag: een huis te zijn, in de betekenis van unieke ontmoetingsplaats met een eigen karakter.¹⁶

De theaterarchitectuur van de twintigste eeuw wordt gekenmerkt door een zoektocht naar nieuwe vormen van theaterruimte die willen breken met de traditionele normen. Het gebouwde resultaat blijft in veel gevallen een reproductie van een klassiek model of eerder iets dat, volgens Van den Dries “meer van een winkelcomplex heeft dan van een theater”.¹⁷ Bij de bouw van een nieuw theater staat de specifieke inzet van een theatervoorstelling en de ruimte die ze daar voor nodig heeft, jammer genoeg, niet altijd bovenaan de agenda. Theatermakers, producenten, architecten, financiers en politici willen allen hun zegje. De essentie van wat een theatergebouw zou kunnen zijn, geraakt snel zoek in de waslijst aan politieke belangen, architecturale concepten, technische kosten, akoestische en andere problemen. Vaak onverenigbare verlangens probeert men samen te brengen in een multifunctionele ruimte die zowel geschikt moet zijn voor toneel, muziek, dans, opera en allerlei andere bijeenkomsten.

Het verlangen naar flexibiliteit; bewegende tribunes, draaiende of zwevende podia, incorporatie van digitale schermen en geprojecteerde beelden benadrukken het geloof in de maakbaarheid van het toneelbeeld. De wens van theatermakers om de theaterruimte zodanig te kunnen manipuleren dat deze perfect aansluit bij hun visie, toont aan dat de ruimtelijke structuur van een voorstelling niet langer eenduidig door de maatschappij is voorgeschreven. Er is vandaag dan ook een bijzonder grote verscheidenheid aan theatervormen en -gebouwen. Het summum van deze multifunctionele theaterruimte is de zogenaamde *black box*. De ruimte van de zwarte

¹⁶ Tom Blokdijk en Van den Dries, *Theatergeschiedschrijving, heet van de naald: tien jaar Nederlandstalig theater in vijftien brieven* (Amsterdam: Theaterfestival, 1998), 32.

¹⁷ Van den Dries verwijst hier naar het Chassé Theater (1995) in Breda, ontworpen door Herman Hertzberger. Blokdijk en Van den Dries, 31.

doos kan voor elke voorstelling opnieuw volledig van nul worden aangepast, *tabula rasa* als het ware. Zo goed als alles is mogelijk en de ruimte zelf is slechts een leeg omhulsel. De zwarte doos onttrekt zich aan de werkelijkheid en lijkt de ideale manipuleerbare ruimte. Toch ontbreekt iets essentieels, een eigen karakter, iets dat belangrijk is voor vandaag: 'een huis te zijn'.

Het theater van vandaag moet daarom geen nieuw soort gebouw zijn maar een nieuw soort theater(attitude) dat onze perceptie op het gebouw en het werk van de voorstelling transformeert en in een nieuw licht zet. In *New Homes for New Theater* (2005) stelt de Amerikaanse theaterhistoricus Arnold Aronson dat die nieuwe attitude begint met het begrijpen waar onze maatschappij vandaag 'thuis' is.

If the Theater of Dionysus was a replica of the agora, the "home" of Athenian society, and if the church was the "home" of medieval world, and the great hall the abode of power in the Renaissance, then we must seek our "home."¹⁸

De hedendaagse mensheid woont niet op het marktplein of in de kerk of in het paleis. Het hedendaags wonen associëren we doorgaans met het huis. Als de zoektocht naar wat het theater vandaag kan zijn ons bij het huis brengt dan moeten we niet letterlijk het huis, maar eerder dat wat een huis een thuis maakt, beter begrijpen. De Fransman Gaston Bachelard (1884-1962) is de filosoof bij uitstek die de wereld van het huis heeft verkend. In *The Poetics of Space* (1957) analyseert Bachelard het huis vanuit een fenomenologisch perspectief. Hij onderzoekt het huis 'from cellar to garret', al zijn lades, kisten en kasten, elke kamer en elke hoek. Elke ruimte wordt anders ervaren. Kelders en zolders bewaren geheimen. Huiskamers nodigen uit tot gemeenschappelijkheid. Keukens stillen de honger en slaapkamers beschermen onze dromen. Hij verkiest de architectuur van het huis vanwege de kwaliteit van het wonen. Het huis is voor Bachelard een vermenselijke ruimte en de manier waarop we een ruimte bewoonbaar maken, zegt iets over de werking van onze ziel want ook "our soul is an abode. And by remembering 'houses' and 'rooms,' we learn to 'abide' within ourselves." Het huis is zowel een opslagplaats van herinneringen als een referentiepunt voor toekomstige ervaringen.

Le travail de mémoire, dans la mesure où l'imagination au présent, dans sa présence au monde, se nourrit toujours simultanément de reviviscences, d'anamnèses personnelles mais sans doute aussi culturelles. Comme le montrent les longues analyses de l'architecture de la maison habitable, l'édifice existe à la fois dans l'espace avec ses formes et volumes, et dans le temps, en activant des images anciennes, notamment celles de la maison d'enfance, qui sert en quelque sorte de *pattern* symbolique. L'espace perçu poétiquement est donc toujours aussi un catalyseur de souvenirs et cumule des significations actuelles et passées.¹⁹

¹⁸ Arnold Aronson, 'New Homes for New Theater', in *Looking Into the Abyss: Essays on Scenography*, The University of Michigan Press, 2005, 41.

¹⁹ Jean-Jacques Wunenburger, 'Bachelard, une phénoménologie de la spatialité', *Nouvelle revue d'esthétique*, nr. 20 (februari 2017): 108.

Dezelfde logica geldt voor het theater, dat in de ruimte weliswaar een kortere levensduur kent in tegenstelling tot de architectuur van het huis, maar in de tijd even krachtig bouwt op vorige ervaringen en herinneringen. De inzichten van Bachelard ondersteunen de manier waarop de ruimtelijkheid van een theatrale presentatie kan worden begrepen. De ruimte bestaat concreet uit objecten, kleuren en materialen. Zowel spelers als publiek verhouden zich op een persoonlijke en daarom holistische manier tot de ruimte. De ruimte kan nooit op zichzelf worden waargenomen, deze zal altijd overladen worden met externe beelden. De Duitse neurofysioloog Wolf Singer typeert het waarnemen als een combinatie van herinneren en verbeelden. "Men zou waarschijnlijk helemaal niets kunnen waarnemen indien de hersenen niet al boordevol herinneringen zaten."²⁰ Het is aan de theatermaker om die herinneringen boven te halen. Om een ruimte te maken met objecten, kleuren en materialen die meer is dan een eenvoudig esthetische waarneming maar die het vermogen tot verbeelden stimuleert. Als het huis een plek is waar onze herinneringen worden opslagen en waar we in gedachten terugkeren om onze ervaringen betekenis te geven, dan is het theater als een huis inderdaad een ontmoetingsplek waar "inner and outer imagination are actualized as a meeting between sensuous experience, memory and imagination."²¹

Dat is waarschijnlijk niet exact wat Van den Dries met het huis als 'unieke ontmoetingsplaats' bedoelde. Traditioneel wordt het theater beschouwd als de weerspiegeling van de plek waar een gemeenschap, voor welke reden dan ook, samenkomt. De oud-Griekse samenleving verzamelde zich op de agora. De middeleeuwse maatschappij ontmoette elkaar in de kerk. De vraag is of de gemeenschap van vandaag überhaupt nog samenkomt? Af en toe misschien om op straat te betogen maar ook dat grijpt meer en meer online plaats. Het theater als een huis dat de traditionele functie van het theater als ontmoetingsplaats moet representeren, lijkt niet meer relevant.

Het huis, net als het theater, wordt gestuurd door maatschappelijke ontwikkelingen die de betekenissen en functies van het huis verschuiven. In *Bad Dream Houses* (2005) bespreekt Bart Verschaffel de evolutie van de Vlaamse wooncultuur. Verschaffel wijst daarbij op een belangrijk aspect dat het wonen drastisch heeft getransformeerd: de revolutie in de communicatietechnologie. Het huis is zijn functie als ontmoetingsplek, als bemiddelaar van sociaal en fysiek contact verloren. Aanwezigheid en bereikbaarheid worden losgekoppeld van het huis. Het huis is niet meer de plek waar men naartoe gaat om iemand te ontmoeten of desnoods te wachten tot die persoon terug thuis is. Men ontmoet elkaar ofwel online, zonder zelfs een voet uit eigen huis te zetten, ofwel spreekt men af met eender wie, op eender welk moment en op eender welke plek. Men is overal en altijd bereikbaar.

We hebben ons nog nooit zo verbonden gevoeld met de rest van de wereld maar tegelijk, vanuit de eenzaamheid van onze huizen, ook nog nooit zo geïsoleerd. Sta mij toe dit te projecteren op de huidige coronacrisis. Het is duidelijk dat nadenken over het theater als huis niet simpelweg theater in huis halen, kan betekenen. Nu zalen gesloten zijn, worden voorstellingen massaal online geplaatst. Talloze initiatieven

²⁰ Wolf Singer, 'Geen waarneming zonder geheugen', *Theaterschrift*, Het geheugen, nr. 8 (1994): 31.

²¹ Anita Hammer, 'Imagination and Memory in the Theatrical Place', *Verdensteatret* (blog), geraadpleegd 31 oktober 2020, <http://verdensteatret.com/imagination-and-memory-in-the-theatrical-place>.

willen het theater ondanks het gebrek aan fysiek contact toch tot bij het publiek brengen. Het Antwerps stadtheater Toneelhuis werd bijvoorbeeld tijdelijk omgedoopt tot Huistoneel. Vanuit onze eigen huizen kijken we via een scherm naar opnames en livestreams. Het tv- of computerscherm is eigenlijk een extreme toneellijst geworden. Spelers en publiek zijn nog meer van elkaar gescheiden als voordien. Daarbovenop is de afwezigheid van andere toeschouwers nog nooit zo voelbaar geweest. De huidige crisis lijkt ons verlangen om (fysiek) samen te komen enigszins te hebben aangewakkerd. Want hoewel de technologie het anders toelaat, hopen we snel weer naar een plek toe te kunnen om daar samen naar theater te kijken.

Op welke manier is het huis vandaag dan een ‘unieke ontmoetingsplaats’? Dat wat we doorgaans met een huis en wonen associëren, is aan het vervagen. De functie van het huis als een plek waar mensen elkaar ontmoeten, is veelal door technologie overgenomen. Voor Verschaffel is het wonen ‘lichter’ geworden. “Tegelijk worden het gevoel van nabijheid en de directe of lichamelijke verhouding tot plaatsen, met behulp van de nieuwe communicatietechnieken, losgemaakt van het huis en uitgezet over een veelheid van plaatsen.”²² Het is mogelijk geworden om zich met eender welke plek te verbinden, dat tijdelijk als plek van samenkomst te kiezen, zonder deze via het wonen op een duurzame manier te moeten bezetten. Deze attitude verandert onze perceptie op het huis en de manier waarop het theater een huis kan zijn. De hedendaagse maatschappij heeft geen strikte structuur meer die vastlegt dat het huis een privéwoning is of dat het theater in een renaissancegebouw fixeert. Er is meer vrijheid. Elke plek waar men zich tijdelijk toe verbindt, kan dan de essentie van het begrip ‘huis’ behelzen. Elke plek waar we ons persoonlijk toe verhouden is, zoals Bachelard het beschrijft, een huis waar de verbeelding vrije loop heeft, waar herinnering en ervaring samenkomt. De wens van Luk Van den Dries voor het theater van vandaag, ‘een huis te zijn, in de betekenis van unieke ontmoetingsplaats’, krijgt met deze attitude een andere betekenis.

Zo zou ik het dus graag willen. Theater zien op een plek die bewoond wordt. Waar een ontmoeting kan plaatsvinden met mensen die iets te vertellen hebben. Iets om op te zitten. Dingetjes om naar te kijken. Teksten om naar te luisteren. Een appel aan mijn verbeelding. En of dat nu in een autosloperij is, een oude loft, een bestaand theater, iemands salon, maakt mij niet zoveel uit. Als ik maar het gevoel heb dat het toneel aanwezig is, hier en nu, met het publiek. En dat ik toe mag schouwen.²³

TIJDELIJKE RUIMTE: hier en nu

Ik geloof dat Maatschappij Discordia deze attitude, over het theater nadenken als een huis, zich heeft eigen gemaakt. Elke voorstelling bestaat uit herinneringen, opgeslagen enerzijds in hun eigen huis, een oud pand aan de Driekoningenstraat in Amsterdam en anderzijds in het metaforisch huis van hun oeuvre. Op het belang van

²² Bart Verschaffel, ‘Bad Dream Houses. De impasse in de woningarchitectuur’, in *Van Hermes en Hestia: teksten over architectuur* (Gent: A&S/books, 2010), 146.

²³ Blokdijk en Van den Dries, *Theatergeschiedschrijving, heet van de naald*, 34–35.

een eigen huis hebben, kom ik zo meteen terug. Eerst wil ik een ander aspect van deze attitude toelichten. Het is de manier waarop Discordia tijdelijk een ruimte bezet of misschien beter gezegd, bewoont. 'Doe alsof je thuis bent' betekent uiteindelijk dat je er zorg voor draagt, dat je er goed voor bent. Dat blijkt uit volgend citaat van Loek Zonneveld:

Je mag iets pas tijdelijk je bezit noemen als je er goed voor bent, want dan kun je het ook doorgeven en delen. Anders gezegd: kennis, ervaring, inzichten, scripts, rekwisieten, meubels, adviezen, liefde, ruzies, gordijnen, schotten, terechtwijzingen, tot en met die ruïnes van vijf clubfauteuils – het is alles tijdelijk bezit, dat permanent wordt gedeeld. Of iets uitgebreider, want in de woorden van Jan Joris Lamers geformuleerd: "Het gaat bij herinnering om wat je tijdelijk tot jezelf maakt. Dat denk ik ook altijd met mijn Chinese tafels uit de zeventiende en achttiende eeuw, ik heb die even. In de geschiedenis van die tafel is dat echt niks, want als er niets verschrikkelijks gebeurt zal die tafel over vierhonderd, vijfhonderd jaar nog bestaan. Als ik dingen aanschaf noem ik dat ook altijd 'vinden' of 'terugvinden'."²⁴

Net als de Chinese tafels van Lamers kunnen we architectuur beschouwen als datgene dat 'als er niets verschrikkelijks gebeurt over vijfhonderd jaar nog zal bestaan.' Het zorg dragen voor het architecturaal erfgoed wordt steeds belangrijker. Renovatie- en restauratieprojecten, herbestemmingsonderzoek en verdichtingsoperaties vormen een steeds groter deel van de huidige architectuurpraktijk en -theorie. De bestaande gebouwde omgeving kan niet worden genegeerd. *Tabula rasa* is geen optie. Zorg voor erfgoed betekent niet dat niets nieuws meer mogelijk is, integendeel. "Om er zeker van te zijn dat je iets nieuws doet, moet je er zeker van zijn dat je iets oorspronkelijks doet, iets wat terzake doet, moet je je verdiepen in wat daarvoor allemaal is gebeurd. Niet om het af te wijzen, maar om het zo persoonlijk te maken dat het ook overkomt als authentiek en bijzonder."²⁵ De manier waarop Discordia omgaat met repertoire kan een interessante les zijn voor de architectuur en haar omgang met de bestaande gebouwenvoorraad. Zoals reeds besproken wordt een repertoirestuk nooit op exact dezelfde manier opgevoerd. Discordia is constant bezig met het lezen en herlezen. "Je denkt over een bepaalde passage: maar is dat wel zo? Dat ga je dan nakijken. Wat staat er nou eigenlijk? Dan kom ik zonder meer op totaal andere ideeën. Het verandert niet letterlijk, maar wel qua intentie."²⁶

De gebouwde context moet ook worden herlezen, opnieuw begrepen en terug naar waarde geschat. Dan is het mogelijk iets nieuws te ontwikkelen zonder dat het gebouw zelf eigenlijk veel verandert. In *The Architecture of the City* (1966) beschrijft de Italiaanse architect Aldo Rossi (1931-1997) hoe de stad als een "historical text"²⁷ gelezen kan worden aan de hand van architecturale 'types'. De stad bestaat uit 'stedelijke artefacten' die net als de stad in zijn geheel, een eigen geschiedenis en dus

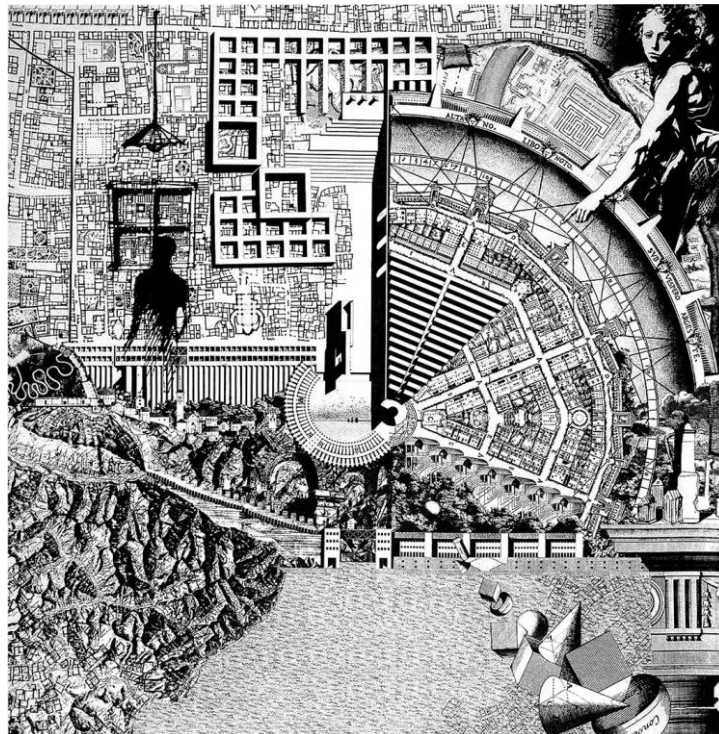
²⁴ Loek Zonneveld, 'Dertig jaar Discordia', *Theatermaker*, zomer 2012, 67. Zonneveld citeert Jan Joris Lamers, 'Alles is herinnering', *Theaterschrift*, Het geheugen, nr. 8 (1994): 47.

²⁵ Lamers, 'Alles is herinnering', 47.

²⁶ Reyniers, "'Het enige wat je aan oorspronkelijks kunt laten zien, dat ben je zelf.'" Een gesprek met Jan Joris Lamers', 19.

²⁷ Aldo Rossi, *The Architecture of the City*, vertaald door Diane Ghirardo en Joan Ockman (Cambridge, MA: MIT Press, 1982), 128.

een eigen vorm hebben ontwikkeld. Het zijn de vormen, die in de loop der tijd min of meer constant zijn geworden en steeds terugkeren, die Rossi als types is gaan beschouwen. Als repertoire het geheugen is van een theatergezelschap dan zijn gebouwen het geheugen van de stad en haar bewoners. De stad is voor Rossi een opslagplaats van ervaringen en herinneringen vastgelegd in architecturale types. "The memory of the city (...) coincides with the development of thought, and imagination becomes history and experience."²⁸ Rossi oefent die verbeelding uit in de collage *The Analogical City: Panel* (1976). Plannen, beelden en fragmenten van verschillende steden, canonieke projecten en eigen ontwerpen worden op een subjectieve en associatieve manier bij elkaar gebracht. Transformaties, herhalingen en combinaties illustreren de historische gelaagdheid van een stad en de lagen van een geheugen dat verleden, heden en toekomst verbindt. Een beetje zoals de collages van Lamers uit *L'amour Duras?*



1. Aldo Rossi, *The Analogical City: Panel*, 1976 -
© Lotus International 13

Tijdelijkheid, verandering en permanentie sluiten elkaar niet uit. Voor Rossi moet architecturaal ontwerp een manier zijn om bij te dragen aan het continuüm van de stad dat anders dreigt verloren te gaan met het modernisme en functionalisme. Architectuur met een permanent karakter is daarom niet minder vatbaar voor de tijd. Architectuur evolueert met de stad mee en past desnoods haar functie aan. Transformaties zijn een wezenlijk onderdeel van de geschiedenis van een gebouw. Ook als de fysieke vorm hetzelfde blijft, kan de 'intentie' of de perceptie van een gebouw veranderen. Het zijn gebouwen die worden 'teruggevonden' zoals Lamers het misschien zou hebben gezegd.

²⁸ Rossi, 134.

De voorkeur voor theater in 'gevonden' gebouwen of plekken is de laatste decennia enorm toegenomen. Veel van de bestaande theatergebouwen verliezen hun representatieve karakter van weleer en met het huisvesten van een oud programma stuiten ze op de grenzen van hun bruikbaarheid voor het theater vandaag. Zo moet bijvoorbeeld de Bourlaschouwburg in Antwerpen, gebouwd in 1827, in 1980 zijn deuren sluiten. In 1993, ter gelegenheid van Antwerpen Culturele Hoofdstad van Europa, wordt de schouwburg gerenoveerd en terug geopend. Maar in 2015 is het gebouw alweer toe aan renovatie en vernieuwing om te kunnen voldoen aan de noden van de eenentwintigste eeuw. Het is het lot van veel theatergebouwen die wel een bijzonder culturele erfgoedwaarde hebben maar die praktisch niet meer voor hun oorspronkelijke functie kunnen worden gebruikt. In plaats van dure en lang aanslepende renovaties gaan veel theatermakers op zoek naar alternatieven. Ze vinden andere gebouwen die ook hun oorspronkelijke doelen niet meer dienen. Voormalige fabrieken, militaire kazernes, treinstations, cruiseschepen en garages worden massaal omgevormd tot culturele centra. Het Westergasfabriek in Amsterdam, waar *Discordia* nog veel heeft gespeeld, is een voorbeeld van zo'n vroegere fabriek die in de jaren 1990 wordt omgetoverd tot een heus cultuurpark. Vanwaar de liefde voor ruimtes die nooit als theaters zijn bedoeld? De Franse toneelregisseuse Ariane Mnouchkine over de *Cartoucherie de Vincennes*, een voormalige munitiefabriek net buiten Parijs, waar haar *Théâtre du Soleil* zijn huis heeft:

For us La Cartoucherie is almost the ideal place. Of course the ceiling is rather low, and the truss rods sometimes get in our way, but it is a house, a theatre, a large gracefully shaped umbrella made out of solid material that can be sculpted, painted, arranged and veneered. (...) Why does a factory often make a better theatre than any other place? Because it has been built to house creations, productions, works, inventions and explosions!²⁹

Het gedachtengoed van de plek leeft voort in de architectuur. Het gebouw draagt de herinnering aan de activiteiten van vroeger en via het theater komen deze opnieuw tot leven, hetzij in een heel andere vorm dan voordien. Om de analogie met het wonen en het huis te maken, stelt Bart Verschaffel dat het wonen blijkbaar eerst moet mislukken om te lukken. "Het gebouw moet ofwel te groot of te klein zijn, of over iets anders gaan. De omstandigheid dat een gebouw niet geschikt is om te wonen, (...) opent een speelruimte die het huis 'redt'."³⁰ Het theater op deze plekken 'lukt' omdat het gebouw een ander verhaal vertelt. Het gebruik in oude theatergebouwen is conventioneel vastgelegd en er is weinig speelruimte. In black box theaters is dan weer alles mogelijk en betekenissen moeten worden geconstrueerd. Er is enkel ruimte voor het eindproduct en niet voor het proces. Het interessante aan plekken die worden omgevormd tot theater is het proces waarin wensen en betekenissen ontstaan die niet op voorhand zijn opgelegd. Zonder allesbepalend te zijn, geven de geesten van het verleden mee vorm aan het theater van vandaag.

²⁹ Ariane Mnouchkine, geïnterviewd in 1989 door Gaelle Breton geciteerd door Iain Mackintosh, 'Historic theatres and found space', in *Architecture, Actor and Audience* (London: Routledge, 1993), 86.

³⁰ Verschaffel, 'Bad Dream Houses. De impasse in de woningarchitectuur', 149.

Maatschappij Discordia is, bij mijn weten, niet per se op zoek naar dat soort 'gevonden' plekken maar de geschiedenis van de plek en van de zaal is wel zeer belangrijk in hun omgang met ruimte. In de opsomming die Loek Zonneveld maakt: 'kennis, ervaring, inzichten, scripts' hoort in feite ook ruimte te staan als tijdelijk bezit dat permanent wordt gedeeld. De ruimte waarin wordt gespeeld, heeft een eigen geschiedenis die Discordia zich tijdelijk gaat toe-eigenen. Door zich te verdiepen in de geschiedenis van de ruimte kunnen ze er zich op een persoonlijke en oorspronkelijke manier toe verhouden. Ze doen hetzelfde met de teksten die ze spelen. Marianne Van Kerkhoven beschrijft hoe de werkwijze van Discordia een manier is om de tekst te 'kennen' op een niveau dat verder gaat dan het eenvoudigweg 'van buiten kennen'.

De wens om de tekst te 'kennen' is bij de leden van Discordia het uitgangspunt: het 'kennen' situeert zich echter in de eerste plaats op een dieper niveau; het gaat om lezen en begrijpen, om de inzichten opgedaan tijdens het werk helder te krijgen voor een publiek; het 'van buiten kennen' van de tekst is daarbij niet de eerste prioriteit.³¹

Het niet van buiten kennen van de tekst, het zoeken naar woorden en het zagezegd niet genoeg repeteren zijn terugkerende kritieken aan het adres van Discordia. Het nodig hebben van een souffleur wordt in het theater als een doodzonde beschouwd. Veel heeft te maken met de illusie dat de toneelspeler op het podium niet zichzelf maar een personage is. De spelers van Discordia doorprikken die illusie. Ze zijn op de eerste plaats zichzelf en niet een personage. Zo behouden ze hun persoonlijke verhouding tot de tekst. Discordia staat er bijvoorbeeld voor bekend geregeld met de tekstboek in de hand op het podium te staan. "Het idee hierachter is dat de tekst als bron altijd op het toneel aanwezig moet zijn om op elk moment geraadpleegd te kunnen worden. Het gaat om de interpretatie op dát specifieke moment en niet om wat een aantal weken geleden in een repetitie is vastgelegd."³² Souffleren is geen zonde. Het wordt zelfs niet verstoort. Het benadrukt het toneelspelen en niet de illusie. De toneelspelers luisteren ook écht naar elkaar. Soms duiken er onverwachte stiltes op of lange pauzes die het ritme van de voorstelling bepalen. Als een tekst té goed van buiten is gekend, is de kans groot dat die op een vast ritme zal worden afgerateld. De andere spelers verwachten wat er zal worden gezegd en luisteren niet meer. Ook als toeschouwer voel je dat. Als het ritme echter wordt doorbroken, blijft het spannend. De tekstboek op het podium doet als het ware dienst als muziekpartituur.³³ Jan Joris Lamers zegt hier zelf over: "Ja, ik sta met een tekstboek op het toneel. (...) De muzikaliteit van de tekst komt dan beter tot zijn recht. Dat is hetzelfde als de pianist Stanislav Richter die aan het einde van zijn leven Bach speelde met het muziekboek op de leest: hij vond dat de muziek zonder boek te veel van hem was geworden."³⁴ Ook het ritme van de ruimte, hoe men verwacht deze te gebruiken, wordt door Discordia doorbroken. Hoe precies en het effect daarvan op de ruimte zullen in de volgende hoofdstukken meer specifiek aan bod komen.

³¹ Van Kerkhoven, *Van het kijken en van het schrijven: teksten over theater*, 95-96.

³² Prein, 'De spiegel van Discordia', 30.

³³ Prein, 30.

³⁴ Jan Joris Lamers in een interview met Pieters Bots en Maartje den Breejen geciteerd door Prein, 30.

De wens om de tekst te ‘kennen’ geldt ook voor de ruimte. Niet alleen een tekst heeft een geschiedenis, ook de ruimte waarin de tekst zal worden opgevoerd. Hoewel tekst voor Discordia het belangrijkste uitgangspunt blijft, moet ook de geschiedenis van de zaal gekend zijn voor het maken van een nieuwe voorstelling. De ruimte moet, net als de tekst, als een bron aanwezig zijn. De zaal zal dan ook nooit worden verstoep achter zwarte doeken. Net zoals de toneelspelers gewoon zichzelf zijn en geen personage, is de zaal ook gewoon zichzelf en geen illusionaire, andere plek. De zaal is een volwaardig onderdeel van de voorstelling en niet zomaar een praktische onvermijdelijkheid.

Voor deze toneelspelers is een zaal nooit zomaar een plek, maar een ruimte met iets als een geheugen, of met inwoners, die steeds getuigen zijn van de geschiedenis van die zaal. Zo begint een toneelspeler er vanavond over dat er vanaf deze zaal een gang ging naar het café, dat niet *daar* was – hij wijst voor de toeschouwers naar rechts, waar het café nu is – maar *daar* – nu wijst hij direct naar de straatkant achter hem, waar in de jaren zestig een cafeteria annex ballroomdansschool annex repetitielokaal zat. Als de toneelspeler ook over de geblindeerde ramen van de zaal begint, wordt hem door een jongere collega de mond gesnoerd.³⁵

De spelers nemen de zaal in zijn volledigheid op, zowel de huidige als vroegere context. Het ‘kennen’ van de zaal en het onderzoek hiernaar wordt met het publiek gedeeld. Het benadrukt de aanwezigheid van zowel spelers als publiek op dit specifieke moment in de geschiedenis van de zaal. Het versterkt het ‘hier en nu’ van de voorstelling.

Laat mij dit weer even koppelen aan de huidige coronacrisis want het is een crisis waar ook Discordia niet onderuit kan. De genoodzaakte overschakeling naar onlineplatformen, verzwakt natuurlijk het ‘hier en nu’ gevoel. Toch probeert Discordia hetzelfde onderzoek naar de geschiedenis van de zaal, in een livestream waar enkel het ‘nu’ en niet het ‘hier’ met het publiek wordt gedeeld, toe te passen. De Republiek dat elke eerste maandag van de maand samenkomt in cultuurcentrum De Balie in Amsterdam, moet nu online samenkomen.³⁶ De Republiek, op initiatief van Discordia opgericht in 1993, organiseert openbare bijeenkomsten met andere gezelschappen, individuele kunstenaars, muzikanten, journalisten, filosofen en iedereen die komen wil. Op de agenda staat de lezing van oude en nieuwe stukken tekst, poëzie of interviews, aangevuld door plotse bijdrages en discussies. Zo’n bijeenkomst begint altijd met een kort gesprek tussen Jan Joris Lamers en Matthias de Koning. De geschiedenis van De Republiek wordt kort geschetst; hoe het is geëvolueerd van wekelijkse naar maandelijkse bijeenkomsten, hoe het begon in de Felix Meritis en daarna verhuisd is naar de Compagnietheater en ook plaats heeft gevonden op de Transformatorzolder en de Driekoningenstraat en dat ze het zelfs eens in Brussel hebben geprobeerd. In Brussel liep het mis, “het publiek moest daar

³⁵ Zonneveld, ‘Dertig jaar Discordia’, 65.

³⁶ De Republiek, maandag 5 oktober 2020, <https://debalie.nl/programma/de-republiek-42-05-10-2020/>.

betalen, dat was het probleem, dan verwachten ze ook iets en dat is niet de bedoeling,” aldus de Koning. Maar ze doen het dus nog steeds, nu in een kleine zaal van De Balie. Ook de geschiedenis van die zaal komt aanbod, hoe *hier*, in het voormalige gerechtsgebouw, vroeger dus een balie, de rechters hier en de verdachten daar stonden en dat hiernaast het Huis van Bewaring was. Naast de geschiedenis is er ook aandacht voor de huidige situatie, het ‘hier en nu’ van de zaal. Er komt echt, gefilterd daglicht naar binnen, er liggen rieten matten op de grond, achter hen hangt een kaart van Noord-Holland. Wat opvalt is dat Lamers de mensen in de zaal, maar dus ook de kijkers thuis, attent wil maken op de sirenes in de achtergrond. Een geluid dat door de microfoons nauwelijks wordt opgevangen. In een livestream, waar ik niet fysiek aanwezig ben, en dus ook niet bijzonder veel aandacht besteed aan de omgeving, word ik gewezen op kleine details waardoor ik me toch net iets meer betrokken voel.

De Republiek is ontstaan vanuit een verlangen naar korte termijn programmering. Een voorstelling is voor Discordia namelijk nooit iets dat ‘af’ is en dat dus niet als een product kan worden afgerond en ver vooruit worden ingepland. Korte termijn programmering moet de artistieke kwaliteit van de voorstelling waarborgen. Het doel van de voorstelling moet de voorstelling zelf zijn. Winstbejag en de hoop zalen te vullen is nooit het uitgangspunt. Het vasthouden aan dit principe in het huidige theaterlandschap is niet zo vanzelfsprekend. Theaters zijn vaak minstens een jaar op voorhand volgeboekt of hebben op die manier geen garantie dat een voorstelling zal verkopen. De Republiek heeft een tijdje moeten rondzwerven langs verschillende Amsterdamse theaters vooraleer te landen in De Balie. Het hebben van een vaste plek is voor Discordia, vanwege het principe van korte termijn programmering maar ook het spelen van repertoire, zeer belangrijk. Tot 1997 is het gebouw Felix Meritis in Amsterdam sinds de oprichting van het gezelschap hun vast plek geweest. In die tijd beheerde Discordia twee zalen in het gebouw die ze ook eigenhandig hebben gerestaureerd. De restauratie was een manier om de plek en zijn geschiedenis beter te kennen. Jan Joris Lamers over deze restauratie: “In haar meest kale, onafgekapte vorm geeft ze de meeste informatie over wat ze is geweest. Ik ken dit lokaal veel beter nu omdat ik het minder heb gemaakt dan het was.”³⁷ In 1997 ontstaat er een conflict waarbij Discordia zich genoodzaakt ziet het gebouw te verlaten. De stichting die het verhuur van de zalen regelt, heeft een meer commerciële exploitatie van het gebouw voor ogen waarin de korte termijn programmering van Discordia geen plaats meer heeft.

Het gezelschap vindt hun nieuw onderkomen in een oud pand aan de Driekoningenstraat in Amsterdam. Het zijn de voormalige stallen van het Koninklijk Paleis. De verschillende ruimtes doen dienst als kantoor, opslag en repetitieruimte maar zijn te klein voor het houden van voorstellingen. Het is natuurlijk jammer dat het gezelschap geen repertoire kan spelen in eigen huis maar een eigen huis wat betekent dat vandaag? Het huis is, zoals reeds vastgesteld, niet meer de plek van duurzame verbinding, maar eerder een plek van tijdelijke samenkomsten en persoonlijke verhoudingen. Het niet hebben van een eigen huis is misschien daarom geen nadeel maar versterkt net de betekenis van wat een huis vandaag is. Of toch de zoektocht naar wat een huis vandaag kan zijn.

³⁷ Lamers, ‘Alles is herinnering’, 63.

In de briefwisseling tussen Luk Van den Dries en Tom Blokdijk komt ook het belang van een eigen huis aan bod. Tom Blokdijk betoogt dat het Concertgebouworkest nooit een toporkest was geworden zonder een eigen zaal met uitstekende akoestiek. Hij vindt dat hetzelfde geldt voor theatergezelschappen. Gezelschappen die van de ene naar de andere plek moeten reizen en elke avond opnieuw de voorstelling en het decor moeten aanpassen aan weer een ander gebouw, zouden volgens hem nooit dezelfde kwaliteit als de Nederlandse orkesten kunnen bereiken.

Toneel is voor mij een ruimtelijke kunst. De aard van de ruimte bepaalt de aard van de voorstelling. In ieder theater waar gespeeld wordt, zou een dag, soms twee dagen gerepeteerd moeten worden. Daar is geen geld/tijd voor en dus zien de acteurs zich gedwongen bij zichzelf een onverschilligheid ten opzichte van de ruimte te ontwikkelen. En dat bij een ruimtelijke kunst! Voor dit probleem is maar een oplossing: zowel in Nederland als in Vlaanderen moeten in alle grote steden toneelgroepen komen met elk een eigen huis.³⁸

Luk Van den Dries is het daar niet mee eens. Theater is voor hem meer dan een ruimtelijke kunst. Het is eerst en vooral een menselijke kunst. De kwaliteit van het theater vormt zich in plekken die bewoond worden. Het zijn plekken die meer zijn dan de ruimtelijke infrastructuur. Het zijn de mensen die het organiseren en het publiek dat komt kijken. “De behoefte aan een eigen schouwburg zou dan veel minder dringend zijn: huizen met een huid die ademt en een hoofd dat denkt.”³⁹ In dit geval zijn het de mensen die er ‘wonen’ die van deze plekken een huis maken. Hoewel Discordia niet in eigen huis speelt, zijn ze als reizend gezelschap wel steeds terug te vinden op een aantal vaste plekken. In België zijn dat Kaaitheater in Brussel, STUK in Leuven en Monty in Antwerpen. Het zijn ‘huizen’ die de werking van Discordia ondersteunen en met hen mee evolueren. Ook het reizen hoort bij theater. Net als de nomade is de speler altijd op weg. Hij schikt zich naar de omstandigheden, improviseert en neemt ter plekke beslissingen. Al doende leert hij maar tegen dat hij geleerd heeft, is hij alweer weg. Volgens Van den Dries is dat de kracht van een ‘thuisloos gezelschap.’

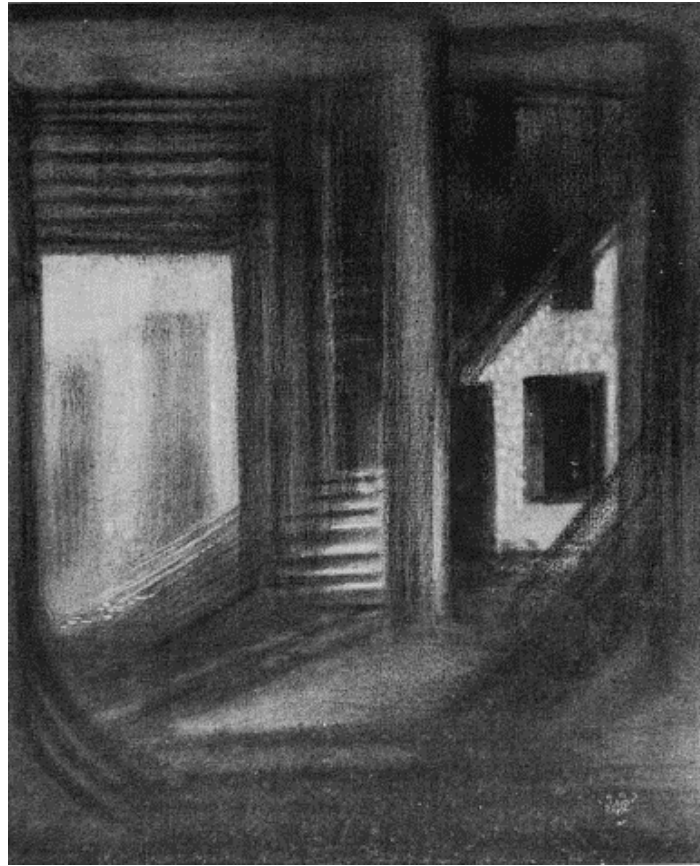
Het meest belangwekkende toneel in Vlaanderen wordt gemaakt door thuisloze gezelschappen. (...) Hun kracht ligt juist in de openheid telkens weer alert te zijn voor de ruimte en het publiek die elke avond nieuw zijn. Die directheid is een wezenlijke kwaliteit van het theater vandaag. Je vindt ze niet bij gezelschappen met een eigen theater: die vertonen vaak de neiging zich terug te plooiën op hun eigen verwaandheid.⁴⁰

³⁸ Tom Blokdijk en Luk Van den Dries, *Theatergeschiedschrijving, heet van de naald : tien jaar Nederlandstalig theater in vijftien brieven* (Amsterdam: Theaterfestival, 1998), 19.

³⁹ Blokdijk en Van den Dries, 34.

⁴⁰ Blokdijk en Van den Dries, 33.

A Palace, A Slum, and A Stairway



Edward Gordon Craig (1907)

THEATER VAN SIMULTANEÏTEIT

The magic spot

On the one side, a palace, of which the only thing palatial about it was its upright and severe form, and its golden colour, and on the other side a slum, with its little windows and shadows, and its geranium in the window; and in between these two came a stairway, as the magic spot where the whole world meets practically in harmony.⁴¹

A Palace, A Slum, and A Stairway is een ontwerp van de Engelse acteur, theatermaker en -theoreticus Edward Gordon Craig (1872-1966) waarin de wereld van twee verschillende maatschappelijke klassen samenkomt. Hij stelt de trap voor als ontmoetingsplek. Hij noemt dit zelf 'the magic spot'. Of de ontmoeting harmonieus verloopt of niet is een ander verhaal maar de trap maakt de ontmoeting wel mogelijk. Zijn fascinatie voor de trap begint twee jaar eerder met vier ontwerpen voor een drama die hij *The Steps* (1905) noemt. Dezelfde trap maar vier verschillende gemoedstoestanden afhankelijk van de mensen, hun beweging en intenties. De trap gaat zowel naar boven als naar beneden, scheidt en verbindt. Het is de liminale plaats tussen vertrek en aankomst. Het representeert de spanning tussen tegengestelden; het paleis en de sloppenwijk. De trap als ontmoetingsplek is de plaats waar het drama zich afspeelt.

De wereld bestaat uit tegengestelden; dag en nacht, leven en dood, binnen en buiten. Het is de manier van de mens om betekenis te geven aan het wie en waar van ons bestaan. Het paleis en de sloppenwijk aan weerszijden van de trap illustreren "the two different realms and conditions of being: the powerful and the powerless, the public and the private, the past and the future, the society and the individual."⁴² In zijn essay *Simultaneity in Modern Stage Design and Drama* (1988) licht de Amerikaanse professor in theatergeschiedenis Thomas Postlewait toe op welke manier het ontwerp van Craig de condities van tegenstellingen weergeeft aan de hand van simultaneïteit.

It is an architectural space not of perspectivism, social separation, and aesthetic decorum (...) but of confluence and interpenetration. It is about boundaries and thresholds but not borders, about opposites that join but do not dissolve (whatever the desire for harmony). It is, in this sense, the representation of simultaneity.⁴³

Het theater bestaat bij de gratie van tegenstellingen; acteur en personage, spreken en zwijgen, schaduw en licht, aanwezigheid en afwezigheid, acteurs en toeschouwers. Doorheen de tijd zijn er wel verschuivingen, is de een meer dominant aanwezig dan het ander maar het zijn tegenstellingen die elkaar definiëren en dus niet los van elkaar kunnen worden gezien. Het is op de grens van deze gelijktijdige condities dat betekenis ontstaat. Het is het onderzoek naar die betekenissen die van het theater

⁴¹ Edward Gordon Craig, *Towards a New Theatre: Forty Designs for Stage Scenes* (London: J.M. Dent & sons, 1913), 66.

⁴² Thomas Postlewait, 'Simultaneity in Modern Stage Design and Drama', *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. III, nr. 1 (1 september 1988): 22.

⁴³ Postlewait, 22.

“the laboratory of simultaneity”⁴⁴ maken. “The magic spot is thus the place and the condition for simultaneity.”⁴⁵ Voor Craig is de trap daar waar het onderzoek naar simultaneïteit wordt gevoerd.

Wat is ‘the magic spot’ van Maatschappij Discordia? Waar in hun theaterwerk doet simultaneïteit zich voor en wat is het effect daarvan op de ruimte? Het is althans niet een plek waar de wereld en haar tegenstellingen in harmonie samenkomen. De naam van het gezelschap doet wel anders vermoeden. Discordia, de Latijnse benaming voor de Griekse godin Eris, is de godin van twist en verwarring. Zij is degene die met haar gouden appel, bestemd voor de mooiste godin, wanorde zaait en aan de grondslag ligt van de Trojaanse oorlog. Discordia is niet uit op wanorde an sich toch durven ze de vraag stellen, wie is de mooiste of wat is theater, zonder de pretentie daar het antwoord op te weten. Hun theaterwerk zijn vraagstukken. Hoe komt betekenis op scène tot stand? Op welke manier verhouden we ons tot de wereld? Hoe kunnen de tegenstellingen die onze wereld en het theater structureren (ruimtelijk) worden weergegeven? Waar ligt de grens van deze tegenstellingen? Ze zoeken naar een vorm van theater, zowel in acteerwerk als ruimtegebruik, waarin; echt en gespeeld, spelers en publiek, speler en personage, tegelijk zichtbaar zijn. Een zoektocht die volgens de Vlaamse dramaturg Erwin Jans naar atopie leidt.

"De atopie is geen uitweg uit de werkelijkheid, maar een opening in een vastgelegde wereld van betekenissen." De atopie als een ruimte tussen ergens en nergens, niet tegenover, maar binnenin en toch buiten. (...) een atopische ruimte waar het "vragen" een poging is om op een andere, concretere, zintuiglijkere, lichamelijker manier naar de werkelijkheid te kijken, *te schauen*.⁴⁶

Het *schauen* is voor Jans een vorm van openheid. “Een manier van omgaan met de dingen die er niet op gericht is te verklaren, maar die de dingen laat zijn.”⁴⁷ Een openheid waar ook Luk Van den Dries het over heeft als hij spreekt over gezelschappen die elke avond opnieuw, in een nieuwe ruimte en met een nieuw publiek zich openstellen voor het ‘hier en nu’ van de voorstelling. Het gaat over het leren kijken tussen wat men verwacht en wat men concreet waarneemt. Wat men verwacht is nauw verbonden met de theatertraditie en de illusie van een realistische afbeeldbare werkelijkheid. Een werkelijkheid ‘where the whole world meets practically in harmony’ is een utopie. De atopie stelt de utopie in vraag en is meer betrokken met wat men concreet waarneemt. De verwachting en de waarneming zijn simultaan aanwezig en het is in de ruimte tussen deze twee dat ‘the magic spot’ van Maatschappij Discordia zich bevindt.

Simultaneïteit als theatraal principe kan vanuit verschillende invalshoeken worden onderzocht. Ik ga mij focussen op de ruimte. De ruimte, als plek waar alle aspecten van het theater samenkomen, staat niet op zichzelf maar omvat het hele theatergebeuren. Het spreken over ruimte gebeurt dus ook via dramaturgie of

⁴⁴ Postlewait, 19.

⁴⁵ Postlewait, 24.

⁴⁶ Erwin Jans, ‘Het Achterland van het theater’, *Etcetera*, jg. 8, nr. 30 (1990): 45. Jans citeert J.F. Vogelaar, *Terugschrijven* (Amsterdam: Bezige Bij, 1988), 244.

⁴⁷ Jans, 44.

acteermethode. Ook de notie 'tijd' komt onvermijdelijk aan bod. Sinds de relativiteitstheorie weten we dat ruimte en tijd niet los van elkaar staan maar met elkaar zijn verbonden. Veel van de tegenstellingen die onze werkelijkheid vormgeven, hebben dan ook betrekking tot beiden. Doorheen de tekst zal de relatie tussen ruimte en tijd en de belangrijkste verschuivingen van deze twee binnen het theater besproken worden.

Vooraleer ik het begrip simultaneïteit verder in verband breng met het werk van Discordia, plaats ik het begrip in zijn historische context. Afhankelijk van het heersende wereldbeeld werd simultaneïteit met een andere functie en doel ingezet. Als volgt schets ik kort en met grote sprongen de theatergeschiedenis waar Discordia in werkt en naar verwijst. Want of het nu gaat om simultaneïteit dat tegenstellingen op een harmonieuze ofwel een wanordelijke manier samenbrengt, het drukt niet alleen de relatie tussen ruimte en tijd uit maar ook tussen traditie en vernieuwing. Voor Discordia is kennis van de geschiedenis, zowel van de tekst als de ruimte, zoals reeds besproken, zeer belangrijk, "zodat Discordia zich bewust van haar eigen plek in deze geschiedenis een antwoord op deze traditie kan geven."⁴⁸

Het begrip simultaneïteit

It is one thing to narrate simultaneity, and another to implement it as director, and still another to experience it as a spectator.⁴⁹

Om het begrip simultaneïteit als theatraal principe beter te begrijpen, licht ik deze eerst toe aan de hand van dramaturgie. Ik doe dit via de Italiaanse theaterregisseur Eugenio Barba die een onderscheid maakt tussen 'a story-through-words' en 'a story-through-actions'. Een verhaal verteld met woorden is gebonden aan de logica van tijd. Het is niet mogelijk om twee of meerdere woorden tegelijk uit te spreken. Ook ons fonetisch schrift laat niet toe meerdere woorden in elkaar te schrijven. Barba gebruikt het voorbeeld van de ideogram om aan te tonen dat het ook anders kan. De betekenis van een ideogram wordt niet lineair, de ene klank na de andere, maar synthetisch samengesteld. De betekenis wordt geconstrueerd door de relatie tussen twee of meerdere tegelijk gepresenteerde karakters. Karakters die op het eerste zicht niets met elkaar te maken hebben maar samen een nieuwe betekenis genereren. Ideogrammen illustreren hoe in het theater gezocht wordt naar een geheel dat méér is dan zijn samenstellende delen.

Man, in Japanese, is written with two different signs: *tambo*, 'rice field', and *chikara*, 'strength'. Together they are read *otoko*: 'man is the field's strength'. Whoever knows the ideogram understands the concept, but at the same time sees two different symbolic images, and how something different from the simple sum of rice and strength is born from their composition.⁵⁰

Een verhaal verteld met handelingen, zoals het theater, is niet gebonden aan de logica van tijd maar aan die van ruimte. Verschillende handelingen kunnen wel tegelijk, op

⁴⁸ Prein, 'De spiegel van Discordia', 39.

⁴⁹ Eugenio Barba, *On Directing: Burning the House* (New York: Routledge, 2009), 102.

⁵⁰ Barba, 101.

hetzelfde moment en in dezelfde ruimte plaatsvinden. Een handeling in het theater kan worden opgevat als een ideogram waarbij de betekenis van het gesproken woord vervat zit in de interactie tussen stem, houding, beweging en gebaren. Deze vorm van simultaneïteit vindt niet enkel plaats op niveau van de acteur want een handeling in het theater is voor Barba “any change, however minute, which consciously or subliminally affects the spectator’s attention, their understanding, sensibility and kinaesthetic sense.”⁵¹ Een handeling verwijst dus naar alle elementen van de theatrale voorstelling, niet alleen dat wat de acteur zegt en doet maar ook geluid, licht, kostuums en ruimtegebruik. Het gaat niet over de betekenis van elk element afzonderlijk maar de verwevenheid van alle elementen tezamen. Dit brengt ons bij Barba’s definitie van dramaturgie als ‘weaving of actions’.

Actions become theatrically effective only when they are interlaced and woven together, thus becoming a fabric (texture): a performance text.^{52 53}

The word text, before referring to a written or spoken, printed or manuscript text meant a weaving together. In this sense, there is no performance without text. That which concerns the text (the weave) of the performance can be defined as dramaturgy.⁵⁴

Het weven van acties gebeurt volgens Barba op twee manieren. Ofwel worden acties aaneengeschakeld zoals woorden in een zin, ofwel vinden acties simultaan plaats zoals karakters in een ideogram. Aaneenschakeling en simultaneïteit zijn twee aspecten van dramaturgie waarmee een voorstelling wordt opgebouwd. Het evenwicht is belangrijk want pure simultaneïteit resulteert in chaos maar zuivere aaneenschakeling is niks meer dan eenvoudige waarneming. Het Westerse theater heeft lang voorkeur gegeven aan aaneenschakeling. Sinds de Griekse filosoof Aristoteles (384 v.Chr. – 322 v.Chr.) in zijn *Poetica* (335.Chr.) het gesproken woord uit elkaar haalt, wordt theater gedefinieerd als het overbrengen van woorden. De logocentrische traditie van onze Westerse cultuur beschouwt woorden, en niet ideogrammen, als de fundamentele uitdrukking van de werkelijkheid. Het negentiende-eeuwse realistisch theater getuigt ook van een aaneenschakeling van acties die resulteren in één enkele opvatting van de werkelijkheid terwijl simultaneïteit net meerdere gelijkwaardige opvattingen aan het licht kan brengen. In de periode die men postmodern is gaan noemen, moeten de wetten van de tijd wijken voor die van de ruimte. Het woord verliest haar dominantie en de werkelijkheid wordt in fragmenten opgebroken. Simultaneïteit neemt de overhand. Chronologische structuren worden onderuit gehaald, alles gebeurt overal en tegelijk, in veel gevallen met chaos als resultaat.

De relatie tussen ruimte en tijd bepaalt het evenwicht tussen aaneenschakeling en simultaneïteit. Marianne Van Kerkhoven stelt zich de vraag of “tijd en ruimte niet omgekeerd evenredig met elkaar verbonden zijn en of een ‘in onmin geraken’ van tijd en geschiedenis niet de facto moest resulteren in een grotere

⁵¹ Barba, 106.

⁵² Barba, 106.

⁵³ Zie ook postdramatisch theater waar Hans Thies-Lehmann de term ‘performance text’ eveneens gebruikt om de verwevenheid van alle theatrale tekens te benoemen.

⁵⁴ Eugenio Barba, ‘The Nature of Dramaturgy: Describing Actions at Work’, *New Theatre Quarterly*, vol. 1, nr. 1 (1985): 75.

aandacht voor ruimte; en omgekeerd.”⁵⁵ Hoe dan ook staat het woord vandaag de dag niet meer standvastig bovenaan de hiërarchie, als er al sprake is van hiërarchie. De ruimte heeft aan belang gewonnen en “het hedendaagse theater is allang niet meer de plek, waar mensen alleen maar via woorden met elkaar kunnen praten.”⁵⁶

Ruimte en tijd

Strip away the heritage of perspectivism and pictorialism on the stage and we are left with space and time, joined in a simultaneous and mutually defining relation.⁵⁷

Ruimte en tijd zijn “the basic matter and manner of the theatre”⁵⁸. Ontwikkelingen binnen de theaterpraktijk, zowel op het vlak van dramaturgie als ruimtegebruik, worden in belangrijke mate gestuurd door het heersende wereldbeeld en de daarbij horende noties van ruimte en tijd. In de theologische wereld van de middeleeuwen speelde het leven zich, zowel in ruimte als tijd, af tussen Hemel en Hel. Het religieus simultaantheater is daar een afspiegeling van. Het zogenoemde *décor simultané* bestond uit kleine scenische structuren (*loci*) gerangschikt in een cirkel of in een lijn langs de achterkant van een lang podium (*platea*). Tussen Hel aan de linkerkant en Hemel aan de rechterkant vond men de Tuin van Eden, de Ark van Noach, Jeruzalem, enzovoort. Alle *loci* waren van begin tot einde zichtbaar en in plaats van decors te wisselen, verplaatsten de acteurs zich van de ene naar de andere *loci*. “Thousands of miles and many centuries could be traversed by merely walking across a simple platform stage,”⁵⁹ zo typeert de Amerikaanse theaterhistoricus Arnold Aronson het middeleeuws simultaantheater.

In zijn befaamde lezing *Des espaces autres* (1967) beschrijft de Franse filosoof Michel Foucault (1926-1984) hoe “de ruimte in de middeleeuwen een hiërarchisch geheel van plaatsen was.”⁶⁰ Elke plaats was kenbaar en begrensd binnen het groter geheel van de maatschappij. De ontdekking dat de aarde om de zon draait, slaat het geloof in die hiërarchie aan diggelen. De wetenschap breekt de begrenzende ruimte van de middeleeuwen open. Ruimte en tijd, in de wetenschappelijke wereld van de renaissance, gehoorzamen niet meer de wetten van God maar die van Galilei en Newton. In het theater zal bewegen door ruimte en tijd niet meer simultaan maar sequentieel verlopen. Het gewijzigde wereldbeeld werd ondersteund door de introductie van de prosceniumboog en het perspectivisme. Ruimte en tijd werden in een tweedimensionaal formaat geplaatst en een voorstelling werd opgebouwd aan de hand van, wat Barba aaneenschakeling noemt. De illusie van een andere wereld werd bewerkstelligd door de opeenvolging van beelden.

De afstand nodig om die illusie in stand te houden, bevorderd door het proscenium, werd in de moderne wereld overbrugd. Technologische ontwikkelingen

⁵⁵ Marianne Van Kerkhoven, ‘De geschreven ruimte’, *Theaterschrift*, nr. 2 (11 september 1992): 19.

⁵⁶ Van Kerkhoven, 23.

⁵⁷ Postlewait, ‘Simultaneity in Modern Stage Design and Drama’, 23.

⁵⁸ Postlewait, 23.

⁵⁹ Arnold Aronson, *Looking Into the Abyss: Essays on Scenography* (The University of Michigan Press, 2005), 72.

⁶⁰ Michel Foucault, ‘Andere ruimten. De stad der heterotopieën’, vertaald door Heidi de Mare, *Versus, tijdschrift voor film en opvoeringskunsten*, nr. 2 (1987): 131.

verleggen de grenzen van ruimte en tijd als transport en communicatie aan ongeziene snelheden mogelijk wordt. “Time and space died yesterday” schreef de Italiaanse poëet en grondlegger van het futurisme Filippo Marinetti (1876-1944) als verheerlijking van de nieuwe moderne snelheid. Onder invloed van het veranderende wereldbeeld maakte het theater van de twintigste eeuw zich los van de lineaire en sequentiële wereld van de renaissance en maakte opnieuw plaats voor simultaneïteit en juxtapositie. In tegenstelling tot de middeleeuwen werd de wereld niet gezien als een hiërarchische ordening van plaatsen maar als een opeenstapeling van autonome plaatsen en hun onderlinge relaties. Het was een nieuwe manier om de wereld te begrijpen die door Foucault werd beschreven als de overwinning van de ruimte op de lineaire tijd. Of zoals Barba het misschien de overwinning van simultaneïteit op aaneenschakeling zou hebben genoemd.

Daarentegen zou het huidige tijdperk eerder het tijdperk van de ruimte zijn. Wij bevinden ons in het tijdperk van het simultane, van de juxtapositie van het nabije en het verre, het naast elkaar en uit elkaar. Wij bevinden ons, geloof ik, op een moment waarop de wereld zich minder ervaart als een zich door de tijd heen ontwikkelend leven, dan als een netwerk dat punten met elkaar verbindt en de wirwar ervan doorkruist.⁶¹

Moderne eenheid

Het geheel aan westerse drama samengebracht onder de noemer ‘modern theater’ is zeer uiteenlopend. We hebben er een gewoonte van gemaakt de modernistisch podiumkunsten op te delen in verschillende stijlen en bewegingen die gelinkt worden aan hun gelijknamige kunststromingen of benoemd worden door hun makers en beoefenaars. Over het brede spectrum van constructivisme, surrealisme, verschillende takken van realisme, symbolisme, kubisme, episch theater, enzoverder, worden wel bepaalde kenmerken als ‘modern’ gedefinieerd. In *Simultaneity in Modern Stage Design and Drama* (1988) toont Thomas Postlewait aan dat simultaneïteit een esthetisch principe is, kenmerkend voor de diverse vormen van modern theater.

The return of simultaneous design to the theatre in the twentieth century, after the dominance for three centuries of perspectivism and pictorialism, is one of the key features of the modernist (and, in different ways, postmodernist) stage.⁶²

Met terugkeer bedoelt Postlewait een herinterpretatie van het idee van simultaneïteit dat reeds werd toegepast in de middeleeuwen. Anders dan het middeleeuws idee van simultaneïteit als uitdrukking van goddelijke verbondenheid, gaat het in modern theater zowel over creëren als verstoren van eenheid. Het principe van visuele en conceptuele eenheid was zeer belangrijk in de vormgeving van het modern theater. Tekst, opvoering en scenografie moesten samen een compleet en eenduidig geheel vormen. Vele ontwikkelingen binnen het modern theater, zoals het toenemende belang van regisseurs, de nauwe samenwerking met ontwerpers, nieuwe

⁶¹ Foucault, 131.

⁶² Postlewait, ‘Simultaneity in Modern Stage Design and Drama’, 7.

acteertheorieën en nieuwe opvattingen over de relatie tussen acteurs en toeschouwers, stonden in het teken van een grotere eenheid. Edward Gordon Craig heeft het over de harmonie tussen alle aspecten van de theatrale productie en de Zwitserse decorontwerper Adolphe Appia (1862-1928) noemt het 'organic unity'. Het moderne idee van simultaneïteit brengt verschillende domeinen van het theater samen tot een organisch geheel maar tegelijk verstoort en verdeelt het ook de traditionele toneelruimte en versterkt het de spanning tussen representatie en betekenis. Zo geeft simultaneïteit uitdrukking aan een nieuw theater dat breekt met het lineair en opeenvolgend verloop dat sinds de renaissance de esthetische standaard was geworden. De nadruk verschuift naar gelijktijdigheid van zowel ruimte als tijd. Interieur en exterieur, verleden en heden zijn verbonden en worden in het modern theater tegelijk gerepresenteerd, al dan niet geënceneerd met simultane decors. Schijnbare tegenstellingen worden het nieuwe principe van ordening en de relatie tussen representatie en betekenis is niet meer zo eenduidig. Een vroeg voorbeeld hiervan is de productie van *Ubu roi* (1896) van de Franse toneel auteur Alfred Jarry (1873-1907). Het decor, geschilderd door onder andere de Franse kunstschilder Paul Sérusier (1864-1927), vertegenwoordigt een zeer bizarre samenstelling van zowel interieur en exterieur als tropisch en arctisch klimaat. Het toneelstuk pronkt ook met anachronismen zoals het schieten van geweren in het jaar 1000. De juxtapositie van tegenstellingen en de collage van verschillende tijdsperiodes duiden de minachting voor samenhang aan.

Postmoderne versnippering

Halverwege de twintigste eeuw ontstaat er in Europa een nieuwe stroming dat, niet alleen in het theater, postmodern zal worden genoemd. Het stelt de esthetische principes en de manier van kijken geconditioneerd door het modern theater in vraag. Volgens Arnold Aronson bestaat de postmoderne wereld uit "a multiplicity of competing, often incongruous and conflicting elements and images, and the stage has come to represent this view."

If modern design moved the stage picture away from the specific, tangible, illusionistic world of romanticism and realism into a generalized, theatrical, and poetic realm in which the pictorial image functioned as an extension of the playwright's themes and structures, then postmodern design is a dissonant reminder that no single point of view is possible, even within a single image.⁶³

Het modern theater blijft, ondanks het gebruik van simultaneïteit om verschillende ruimtelijke en temporele dimensies naast elkaar te plaatsen, binnen de specifieke wereld van het drama. De voorgestelde tijd en ruimte blijven die van het drama zelf en niet die van de werkelijke, niet-dramatische wereld. Het modern toneelbeeld functioneert dan niet als een illusionistische afbeelding van de werkelijkheid maar wel als een visueel metafoor voor een andere wereld die overeenstemt met de gedachten van de toneelschrijver.

⁶³ Aronson, *Looking Into the Abyss: Essays on Scenography*, 14.

Postmodern theater verschuift de focus van het toneelbeeld en dat wat er op het podium gebeurt naar de transactie tussen het podium en het publiek en dus in het verlengde de echte wereld. Het idee van simultaneïteit keert in het postmodernisme terug maar betreft deze keer ook elementen uit de niet-dramatische wereld en referenties naar andere producties en/of kunstwerken. Hoewel de afzonderlijke elementen naar de werkelijkheid kunnen verwijzen, blijft de onderlinge samenhang onduidelijk. Het doel van het samenbrengen van schijnbaar onsamenhangende elementen is de creatie van een referentiekader voor de toeschouwer dat verder reikt dan de voor de hand liggende wereld van het drama. Marianne Van Kerkhoven heeft het over de ruimte, “niet als een verwijzing naar de wereld maar als een autonome entiteit.”

Wanneer het ruimtelijke beeld in het theater niet meer moet dienen om de toeschouwer een getrouwe en herkenbare kopie van de werkelijkheid te geven, kan het zich vullen met innerlijke betekenissen, externe verwijzingen en abstracte connotaties.⁶⁴

De postmoderne toeschouwer wordt aangemoedigd om zijn ‘eigen verhaal’ te maken aangezien het geen eenduidig toneelbeeld wordt aangereikt. Het zeer bewuste gebrek aan eenheid tussen de verschillende elementen van de theatrale productie wordt een basisprincipe van het postmoderne theater en het staat de toeschouwer vrij om de elementen zelf tot eenheid te brengen via de persoonlijke kijkervaring. De toeschouwer wordt dan ook voortdurend bewust gemaakt van de ervaring van het kijken. Niet alleen de inhoud van het stuk wordt getoond maar ook de manier waarop het wordt getoond, dat wil zeggen de technieken en materialen, zijn zichtbaar voor het publiek. Er heerst een constante spanning tussen illusie en werkelijkheid die de toeschouwer er zich van moet weerhouden zich volledig te verliezen in de ‘andere’ wereld op het podium. De ‘vervreemdingstechniek’ van de Duitse toneel auteur en - theoreticus Bertolt Brecht (1898-1956) was zeer invloedrijk voor dit postmodern principe. Het fundamentele doel van zijn techniek was om de toeschouwer te distantiëren van wat er op het podium gebeurde, in feite het omgekeerde van wat er werd beoogd in klassiek theater. De afstand laat het publiek nadenken. Deze moet zelf beslissen over wat hij of zij op het podium ziet. En hoewel het toneelbeeld voor iedereen hetzelfde is, zal ieders interpretatie anders zijn.

Simultaneïteit als postdramatisch kenmerk

Postdramatisch versus postmodern

Het postmodernisme stelt dan wel het modernistisch wereldbeeld in vraag maar zoals de Vlaamse kunsthistoricus Peter Jonnaert aangeeft, blijft het er ook nauw mee verbonden.

⁶⁴ Van Kerkhoven, ‘De geschreven ruimte’, 17.

Oorzaak hiervan: wie iets weigert en niet expliciet iets nieuws in de plaats stelt, roept meteen het geweigerde op. Het postmodernisme heeft nauwelijks een eigen, positief gelaat. Het put zijn kracht voornamelijk uit de negatie.⁶⁵

In het boek *Postdramatisches Theater* (1999) kiest de Duitse theaterdeskundige en -criticus Hans-Thies Lehmann voor de term 'postdramatisch' in plaats van postmodern om de nieuwe theatervormen die zich vanaf het einde van de jaren 1960 hebben ontwikkeld te benoemen. Hij heeft moeite met de overwegend negatieve beschrijvingen van het nieuwe theater, "it's not this and not that and not the other."⁶⁶ Hij wil een 'eigen, positief gelaat' geven aan wat hij dan postdramatisch theater zal noemen. Zijn theorie komt op vele aspecten wel overeen met het postmodernistisch denken maar hij vindt dat de term postmodern in relatie tot theater te vaak en te oppervlakkig wordt gebruikt. Postmodernisme als algemeen cultureel concept is een te breed begrip om iets concreet te kunnen betekenen, toegepast op het specifiek domein van theater. De term postdramatisch is een poging van Lehmann om kenmerken te formuleren die voortkomen uit theateresthetiek en die betrekking hebben op tekst, ruimte, tijd, lichaam en media; aspecten eigen aan het theater. Door de nieuwe theatervormen te bestempelen als postmodern zou hun relatie tot dramaturgie en theatergeschiedenis onderbelicht raken en het is net deze relatie die centraal staat in de aanduiding postdramatisch.

Many traits of theatre practice that are called postmodern – from the seeming to the real randomness of means and quoted forms, to the unabashed use and combination of heterogeneous styles, from a 'theatre of images' to mixed media, multimedia and performance – by no means demonstrate a renunciation of modernity on principle. Yet they do show a renunciation of the traditions of dramatic form.⁶⁷

Wat alle vormen van postdramatisch theater gemeen hebben, is niet een afwijzing van het modern theater dan wel een afwijzing van het dramatisch theater. Het voorvoegsel 'post', zowel in postmodern als postdramatisch, betekent niet een afwijzing van respectievelijk moderniteit en drama. Enige vorm van verwijzing of relatie met het voorgaande blijft altijd bestaan. In het geval van postdramatisch betekent dit een herziening van de traditionele relatie van het theater met het drama dat voordien, hiërarchisch gezien onbetwist op nummer één stond.

De dramatische tekst is niet meer het belangrijkste of toch niet meer het enige uitgangspunt voor de theatrale productie. De dramatische tekst is een van de vele tekens die mee betekenis geven aan het theater. Andere theatrale tekens zoals beweging, licht, geluid, ruimte, enzoverder zijn daarom niet ondergeschikt aan de tekst maar maken allemaal onderdeel uit van het hele theatergebeuren. In plaats van dramatische tekst gebruikt Lehmann de term 'performance text' om net de verwevenheid van alle betekenisgevende elementen uit te drukken. De performance tekst beslaat de hele theatrale situatie, zowel de geschreven dramatische tekst als de encenering ervan. Het gaat niet over de betekenis van elk element afzonderlijk maar

⁶⁵ Peter Jonnaert, 'Hedendaagse scenografie in Vlaanderen', *Documenta: tijdschrift voor theater*, nr. 3 (1985): 179.

⁶⁶ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, vertaald door Karen Jürs-Munby (New York: Routledge, 2006), 19.

⁶⁷ Lehmann, 26.

de ervaring van alle elementen tezamen: een definitie zeer gelijkaardig aan die van Eugenio Barba.

Postdramatic theatre is not simply a new kind of text of staging – and even less a new type of theatre text, but rather a type of sign usage in the theatre that turns both of these levels of theatre upside down through the structurally changed quality of the performance text: it becomes more presence than representation, more shared than communicated experience, more process than product, more manifestation than signification, more energetic impulse than information.⁶⁸

Lehmann stelt volgende elf categorieën van tekengebruik voor waarmee hij het postdramatisch theater karakteriseert; parataxis/non-hiërarchie, simultaneïteit, spel met de dichtheid van tekens, overvloed muzikalisering, scenografie/visuele dramaturgie, warmte en koude, lichamelijkheid, concreet theater, inbreuk van het echte en gebeurtenis/situatie. Aangezien ik de context van het begrip simultaneïteit aan het schetsen ben, en simultaneïteit voortvloeit uit parataxis/non-hiërarchie, zal ik de eerste twee categorieën verder toelichten. Andere categorieën zullen later deels aan bod komen daar ze betrekking hebben op het theaterwerk van Maatschappij Discordia.

Non-hiërarchie/parataxis en simultaneïteit

Traditioneel is dramatisch theater gebaseerd op een hiërarchische structuur van theatrale tekens waar taal helemaal bovenaan staat en visuele aspecten eronder. Het gebruik van boven- en ondergeschikte tekens doelt op begrijpelijkheid en het voorkomen van verwarring. Alle tekens zijn eenduidig met elkaar verbonden en realiseren samen een synthetisch geheel. Postdramatisch theater daarentegen vertrekt van een niet-hiërarchisch tekengebruik met een synesthetische waarneming als doel waarbij waarnemingen uit verschillende zintuigsferen elkaar beïnvloeden. Logischerwijs maakt het theater gebruik van auditieve en visuele tekens maar wie zegt dat bijvoorbeeld het zien van een bepaalde kleur geen specifieke smaak kan oproepen? Het postdramatisch geheel wil meer zijn dan de simpele som van zijn samenstellende tekens.

Niet-hiërarchisch tekengebruik wordt ook gekoppeld aan parataxis, een literaire techniek dat gelijkwaardige woorden naast elkaar plaats. Eerder dan een klassiek lineair narratief waarbij telkens één teken per keer benadrukt wordt en de tekens elkaar met een logisch verband opvolgen, worden de tekens van een postdramatisch theatervoorstelling volgens het principe van parataxis geordend, in feite dus niet geordend, en worden verschillende tekens simultaan ervaren. De betekenis van de voorstelling wordt niet enkel bepaald door hoofdzaken maar zit ook vervat in onverwachte verbindingen tussen verschillende waarnemingen. In *Het gewicht van de tijd* (1990) legt Marianne Van Kerkhoven het verband tussen de omwentelingen in de wetenschap en die in de kunst.

⁶⁸ Lehmann, 85.

Vandaag zijn er vele paden die van A naar B leiden; wat onze waarneming ons leert kan niet meer eenduidig worden geïnterpreteerd. Polyvalentie en gelijktijdigheid hebben reeds eerder hun intrede gedaan in de kunst.⁶⁹

Zo vergelijkt Lehmann de onthiërachisering en juxtapositie dat Breugel (1525-1569) in zijn schilderijen toepast met de postdramatische theaterpraktijk. In *De val van Icarus* (1550) wordt de schijnbaar belangrijkste gebeurtenis niet op de voorgrond geplaatst. De boer ploegt én Icarus ligt in het water.



2. Pieter Breugel de Oude, *De val van Icarus*, 1550 -
© Museum Alice en David van Buuren

“Enclosed within postdramatic theatre is obviously the demand for an open and fragmenting perception in place of a unifying and closed perception.”⁷⁰ Simultaneïteit leidt in vele gevallen tot een overbelasting van het waarnemingsvermogen en het publiek kan onmogelijk de grote hoeveelheid aan verschillende en tegelijk gepresenteerde tekens verwerken. Zo worden bijvoorbeeld verschillende talen en/of geluidsterktes tegelijk door elkaar gebruikt en kunnen deze slechts gedeeltelijk begrepen worden. De waarneming van het publiek wordt dus gefragmenteerd. Het concentreren op een bepaald aspect maakt de volledige waarneming van een ander moeilijk. Bovendien is het verband tussen dat wat er tegelijk wordt gepresenteerd niet altijd even duidelijk. Het publiek moet zijn aandacht verdelen over particuliere aspecten en tegelijk de totaliteit van de voorstelling beschouwen. Het fragmentarische karakter van de waarneming wordt in postdramatisch theater expliciet bewust gemaakt aan de hand van parataxis en simultaneïteit. Het klassieke esthetische ideaal van een organisch samenhangend geheel wordt doorbroken. Het verlangen van het publiek om de voorstelling te ‘begrijpen’ wordt niet beantwoord. In plaats daarvan wordt een vrijheid gecreëerd waarin de toeschouwer zelf kan kiezen en fantaseren over de mogelijke ‘betekenissen’.

⁶⁹ Marianne Van Kerkhoven, ‘Het gewicht van de tijd’, *Etcetera*, jg. 8, nr. 30 (1990): 3-7.

⁷⁰ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 82.

Is het werk van Maatschappij Discordia postdramatisch?

In het kader van haar opleiding Theaterwetenschap in Amsterdam schreef Miranda Prein de scriptie *De spiegel van Discordia* (2005). Ze onderzoekt wat het is dat het werk van Discordia bijzonder maakt en waarin het zich onderscheidt binnen het hedendaagse toneellandschap. Ze doet dit door, aan de hand van verschillende auteurs, waaronder Hans-Thies Lehmann, eerst context te schetsen van de recente ontwikkelingen binnen de hedendaagse theaterpraktijk. Vervolgens plaatst ze het werk van Discordia in deze context om zo overeenkomsten en verschillen te ontdekken die het bijzondere van Discordia mee helpen formuleren.

Hans-Thies Lehmann noemt Maatschappij Discordia in een lijst met namen die volgens hem op een of andere manier onder de term postdramatisch theater kunnen worden geplaatst. Miranda Prein stelt echter vast dat het meest essentiële kenmerk van het postdramatisch theater, non-hiërarchie/parataxis en bijgevolg ook simultaneïteit, niet van toepassing is op Discordia. De dramatische tekst is, in tegenstelling tot het postdramatisch theater, het belangrijkste uitgangspunt. "Het drama en haar interne logica blijft bij Discordia hiërarchisch gezien op de eerste plaats staan."⁷¹ Alle andere tekens zoals decor, licht en kostuums blijven ondergeschikt, daarom niet onbelangrijk maar "ze worden ten dienste van de tekst ingezet en staan niet op zichzelf."⁷²

Hoewel het werk van Discordia op vele andere vlakken; inbreuk van het echte, concreet theater, spel met de dichtheid van tekens en muzikalisering, mooi in het postdramatisch landschap past, kan het volgens Prein vanwege het ontbreken van het belangrijkste kenmerk non-hiërarchie/parataxis niet postdramatisch genoemd worden.

Simultaneïteit in het werk van Maatschappij Discordia

Als simultaneïteit echter op een andere manier wordt geïnterpreteerd, kan dit wel op een interessante manier van toepassing zijn op het werk van Discordia. In plaats van de toeschouwer te overbelasten met onsamenhangende en gelijktijdige waarnemingen dat een logische interpretatie dwarsboomt, zou in het geval van Discordia simultaneïteit eerder opgevat moeten worden als het samenbrengen van aspecten die op het eerste gezicht niets met elkaar te maken hebben of die in essentie tegengesteld zijn aan elkaar maar toch naast elkaar worden geplaatst met als doel onverwachte harmonie en openheid te creëren. Miranda Prein ziet deze simultaneïteit op twee gebieden, enerzijds in de dramaturgie en anderzijds in de ruimte.

Onlosmakelijk verbonden met de belangrijke positie van tekst, is de aandacht voor dramaturgie en kennis van de theatergeschiedenis. Discordia speelt bestaande theaterteksten maar stelt ook zelf teksten samen waarbij ze zeer uiteenlopende schrijvers, componisten en andere kunstenaars op een onverwachte maar toch samenhangende wijze combineren. Prein citeert de Nederlandse auteur Kester Freriks:

⁷¹ Prein, 'De spiegel van Discordia', 25.

⁷² Prein, 27.

Voeg bij dit toneel de muziek van Mahler, Johann Strauss, Eisler, Lou Reed – en we slaan een nieuw hoofdstuk op van de *roman fleuve* die Maatschappij Discordia jaar na jaar in het theater schrijft. Discordia heeft de moed de toeschouwer de ervaring van gelijktijdigheid te geven, die al het tijdsverschil aan zijn laars lapt. Zo gaat het immers ook thuis, lezend in Dante en luisterend naar Prince en denken: ‘Hé, dat harmonieert!’.⁷³

Simultaneïteit in de ruimte wordt door Prein het ‘openen’ van de ruimte genoemd.

De wereld óp en búiten het toneel worden simultaan getoond. (...) Overal waar Discordia komt gaan de gordijnen, ramen en deuren open en wordt de scène niet afgebakend met zwarte gordijnen. (...) Het ‘echte’ leven buiten, dat simultaan met de voorstelling gewoon doorgaat, mag getoond worden en eventueel deel uitmaken van de voorstelling.⁷⁴

Discordia creëert niet alleen openingen tussen binnen en buiten maar ook tussen spelers en publiek, tussen echt en gespeeld en het is die openheid, die simultaneïteit dat een belangrijk kenmerk is in het werk van Discordia. Ik verwijs terug naar de openheid die Erwin Jans met de term *atopie* benoemt. "De atopie is geen uitweg uit de werkelijkheid, maar een opening in een vastgelegde wereld van betekenissen."⁷⁵ Ook hier speelt de kennis van de theatergeschiedenis een belangrijke rol. Discordia is zich zeer bewust van haar plek in de geschiedenis of eerder ‘de vastgelegde wereld van betekenissen’ en “met het drama als organisatieprincipe van de voorstelling wordt er voortdurend gezocht naar nieuwe mogelijkheden binnen de bestaande toneelconventies.”⁷⁶ De grenzen van die conventies worden afgetast maar zeker niet radicaal afgewezen.

Wat zijn die grenzen? De grens tussen echt en gespeeld kan onderzocht worden aan de hand van dramaturgie of acteerstijl maar ook via de ruimtelijke werking in de vorm van ‘op en af’. De acteur is ‘op’ het podium als hij een personage speelt en ‘af’ als hij echt zichzelf is. Op het podium is de Discordia-acteur echter zowel zichzelf als een personage. Dus wanneer is hij ‘op’ en wanneer is hij ‘af’? Waar ligt de grens? Op het podium wordt die grens gematerialiseerd door coulissen. Het is een klassieke constructie en als publiek verwachten we dat als een acteur achter de coulissen staat, hij ‘af’ is. Wat we waarnemen tijdens een Discordia voorstelling is toch anders. De acteurs achter de coulissen blijven zichtbaar en betrokken bij het spel van de acteurs die wel ‘op’ het podium staan. De grens blijft bestaan maar wordt expliciet gemaakt en verliest daardoor zijn vanzelfsprekende betekenis. ‘Op en af’ bestaan simultaan naast elkaar. Het is een simultaneïteit die tegelijk ook de relatie tussen traditie en vernieuwing uitdrukt.

⁷³ Prein, 26.

⁷⁴ Kester Freriks, ‘De volgestorte bronnen van het moderne toneel’, *NRC Handelsblad* (23 juni 1990) geciteerd door Prein, 27.

⁷⁵ Jans, ‘Het Achterland van het theater’, 45. Jans citeert J.F. Vogelaar, *Terugschrijven* (Amsterdam: Bezige Bij, 1988), 244.

⁷⁶ Prein, ‘De spiegel van Discordia’, 25.

Nu het begrip simultaneïteit is uiteengezet, zal in de volgende twee delen worden aangetoond waar precies en op welke manier deze in het werk van Discordia verschijnt. In het theater is er een hele reeks aan tegenstellingen die zich op verschillende plaatsen manifesteren. Ik ga mij focussen op de ruimtelijke tegenstellingen 'binnen en buiten' en 'voor en achter'. In respectievelijk het gebouw en de zaal komen deze verschillende ruimtelijke condities samen en net als de trap van Edward Gordon Craig worden deze door een architecturaal element bemiddeld. Het raam en de vierde wand maken de spanning concreet zichtbaar. Maar zoals Thomas Postlewait in zijn beschrijving van *A Palace, A Slum, and A Stairway* ook benadrukt, is dat de tegengestelde ruimtelijke condities wel samenkomen maar niet met elkaar versmelten. Ze behouden hun eigenheid. Niet om verwarring te veroorzaken maar om dialoog te creëren. "It is about boundaries and thresholds but not borders, about opposites that join but do not dissolve (whatever the desire for harmony). It is, in this sense, the representation of simultaneity."⁷⁷

⁷⁷ Postlewait, 'Simultaneity in Modern Stage Design and Drama', 22.

2. **Het gebouw:** binnen en buiten

Discordia vindt dat hun voorstellingen overal gespeeld moeten kunnen worden. Een stelling die zeker klopt als het gaat over relatief kleine zalen. Hun werk komt het best tot zijn recht in zalen waar de relatie tussen spelers en publiek gewaarborgd blijft, waar de toeschouwer het gevoel heeft betrokken te zijn. De verhouding tussen spelersruimte en publieksruimte is overal ongeveer hetzelfde. Als de zaal te groot is nemen ze hun eigen vloer en tribune mee. Een houten vloer, van ongeveer 7 op 7 meter en een tribune, met plaats voor ongeveer 80 toeschouwers bepalen dan de afmetingen van de ruimte die Discordia zal bespelen. Veel belangrijker aan de stelling 'overal kunnen spelen', ongeacht de grootte van de zaal, heeft te maken met de invloed van de ruimte op de voorstelling. Een voorstelling die overal gespeeld kan worden, betekent niet een voorstelling die overal dezelfde is. De vormgeving wordt nooit op voorhand vastgelegd, maar groeit met de voorstelling mee en past zich ook aan nieuwe omstandigheden. De concrete eigenschappen van elke plek worden opgenomen in het spel en onderstrepen dat deze specifieke voorstelling op deze specifieke plek en niet ergens anders plaatsvindt.

Erwin Jans beschrijft twee keer de beginscène van *Das Spiel vom Fragen* (1990), geschreven door de Oostenrijkse toneelauteur Peter Handke. De personages van Handke zijn op zoek naar wat het betekent om vragen te hebben en het geven van antwoorden is daarbij niet de essentie. Een opzet dat wel op het lijf van Discordia lijkt te zijn geschreven. De eerste scène vindt plaats in de Monty te Antwerpen.

Acht acteurs komen op. Slepen een grote reiskoffer naar het midden van de scène. Dan trekt iemand de stekker uit. Volslagen duisternis. Geen echte paniek. Wel verwarring op de scène. Geroezemoes. Opnieuw licht. Opluchting. De scène, het speelveld is in de Monty omsloten door bakstenen muren. We zitten binnen, opgesloten. Als hier het licht uitvalt, is het donker, nachtzwart. De reiskoffer en de duisternis : haast cliché-beelden van onderweg zijn en verloren zijn. Dat zijn de metaforen die Maatschappij Discordia gebruikt bij het begin van de encenering van Handkes nieuwste stuk *Das Spiel vom Fragen* (...). Net zoals Handkes "pelgrims" zijn de acteurs van Discordia op weg, (...), op zoek naar de juiste plek om *Het spel van de vragen* te spelen. De scène als plaats van afzondering, bezinning, bevraging.⁷⁸

Dezelfde scène krijgt in Leuven in 't Stuc, vandaag STUK, een heel andere betekenis. De zaal waarin gespeeld wordt, was vroeger een feest- en vergaderzaal. Ze bevindt zich op de begane grond en heeft aan weerszijden grote ramen waar voorbijgangers makkelijk kunnen binnenkijken. Als de vormgeving een vast gegeven zou zijn, zou men verwachten dat de ramen bedekt worden zodat de scène, net zoals in de Monty, in duisternis kan beginnen. De realiteit van de zaal wordt echter niet ontkend en de ramen spelen, gewoon zoals ze zijn, mee in de voorstelling.

Geen bakstenen muren hier en geen volslagen duisternis. De grote ramen aan de zijkanten worden niet met doeken afgedekt. Eén van de ramen staat zelfs open. De warme lenteavond kan zo naar binnen. Wat er buiten gebeurt, maakt op een of andere manier deel uit van het gebeuren op scène. En omgekeerd

⁷⁸ Jans, 'Het Achterland van het theater', 41.

kan de voorbijganger niet anders dan naar binnen kijken. De scène als plaats ergens tussen binnen en buiten, als bemiddelaar tussen verbeelding en werkelijkheid.⁷⁹

De meeste gezelschappen zouden als vanzelfsprekend de wanden van de zaal met zwarte doeken bedekken. Op die manier wordt een *black box* gerealiseerd, een ruimte die de buitenwereld uitsluit. Een ruimte zonder geschiedenis, zonder eigenaardigheden en zonder weerstand die overal precies hetzelfde is. Overal kunnen spelen zou dan simpelweg betekenen dat van elke ruimte een black box moet worden gemaakt. In plaats van zich te onttrekken van de werkelijkheid aanvaardt Discordia de realiteit van het gebouw en de zaal. Overal kunnen spelen betekent dan dat elke plek als tijdelijke ruimte moet worden toegeëigend. Door de geschiedenis niet te ontkennen en de eigenaardigheden en weerstand van de ruimte te accepteren, kunnen ze er zich op een persoonlijke en oorspronkelijke manier toe verhouden. Dit zal dus overal anders zijn. De ruimte moet, net als de tekst, als een bron aanwezig zijn. Zowel de zaal als de wereld buiten de zaal worden niet verstoort. Het gebeuren binnen en buiten de scène worden simultaan getoond. Miranda Prein heeft dat het 'openen' van de ruimte genoemd. "Het 'echte' leven buiten, dat simultaan met de voorstelling gewoon doorgaat, mag getoond worden en eventueel deel uitmaken van de voorstelling."⁸⁰

De Belgische architect en theatercriticus Pieter T'Jonck beoogt dat er meer aan de hand is dan enkel het 'openen' van de ruimte. In het artikel *Spelen met gebouwen: Een sluimerend reservoir* (2003) onderzoekt T'Jonck het gebruik van architectuur in het theater en de redenen om buiten de black box te spelen. De black box is "een neutrale ruimte waarbinnen met de codes van het theater op de meest vrije manier kan geëxperimenteerd worden"⁸¹ maar de ruimte en haar architectuur worden in het experiment jammer genoeg achterwege gelaten. Het wordt echter interessant als, via het gebruik van de bestaande architectuur, de ruimte zelf ook een onderzoeksobject wordt. Hij haalt Discordia aan als voorbeeld van een gezelschap dat de kwaliteiten van de ruimte in hun onderzoek benutten. De oude zaal van 't Stuc bijvoorbeeld blijft niet op de achtergrond. Elementen van de ruimte worden actief in het spel ingezet. Zo worden de glasvlakken van de zaal op zo'n manier belicht dat ze als spiegels gaan werken. De evidente gebruiksmogelijkheden van het gebouw worden in vraag gesteld en door de bijzondere aandacht voor de concrete eigenschappen van de ruimte worden nieuwe mogelijkheden onderzocht.

Hun act werd een spel met het gebouw in de meest elementaire betekenis van het woord spel. Door hun activiteit werd het gebouw losgeweekt uit zijn vastgeroeste gebruiken en voorstellingen om een onvermoed instrument te worden in een spel van verschuivende betekenissen over binnen en buiten, opaak en transparant.⁸²

⁷⁹ Jans, 41.

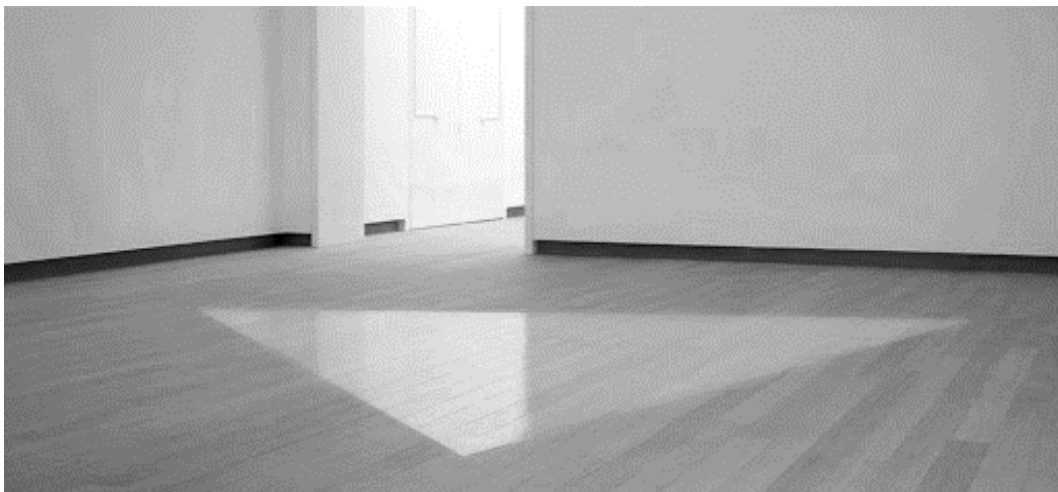
⁸⁰ Prein, 'De spiegel van Discordia', 27.

⁸¹ Pieter T'Jonck, 'Spelen met gebouwen: Een sluimerend reservoir', *Etcetera*, jg. 18, nr. 71 (2000): 55.

⁸² T'Jonck, 57.

Net zoals Handkes pelgrims zijn de acteurs van Discordia op zoek naar vragen. Waarom zou er maar één antwoord zijn op de vraag hoe een gebouw te gebruiken? Er hoeft zelfs niks materieel toegevoegd of verbouwd te worden, enkel de manier van kijken zet het gebouw in een nieuw perspectief. In een andere zaal van 't Stuc, een voormalig chemielaboratorium, worden niet de ramen maar de vloer met extra aandacht behandeld. Voor de gelegenheid had Lamers een klein vierkant van de oude, verweerde eikenvloer geschrobd. De speelplek werd op die manier zorgvuldig zichtbaar gemaakt.

Het is een handeling die doet denken aan het kunstwerk *Well Polished Floor Sculpture* van de Nederlandse kunstenaar Ger van Elk (1941-2014). Het werk bestaat uit een beschrijving van hoe het beeld moet worden uitgevoerd. Een driehoek of trapezium wordt met tape op een vloeroppervlak uitgezet. De vorm op de vloer wordt vervolgens met boenwas hoogglanzend gewreven en de tape verwijderd. Het beeld op de vloer is nu zichtbaar. Ondanks exact dezelfde uitvoering zal het werk afhankelijk van de ruimte anders worden waargenomen. Het materiaal van de vloer, de plaatsing in de ruimte en de hoeveelheid licht bepalen hoe het beeld eruit zal zien. "Het ding lijkt te wiegen als een vlek dun zonlicht op kalm deinend water."⁸³ De Nederlandse kunstcriticus Rudi Fuchs beschrijft de laatste versie uitgevoerd in 2010 in het gerestaureerde Stedelijk Museum te Amsterdam. "Als je nu de zaal met de *Well Polished Floor Sculpture* binnengaat, zie je het werk pas in het licht opglanzen als je het onder een bepaalde hoek bekijkt. (...) Nu duikt het op en, als je beweegt, dan verdwijnt het weer."⁸⁴



3. Ger van Elk, *The Well Polished Floor Sculpture*, uitvoering The Temporary Stedelijk, 2010 -
© Museum Boijmans van Beuningen

Het schrobben van de vloer is een handeling die Lamers op verschillende plekken toepast. In *Monoloogperformance* (1995) verduidelijkt hij waarom.

De vloer is geschrobd. Hij werkt als reflector, zoals u ziet. Dat is een eigenaardige eigenschap. Ik weet niet precies wanneer ik daarmee ben

⁸³ Rudi Fuchs, 'Deinende driehoek', *De Groene Amsterdammer*, jg.134, nr. 37 (15 september 2010), <https://www.groene.nl/artikel/deinende-driehoek>.

⁸⁴ Fuchs.

begonnen, maar op een gegeven moment heb ik ontdekt dat dat de enige manier is om een theater daglicht te verschaffen, in ieder geval een beetje het idee van daglicht, omdat het allemaal dichtgespijkerd zit. De enige manier om het zo te laten zijn als de zon, om het te laten weerkaatsen, dus het ziet er nu een beetje als buiten uit. (...) Het is voldoende om die vloer te schrobben. En het licht in te stellen of niet in te stellen. Of zelfs uit te laten en het donker te laten worden en te zijn. Ik denk dat het niet echt nodig is om iets te doen.⁸⁵

Veel theatergebouwen zijn, in de woorden van Lamers, 'dichtgespijkerd' of anders "stoffige, donkere hollen"⁸⁶ geworden. De relatie tussen binnen en buiten dat in het gebouw wordt bewerkstelligd, zegt veel over de positie van het theater in de maatschappij. In de Griekse en Elizabethaanse openluchttheaters konden toeschouwers elkaar buiten in het daglicht zien en heerste het gevoel samen deel te nemen aan een publiek evenement. De naar binnen gekeerde schouwburgen van vandaag en het daardoor verloren daglicht zijn het resultaat van maatschappelijke wijzigingen die de theatrale voorstelling hebben veranderd van een actief sociale bijeenkomst naar een passief individueel aanschouwen.

Met alternatieven voor daglicht, eerst kaarsen dan olie- en vervolgens gaslampen, en nog later elektriciteit, verhuist het theater naar binnen. In de achttiende eeuw was het nog vanzelfsprekend dat tijdens de voorstelling het licht in de zaal aan bleef. In de loges werd het leven buiten het theater gewoon verdergezet. Er werd gegeten, gedronken, gelachen en luidruchtig gediscussieerd. Ook op het podium waren de "kostuums en taalgebruik van acteurs nauwelijks te onderscheiden van de opsmuk en handelwijze in de straat."⁸⁷ Maar in de negentiende eeuw wordt het licht in de zaal gedoofd en het publiek stil. De wereld op het podium gaat zich onderscheiden van de buitenwereld. Kostuums en taalgebruik komen niet meer overeen met die op straat maar dienen een correcte weergave te zijn van de periode waarin het stuk zich afspeelt. Op het podium wordt de illusie van een ándere werkelijkheid gecreëerd; een werkelijkheid waar je als toeschouwer naar kijkt maar geen deel meer van uitmaakt. Het Bayreuth Festspielhaus, ontworpen naar de ideeën van de Duitse componist Richard Wagner (1813-1883), illustreert hoe het negentiende-eeuwse theatergebouw breekt met de tradities van het achttiende-eeuwse baroktheater. In plaats van de typische hoefijzervormige zaal, zijn de zitplaatsen in Bayreuth gerangschikt in een waaivorm en lopen in een steile beweging omhoog. Elke toeschouwer heeft op die manier een evenwaardig en onbelemmerd zicht op het podium. In het baroktheater werd niet het zicht op het podium maar het zicht op de rest van de zaal begunstigd en om deze reden bleef de zaal ook tijdens de voorstelling verlicht. In Bayreuth gaat het licht uit. De orkestbak is volledig verzonken onder het podium en visueel afgedekt van het publiek. De dubbele prosceniumboog vergroot verder de afstand tussen publiek en podium. De ruimteconceptie van dit theater is er volledig op gericht de werkelijkheid buiten te sluiten en de blik van de toeschouwer te richten op de illusie die op het podium wordt gecreëerd.

⁸⁵ Jan Joris Lamers, 'Het toneel helemaal leegruimen', *Etcetera*, jg.13, nr. 51 (augustus 1995): 36.

⁸⁶ Jan Joris Lamers geciteerd door Heijer en Herzberg, 'Dwarsliggen als uitgangspunt', 623.

⁸⁷ Pieter T'Jonck, 'Herontdekking van de negentiende eeuw: gerenoveerde theaters in Gent', *Etcetera*, jg. 13, nr. 48 (februari 1995): 41.

Het theatergebouw en de relatie tussen binnen en buiten speelt een belangrijke rol in de manier waarop de voorstelling zich verhoudt tot ofwel de werkelijkheid ofwel de illusie van een andere werkelijkheid. Dat *Discordia* daglicht toelaat is dus veelzeggend. In het spel met het gebouw trachten ze op verschillende manieren het anders naar binnen gekeerde gebouw terug naar buiten toe te openen. Ze willen het binnen een onderdeel van het buiten laten zijn. Het effect daarvan op de ruimte zal ik later benoemen als een metonymie. Eerst komt het raam aan bod dat als instrument wordt ingezet om het “spel van verschuivende betekenissen over binnen en buiten”⁸⁸ te spelen.

Het raam

When Drama went indoors, it died; and when Drama went indoors, its scenery went indoors too. You must have the sun on you to live, Drama and Architecture must have the sun on them to live.⁸⁹

In het voorwoord van zijn boek *Towards a New Theatre* (1913) heeft Edward Gordon Craig het over de periodes in de theatergeschiedenis waar het theatergebeuren zich nog buitenshuis afspeelt. Hij noemt de condities van het Grieks theater het meest nobel. Architectuur deed dienst als decor en het spel gebeurde overdag. De zon viel op zowel de acteurs, het publiek als de architectuur. Er was nog geen sprake van decorschilders of lichtontwerp. Op het moment dat het theater naar binnen verhuist, het decor namaakarchitectuur wordt en de zon wordt vervangen door kunstlicht verliest het theater haar kracht. Een kracht die volgens Craig met beweging te maken had. Een kracht die de Grieken hadden begrepen. “It was the movement of the chorus which moved the onlookers. It was the movement of the sun upon the architecture which moved the audience.” Het was de beweging van de zon die ook de beweging van tijd zichtbaar maakt. “The movement was felt, but felt through seeing.”⁹⁰

In een interview voor het tijdschrift *Etcetera* heeft Jan Joris Lamers het over zijn visie op belichting en het probleem van naar binnen gekeerde schouwburgen. Hij uit ook zijn voorkeur voor daglicht boven kunstlicht.

Het mooiste licht kan je helemaal niet maken met lampen. Het mooiste licht krijg je door mensen op een bepaald tijdstip te laten komen, bijvoorbeeld wanneer het morgenlicht opgaat. Er is helemaal niets dat die timing kan overtreffen. Ik stel een schouwburg voor met glazen wanden, zodat het licht kan binnenvallen. De meest progressieve schouwburgen zijn nog steeds de achttiende-eeuwse. Je kan er vaak het daglicht toelaten: de belichting bestaat er dan gewoon in dat je de ramen openzet. En als je dat daglicht vergelijkt, met wat je zelf als lichtontwerper maakt, dan moet je toegeven dat je toch maar een prutser bent, wat je ook hebt bedacht.⁹¹

⁸⁸ T'Jonck, 'Spelen met gebouwen: Een sluimerend reservoir', 57.

⁸⁹ Craig, *Towards a New Theatre: Forty Designs for Stage Scenes*, 7.

⁹⁰ Craig, 8.

⁹¹ Jan Joris Lamers, 'Wat je ook bedenkt, het is gepruts in vergelijking met daglicht', *Etcetera*, jg. 19, nr. 78 (2001): 24.

Het lichtontwerp van een voorstelling is vaak iets dat vele toeschouwers niet eens opmerken. Subtiële verschillen in de belichting qua kleurtemperatuur of scherpte kunnen toch de hele toon zetten. Bij *Discordia* zal licht echter nooit worden ingezet om een bepaalde sfeer te creëren of als illustratie van een andere tijd. Als het mogelijk is, zal er ook zoveel mogelijk daglicht worden gebruikt. Echt daglicht uiteraard en niet de illusie van daglicht. “Wat voor zin heeft dat nu om in een schouwburg daglicht te gaan suggereren?”⁹² Desnoods wordt het tijdstip van de voorstelling aangepast zodat het tijdsverloop van de voorstelling overeenkomt met die van de werkelijkheid en niet met die van een andere dramatisch geënceneerde tijd. *Restauratie* (1992) was daarom een voorstelling die om kwart over zeven van start ging. Ze vond plaats in de Toneelschuur te Haarlem. De toneelluiken van de zaal werden opengezet en het enige licht was het laatste daglicht dat langzaam de zaal verliet. Kunstlicht werd zo lang mogelijk uitgesteld en samen met het vallen van de avond, liep ook de voorstelling op zijn einde. “Dan klinkt de zin: 'De brieftlampen mogen weer aan'. De lichten worden ontstoken, de voorstelling is afgelopen.”⁹³ We zijn gewend dat het licht aangaat als de voorstelling gedaan is, maar de bestaande lichtconventie waarbij het publiek ook verwacht dat het licht dooft als de voorstelling begint, wordt door *Discordia* niet beantwoord.

Hoe meer het gebouw zich van buiten afsluit, hoe meer het zich naar binnen keert, hoe meer de illusie en niet de werkelijkheid wordt benadrukt. Als de mogelijkheid er is, zal *Discordia* overal waar zij komt de ramen en deuren open zetten om zo de grens tussen binnen en buiten letterlijk te openen en invloeden van buitenaf binnen te laten. Als de ramen en deuren niet openstaan, dan wordt de relatie tussen binnen en buiten op andere manieren uitgespeeld. In de voorstelling *Hardop* (2016) bestaat het decor uit een lange wand krantenpapier. Krantenpagina's hangen aan elkaar vast met tape en vormen samen een lange sleep dat wordt opgetrokken tot wand. De wand staat, of liever hangt, midden op de speelvloer. De speelvloer is verhoogd. Bij het binnenkomen is er een klein opstapje en aan de stoelen is er logischerwijs een klein afstapje. De voorstelling is samengesteld uit teksten van onder andere Tsjechov, Freud, Brecht en Rilke; teksten die tot de literaire canon behoren. Journaliste Annet Veenstra beschrijft de wand krantenpapier als symbool: “de krant als kleine canon van de gebeurtenissen om ons heen. Want wie de krant leest, kan meepraten.”⁹⁴ Maar die canon wordt in vraag gesteld, klinkt *hardop* plots twijfelachtig. Het idee van een canon is dan ook vrij controversieel. Ook de krant kan niet alle gebeurtenissen in de buitenwereld omvatten. Om welke krant gaat het trouwens; die van vandaag, van gisteren of tien jaar geleden? De wand verwijst naar buiten en zoals een opstap wordt gevolgd door een afstap weten we dat er tegenover een binnen ook een buiten moet zijn. Ten opzichte van een wand is er nochtans enkel voor en achter, geen binnen en buiten. Toch spreekt Loek Zonneveld over een binnenwereld. “De buitenwereld in een

⁹² Lamers, 23.

⁹³ Hans Oranje, ‘Na de soep en de zoektocht mag het brieftlicht weer aan’, *Trouw*, 23 juni 1992, <https://www.trouw.nl/nieuws/na-de-soep-en-de-zoektocht-mag-het-brieftlicht-weer-aan~b8873012/>.

⁹⁴ Annet Veenstra, ‘Discordia speelt een anti-canon’, *Theaterkrant*, 29 januari 2016, <https://www.theaterkrant.nl/recensie/hardop/maatschappij-discordia/>.

toneelmuur. Hier, om die wand heen, is de kunstmatige binnenwereld.”⁹⁵ Net zoals de canon kunstmatig is samengesteld, is ook de binnenwereld van het theater dat. Discordia is zich bewust van het aandeel buiten dat zij naar binnen brengen en daarom zal het kunstmatige karakter van die binnenwereld ook altijd worden getoond.

In hetzelfde interview voor Etcetera, heeft Lamers het bijvoorbeeld over de invloed van de belichting op het publiek. “Je beïnvloedt wel, maar je mag laten zien dat je dat doet. Je moet niemand in de val lokken. Het moet geen manipulatie zijn.”⁹⁶ Het licht is net zoals de tekst en de ruimte als bron aanwezig. Soms dienen lampen als rekwisiet en is de aanwezigheid van de belichting op het podium expliciet zichtbaar. Er wordt vaak gebruik gemaakt van oude gaslampen die gemakkelijk hanteerbaar zijn en dus door de spelers zelf, tijdens de voorstelling, kunnen worden bijgesteld. Niet alleen lichtbronnen maar ook eventuele geluidspanels en kabels voor andere apparatuur worden niet verborgen. Als de spelers het licht en geluid niet zelf bedienen, dan lopen de technici zichtbaar heen en weer over het podium. Spelers verkleeden zich op het podium en decorwissels gebeuren in het licht. Opmerkingen over de belichting, regieaanwijzingen en het al dan niet herhalen van een bepaalde zin of zelfs scène zijn niet ongebruikelijk. De kunstmatigheid van het theatergebeuren wordt niet onder stoelen of banken gestoken. De toneelmachinerie die in Bayreuth zorgvuldig wordt verborgen, wordt hier openlijk getoond. Ook het licht in de zaal wordt niet volledig verduisterd. Niet om de sociale status van bepaalde toeschouwers te belichten maar om de relatie tussen spelers en publiek te bevorderen. Zowel spelers als publiek kunnen elkaar zien en in tegenstelling tot de gebruikelijk donkere zalen is er opnieuw het gevoel samen deel te nemen aan een voorstelling, een gevoel dat een beetje verloren was geraakt.

Concreet theater

Het zichtbaar laten van de toneelmachinerie wordt door Hans-Thies Lehmann in het postdramatisch theater aangeduid als ‘concreet theater’. Lehmann verwijst in dit opzicht naar de beeldende kunst. De Nederlandse kunstenaar Theo van Doesburg (1883-1931) introduceert in 1930 de term ‘concrete kunst’ dat in tegenstelling tot de meer gangbare term ‘abstracte kunst’ niet het niet-representatieve karakter maar wel de concrete elementen benadrukt. Het gaat over dat wat direct waarneembaar is; kleur, lijnen, vlakken, en niet wat dit zou moeten representeren. In het postdramatisch theater zijn ook de elementen waarmee een voorstelling is opgebouwd direct waarneembaar. Het licht, de spelers, de ruimte, de kostuums, verwijzen in eerste instantie naar zichzelf en zijn niet representatief voor een andere werkelijkheid. Hoewel het theater van Discordia niet postdramatisch genoemd kan worden, is dit kenmerk wel van toepassing op hun werk. Jac Hejier benadrukt de concrete constructie van hun voorstellingen. “Een geschreven stuk werd niet gebracht als een afbeelding van de werkelijkheid, maar als een concrete constructie,

⁹⁵ Loek Zonneveld, ‘Discordia speelt Hardop’, *De Groene Amsterdammer*, 28 januari 2016, <https://www.groene.nl/artikel/de-begraafenis-van-echte-film-discordia-speelt-hardop-en-meer-tips-van-onze-kunstcritici>.

⁹⁶ Lamers, ‘Wat je ook bedenkt, het is gepruts in vergelijking met daglicht’, 24.

zowel visueel als inhoudelijk.”⁹⁷ Lamers heeft het zelf over een ‘voorstel’. “Ik wil dat het publiek aangesproken wordt op wat het zich kan voorstellen. In die zin is het licht zelf ook een ‘voorstel’. Ik vind ook niet dat de belichting helemaal af moet zijn, want dat is saai.”⁹⁸ Dit geldt overigens niet alleen voor de belichting. De volledige voorstelling is een ‘voorstel’ en dus niet helemaal af. Het onvolledige karakter van het voorstel benadrukt de waarneming en niet de herkenning of bevestiging van de werkelijkheid. “What one sees and hears remains in a state of potentiality.”⁹⁹ Lehmann noemt dit ‘theatre of perceptibility’. Ik verwijs terug naar Erwin Jans die het theater van Discordia beschrijft als “een atopische ruimte waar het ‘vragen’ een poging is om op een andere, concretere, zintuiglijkere, lichamelijker manier naar de werkelijkheid te kijken.”

Het is een heel andere manier van kijken dat duidelijk wordt doorheen de vergelijking met het theater van The Wooster Group. The Wooster Group is een gezelschap, gevestigd in New York, dat al sinds 1975 experimenteert met de mogelijkheden van videotechnologie binnen het theater en dat ook op een zeer consequente en expliciete manier de toneelmachinerie laat zien. Op videoschermen zijn acteurs die niet fysiek aanwezig zijn toch zichtbaar, houdt een acteur een dialoog met zijn eigen filmbeeld of is het mogelijk dat een reeds overleden acteur blijft meespelen in de voorstelling. Het bijzondere gebruik van video is geen poging om de werkelijkheid concreter waar te nemen maar om te laten zien dat de werkelijkheid en een afbeelding van diezelfde werkelijkheid inwisselbaar zijn. Want wat is echt; het beeld van de acteur op een videoscherm of diezelfde acteur die anders onzichtbaar zou zijn gebleven? Ze onderzoeken op een gelijkaardige manier maar met een heel ander medium en een heel ander resultaat, de grens tussen het aanwezig en afwezig zijn van de acteur op het podium. Als Jans het theater van Discordia met atopie benoemt, dan kan het theater van The Wooster Group als heterotopie beschreven worden. In zijn essay *Looking Into the Abyss* (2001) brengt Arnold Aronson deze term van Foucault in verband met The Wooster Group. Onderdeel van Foucaults definitie van een heterotopie is dat het verschillende, anders onverenigbare plekken samenbrengt. En gezien de verbondenheid van ruimte en tijd, ook andere tijdruimtes verenigt in één reële plek, in dit geval het podium. Het podium is altijd al een plek geweest die het potentieel heeft eender welke ruimte of tijd aan te nemen maar videotechnologie maakt het ook mogelijk deze verschillende ruimtes en/of tijden gelijktijdig te presenteren. De videoschermen van The Wooster Group openen de tijdsruimte van het podium en gunnen een blik op de werkelijkheid buiten het theater.

Als hun videoschermen ramen zijn op andere tijdruimtes, dan benadrukken de open ramen van Discordia het podium als onderdeel van dezelfde tijdruimte als die van de buitenwereld. Het open raam is een venster op de werkelijkheid, letterlijk. Er wordt niet geprobeerd een werkelijkheid die er niet is op een metaforische manier binnen op scène te trekken. Ze laten zien dat binnen en buiten geen aparte werelden zijn, maar tegelijk bestaan. Het raam dat daglicht toelaat is daar een concreet voorbeeld van. Daglicht geeft het verstrijken van tijd weer en benadrukt dat de tijd van de voorstelling dezelfde is als die van de buitenwereld. Het raam laat zien dat het

⁹⁷ Heijer en Herzberg, ‘Dwarsliggen als uitgangspunt’, 622.

⁹⁸ Lamers, ‘Wat je ook bedenkt, het is gepruts in vergelijking met daglicht’, 24.

⁹⁹ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 99.

binnen op scène onderdeel is van de buitenwereld en omgekeerd. De theaterruimte kan daarom een metonymische ruimte worden genoemd.

METONYMISCHE RUIMTE: werkelijkheid en fictionaliteit

De relatie tussen werkelijkheid en fictionaliteit en de gevolgen voor de theaterruimte worden geïllustreerd aan de hand van twee stijlfiguren; de metafoor en de metonymie. De metafoor is een vorm van beeldspraak waarbij de relatie tussen datgene wat afgebeeld wordt, het verbeelde, en datgene wat afbeeldt, het beeld, berust op een mentaal geconstrueerde overeenkomst. De metafoor 'een boom van een vent' is een persoon die erg groot is omdat we de grootte van een boom toekennen aan die persoon. De metafoor werkt omdat we de eigenschappen van een boom kennen, zonder deze te moeten zien. Het gaat hier dus om twee ervaringsdomeinen; de werkelijke persoon en de boom die we ons verbeelden. De metafoor toegepast in het theater resulteert in een theatrale ruimte die gelijkenissen vertoont met de ruimte die de toneelmaker wil verbeelden. De wereld die de toneelmaker in gedachten heeft, kan het publiek niet kennen maar in het metaforische toneelbeeld kan het zich wel herkennen. Eigenschappen van de werkelijkheid worden overgedragen aan het toneelbeeld waarmee een fictieve theatrale ruimte wordt geconstrueerd. De metaforische ruimte werkt omdat het publiek gelooft in de illusie en mentaal een overeenkomst zoekt tussen het binnen op scène en het buiten van de wereld.

Metonymie is een andere vorm van beeldspraak waarbij de relatie tussen het verbeelde en het beeld niet berust op gelijkenis maar op contigüiteit. Als men zegt 'hoofden tellen' bedoelt men het aantal personen tellen. De eigenschappen van de persoon worden overgedragen aan het hoofd dat reeds onderdeel is van de persoon. De metonymie werkt omdat men tegelijk het hoofd en de persoon ziet. Er is een rechtstreeks waarneembare relatie tussen beide en er moet geen mentale overeenkomst gezocht worden met een andere ervaring. De metonymische ruimte in het theater verwijst niet naar een andere fictieve ruimte maar benadrukt de theatrale ruimte als onderdeel van de werkelijke theaterruimte. In tegenstelling tot de metafoor die zowel de werkelijke als fictieve wereld omvat, vereist metonymie enkel de werkelijkheid. In plaats van gelijkenis werkt metonymie met verbondenheid. Als *Discordia* de ramen en deuren openzet en de verbondenheid met de werkelijkheid zichtbaar maakt, moet het publiek zich geen virtuele ruimte voorstellen. De relatie tussen het binnen op scène en het buiten van de wereld is niet meer mentaal maar zintuigelijk waarneembaar.

Ondertussen zijn de begrippen theaterruimte, theatrale ruimte, fictieve ruimte en virtuele ruimte al een paar keer gebruikt. Om geen verdere verwarring te veroorzaken en om het begrip metonymische ruimte beter te ondersteunen, worden deze begrippen nader gedefinieerd. De relatie tussen al deze verschillende soort ruimtes wordt bepaald door fictionaliteit. De mate van fictionaliteit geeft aan in hoeverre de voorstelling refereert aan de werkelijke buitenwereld of aan een andere, enkel in de voorstelling bestaande werkelijkheid. Traditioneel verbeeldt de scène een andere, fictieve wereld dat zich afzondert van de werkelijke buitenwereld. Het publiek kijkt dan vanuit de werkelijke ruimte van het auditorium naar de spelers die zich in een fictieve ruimte op scène bevinden. In zijn proefschrift *De ruimte van het*

theater (1996) benoemt Peter Eversmann dit onderscheid met de termen theaterruimte en theatrale ruimte. De theaterruimte is de gemeenschappelijke ruimte waar zowel spelers als publiek zich bevinden maar waarbinnen de spelersruimte en publieksruimte zijn gescheiden. De theatrale ruimte waarin de wereld van de voorstelling zich afspeelt, behoort in principe enkel de spelers toe. De verhouding tussen de theaterruimte en theatrale ruimte kan verschillende vormen aannemen. De theatrale ruimte hoeft geen fictieve wereld voor te stellen en valt dan deels samen met de theaterruimte. Ook de scheiding tussen auditorium en scène is niet altijd eenduidig. Op het moment dat bijvoorbeeld een speler zich in de publieksruimte begeeft, wordt de theatrale ruimte tijdelijk uitgebreid naar de theaterruimte. In de loop van de Westerse theatergeschiedenis is de relatie tussen spelers en publiek en hun respectievelijke ruimtes steeds anders benaderd. Zo was *environmental theatre* van de jaren 1960 een poging om het onderscheid tussen beide te doen vervagen maar ook zonder fysiek onderscheid blijft er toch een mentale grens. Want zoals de Amerikaanse teatroloog Marvin Carlson aangeeft, wordt theater niet bepaald door de afzonderlijke ruimtes voor publiek en spelers maar door hun gelijktijdige aanwezigheid en confrontatie.¹⁰⁰ Deze fundamentele relatie en de manier waarop *Discordia* zich hiertoe verhoudt, wordt in deel 3 verder besproken.

De theatrale ruimte wordt op twee manieren vorm gegeven. Enerzijds via zintuigelijk waarneembare elementen zoals decor, licht en geluid. Eversmann noemt dit de scenische ruimte. Anderzijds wordt via taal of suggestie een virtuele ruimte, die niet fysiek zichtbaar is, opgeroepen in het hoofd van de toeschouwer. “De scenische ruimte is dan dat deel van de virtuele ruimte dat door de theatermaker geconcretiseerd wordt en zodoende door de toeschouwer kan worden waargenomen.”¹⁰¹ De virtuele ruimte moet de illusie creëren dat de wereld van de voorstelling zich ook buiten het waarnemingsveld voortzet. Het vroegste voorbeeld hiervan is de introductie van de *skene* in het Grieks theater. Naast de twee fundamentele ruimtes voor het publiek en de spelers wordt een derde ruimte toegevoegd in de vorm van een gebouw. In het theater van Epidaurus, gebouwd in de vierde eeuw voor Christus, zijn de funderingen van de *skene*, die vroeger uit twee bouwlagen bestond, nog zichtbaar. De *skene* bevond zich aan de kant van het *orchestra*, de cirkelvormige dansvloer waar het koor optrad, tegenover het *theatron*, de tribune vanwaar het publiek naar het optreden keek. De *skene* deed dienst als achtergrond voor het optreden en afhankelijk van het stuk werd het vormgegeven als paleis of tempel. In de backstage ruimte van de *skene* konden spelers kostuums en maskers wisselen. Naast de praktische functie van de *skene* werd het vooral gebruikt als suggestie van de virtuele ruimte. De aanwezigheid van de buitenkant was voldoende om de verborgen binnenkant, van het paleis of de tempel, op te roepen. Het publiek aanvaardde dat onzichtbare gebeurtenissen daarbinnen invloed hadden op de zichtbare buitenwereld op scène. Op het moment dat het theater zich naar binnen verplaatst, keert de logica om. De wereld van de voorstelling speelt zich nu af in een

¹⁰⁰ Marvin A. Carlson, ‘Interior Space’, in *Places of performance: the semiotics of theatre architecture* (Ithaca (N.Y.): Cornell University Press, 1993), 129.

¹⁰¹ Eversmann, ‘De ruimte van het theater’, 49.

interieur en de zichtbare binnenwanden van de theaterruimte verwijzen naar een verborgen, fictief exterieur.



4. Polykleitos de Jongere, *Theater van Epidauros*, Griekenland -
© Katarína Kecskésová, 2010

De voorstellingen van Discordia kennen geen fictief exterieur maar wel de bestaande buitenwereld en als de theaterruimte het toelaat, zal deze ook getoond worden. Als het publiek door de openstaande ramen of deuren de buitenwereld kan zien, wordt dit onderdeel van de scenische ruimte en de virtuele ruimte wordt vervangen door de zichtbare, werkelijke ruimte. De theatrale ruimte stelt ook geen andere, fictieve wereld voor maar is een onderdeel of verderzetting van de echte wereld. De theaterruimte wordt met andere woorden niet behandeld als een metafoor maar als een metonymie.

De Kersentuin, een stuk dat sinds 1997 op het repertoire van Discordia staat, is een voorstelling die op verschillende manieren het principe van een metonymische ruimte illustreert. De voorstelling werd in 2000 gespeeld in de Transformatorzolder op het Westergasfabriekterrein. De deur naar buiten staat open en net als *Restauratie* (1992) begint de voorstelling met daglicht en wordt het kunstlicht zo lang mogelijk uitgesteld. Ook de vloer is geschrobd en het weinige daglicht dat binnenvalt wordt op de vloer weerkaatst. De voorstelling begint met naakte acteurs die langzaam uit bad komen en zich aankleden. Het duurt echter even vooraleer de voorstelling 'echt' begint. Het personage Lopachin, gespeeld door Jorn Heijdenrijk, wacht aan het begin van het stuk op een trein. Op het terrein van de Westergasfabriek loopt ook echt een spoor dus niet alleen het personage maar ook de speler wacht op een trein om zijn tekst te beginnen.

De plankieren zijn geschrobd, de deur naar de brandtrap staat open, buiten schemert het door de motregen heen. De voorstelling van Tsjechovs *De*

Kersentuin staat op het punt van beginnen. Maar ze begint niet. (...) Dan passeert er een trein, niks bijzonders, de Transformatorzolder ligt aan een druk bezocht spoor. De fris gebade acteur zet een tekst in, over hoe stom het is dat hij juist nu, nu de gasten per trein arriveren, boven een boek in slaap kon vallen. We zijn vertrokken.¹⁰²

Net als in het Oude Griekenland aanvaardt het publiek dat gebeurtenissen buiten het waarnemingsveld invloed hebben op het binnen van de voorstelling, alleen vindt die gebeurtenis, een passerende trein, nu plaats in de werkelijke buitenwereld en niet in de virtuele ruimte. De ruimte is metonymisch omdat de relatie tussen buiten en binnen niet mentaal maar zintuigelijk, in dit geval hoorbaar is. Dit wil niet zeggen dat de theatrale ruimte helemaal geen fictieve ruimte meer kan voorstellen. In principe is tekst voldoende om de illusie van een andere plaats op te wekken maar meestal wordt de scenische ruimte door fysieke aanpassingen in de vorm van decorelementen of geluid, ook volledig getransformeerd. Bij *Discordia* zijn die fysieke aanpassingen sowieso gering en stelt de theaterruimte in veel gevallen niets anders voor dan de realiteit van de zaal op dat moment.

In *De Kersentuin* wordt de scenische ruimte vormgegeven met simpelweg een kast. Een oude kast op het midden van de scène is voldoende om de illusie op te roepen van een Russisch landhuis omgeven door een kersentuin. De gehele voorstelling speelt zich af rond die kast, een Chinese kast dan nog wel, en de positie van de spelers ten opzichte van die kast bepaalt ook hun plaats in de theatrale ruimte van het stuk; voor en achter de kast zijn op en af, dicht en ver zijn binnen en buiten. De kast is “tegelijk meubel, huis, tuin en zwijgend personage.”¹⁰³ Veel fysieke aanpassingen zijn er dus niet nodig om de Transformatorzolder te transformeren. Hoewel de theatrale ruimte deels de illusie van een andere plaats oproept, is het bewustzijn van de spelersruimte als onderdeel van de werkelijke theaterruimte niet ondergeschikt. Het publiek kan zich perfect inbeelden dat de spelers zich in dat fictief Russisch huis bevinden maar is zich tegelijk ook zeer bewust van zijn eigen aanwezigheid in een zolder in Amsterdam. Het ‘hier en nu’ karakter van de voorstelling moet niet onderdoen voor de illusie. Het geluid van een passerende trein heeft men niet verbeeld, noch genegeerd. De verhouding tussen zowel de theaterruimte en theatrale ruimte als de scenische en virtuele ruimte worden verkend. Werkelijkheid en fictionaliteit sluiten elkaar niet uit.

Inbreuk van het echte

‘Is de voorstelling al begonnen? Hoort dit er wel écht bij? Is dit in scène gezet of niet?’ Dat werkelijkheid en fictionaliteit niet duidelijk zijn afgebakend bij *Discordia* en de onzekerheid die dat bij het publiek teweegbrengt, is het resultaat van wat Lehmann ‘inbreuk van het echte’ noemt. Als postdramatisch kenmerk is dit van toepassing op het werk van *Discordia*. In de gesloten, geënceneerd wereld van het klassiek dramatisch theater die zich zorgvuldig afsluit van de werkelijkheid, wordt de inbreuk

¹⁰² Loek Zonneveld, ‘Oefeningen in niet-opkomen’, *De Groene Amsterdammer*, jg. 124, nr. 37 (16 september 2000), <https://www.groene.nl/artikel/oefeningen-in-niet-opkomen>.

¹⁰³ Simon van den Berg, ‘Repertoiretoneel in praktijk’, *Theatermaker*, maart 2011, <http://www.barreland.nl/content/repertoiretoneel-praktijk/index.html>.

van het echte als storend ervaren. Het incidenteel binnendringen van de werkelijkheid, zoals bijvoorbeeld het rechtstreeks aanspreken van het publiek, gebeurt dan volgens conventies en liefst zo onopvallend mogelijk. De ervaring van iets écht verbreekt namelijk de illusie die het theater hooghoudt. Het postdramatisch theater verandert de werkelijkheid van een storend element in een volwaardige ‘medespeler’. Lehmann noemt het meespelen van de werkelijkheid ‘an aesthetics of undecidability’.¹⁰⁴ Het publiek schommelt tussen realiteit en fictie en blijft besluiteloos achter. Hoe lang kan een stilte duren vooraleer het opvalt als ongewild maar wel écht in plaats van opzettelijk en geënceneerd? Theater bevindt zich als praktijk voortdurend op de grens tussen dat wat met de werkelijkheid verbonden is en dat wat geënceneerde constructie is. Elke handeling die op scène wordt uitgevoerd; lopen, zitten, spreken, struikelen, gebeurt tegelijk in het echt maar is ook geënceneerd en staat dus ‘teken voor’ diezelfde handeling.

“Een acteur kan drie kwartier lang doen alsof hij water uit een glas drinkt. Hij kan niet drie kwartier lang doen alsof hij op een stoel zit.”¹⁰⁵ De materialiteit van theatrale tekens speelt hier een belangrijke rol. Een stoel die in de tekst staat beschreven is dan wel een materieel teken, het is geen materiele stoel. Theatrale tekens daarentegen bevinden zich tegelijk als teken in de fictieve werkelijkheid van de voorstelling, en als materieel op het podium. Zoals de kast in *De Kersentuin* die zowel teken staat voor het Russische landhuis maar tegelijk ook echt een kast is waarin de spelers hun rekwisieten in kwijt kunnen. Onzekerheid ontstaat als handelingen die geen teken zijn en dus zagezegd niet bestaan in de wereld van de voorstelling, wel zichtbaar plaatsvinden op het podium. Het gaat over handelingen die noodzakelijk zijn voor het verloop van de voorstelling maar die in principe niets met de inhoud te maken hebben. Pragmatische handelingen, als verkleed en opruimen worden niet verborgen. Ze worden zelfs evenwaardig aan meer duidelijk geënceneerde handelingen getoond. Het zijn handelingen die de theaterruimte echt maken; het leggen en afbreken van de vloer, het in elkaar zetten van de tribune, het plaatsen van stoelen en het openzetten van ramen. Ze verbreken de illusie van de theatrale ruimte als fictieve ruimte en benadrukken de concrete architectuur van de theaterruimte.

Overgangsruimtes

De zaal als ontmoetingsplaats tussen spelers en publiek huisvest de primaire functie van het theatergebouw. Naast de zaal zijn er nog een heleboel andere secundaire ruimtes; inkom, lobby, foyer, circulatieruimte, artiestenloges, administratieve lokalen, repetitiezalen, technische lokalen en opslagplaatsen. Net als in de zaal, die verdeeld is in een spelersruimte en een publieksruimte, is er een duidelijk onderscheid voor wie deze ruimtes bedoeld zijn. Vooraleer spelers en publiek elkaar in de zaal ontmoeten, voorziet het theatergebouw ruimte om hen op die confrontatie voor te bereiden. In de backstageruimte maken spelers zich klaar voor hun rol; omkleden, schminken, stemoefeningen. In de foyer bereidt het publiek zich eveneens

¹⁰⁴Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 100.

¹⁰⁵Henk Danner, ‘Werner de Bondt: Architect vormgever’, *Archipel*, 1989, <https://archipelvzw.be/nl/agenda/251/scenografie-en-architectuur>.

voor op zijn rol als toeschouwer; jassen weghangen, gsm uitzetten, programmaboekje lezen. Voor Carlson zijn dit overgangsruidtes. "Each served as a transitional space between the outside world, where actors and audience might mingle in different relationships, and the special dialectic world of the stage and auditorium."¹⁰⁶ De overgang tussen deze twee werelden wordt ondersteund door een conventioneel parcours van buiten naar binnen. Als toeschouwer zijn we daar zo gewend aangeraakt; langs de inkom en de foyer voorbij de vestiaire, nog even naar toilet en dan naar de zaal. Wanneer er gebroken wordt met dat parcours, ontstaat er dus enige verwarring. Ik maakte het zelf mee tijdens een van mijn eerste Discordia theaterervaringen. Ik had net mijn ticket voor de voorstelling van *De Veere* opgehaald dat zou doorgaan in Frascati te Amsterdam. Op zoek naar de zaal werd ik doorverwezen naar buiten. Onzeker ging ik terug naar buiten en werd ietwat gerustgesteld bij het zien van nog onzekere mensen die op straat stonden te wachten. Geen lobby of foyer, geen café of vestiaire. Ik wist niet waar ik heen moest. Een deur waar ik anders zomaar voorbij zou zijn gelopen, gaat open. De ingang naar de zaal bleek de nooduitgang te zijn. Alle overgangsruidtes werden abrupt overgeslagen. In de plaats werd de straat tijdelijk toegeëigend als onderdeel van het theatergebeuren en de rechtstreeks overgang van buiten naar binnen versterkte het metonymische karakter van de theaterruimte als onderdeel van de buitenwereld.

In plaats van deze overgangsruidtes geheel over te slaan, kunnen ze ook worden ingezet om de gebruikelijk exclusieve spelersruimte te openen naar het publiek toe. Traditiegetrouw is de backstageruimte van de spelers verboden terrein voor het publiek en omgekeerd zijn ook de spelers niet toegelaten in de foyer. Inbreuk op deze conventionele theatercodes zijn niet nieuw. Ariane Mnouchkine en haar Théâtre du Soleil staan er om bekend het publiek te vragen veel eerder dan het eigenlijke begin van de voorstelling aanwezig te zijn. De toeschouwer wordt dan een blik gegund op het voorbereidingsproces van de spelers. Het is een andere manier van het expliciet tonen van de toneelmachinerie. Niet de illusie maar de kunstmatigheid van het theater wordt, zelfs voor het betreden van de zaal, in de kijker gezet. Niet alleen de verhouding tussen werkelijkheid en fictionaliteit maar ook het klassieke onderscheid tussen spelers en publiek wordt beproefd. Hoezeer de wens om het onderscheid volledig op te heffen, blijft de toeschouwer zich toch als indringer voelen. De toeschouwer kan dan wel inkijken op het voorbereidingsproces van de speler, ze maakt er geen deel van uit.

Ook Discordia laat af en toe het publiek de spelersruimte betreden. Voor *De Kersentuin* (2000) op het Westergasfabriekterrein komt het publiek binnen langs de keuken en de kleedkamers. Veel belangrijker is echter de omgekeerde beweging; spelers die de publieksruimte betreden. De Discordia-spelers zijn vaak actief betrokken bij het publieksgedeelte van de voorstelling. Ze verkopen zelf de tickets en staan achter de bar. De spelers betreden niet de publieksruimte als onderdeel van het spel maar interageren met het publiek, niet in hun hoedanigheid als personage maar als medemens. De spelers zijn op dat moment bezig met het ontvangen van het publiek als hun welgekomen gasten. Tijdens of na de voorstelling wordt het publiek

¹⁰⁶ Carlson, 'Interior Space', 132-33.

ook door de spelers een kopje koffie, een glaasje wijn of iets anders aangeboden, zoals het goede gastvrouw- en heren betaamt.

Een andere vorm van gastvrijheid dat Discordia typeert, is wat het keukengedeelte kan worden genoemd. Overal waar gespeeld wordt, zal er voordien gekookt worden. Indien nodig wordt een eigen keuken meegebracht. Iedereen is welkom om mee aan tafel te schuiven; het personeel van het theater, vrienden die komen kijken, leerlingen. Het delen van een maaltijd versterkt het gevoel van samenhangigheid want de spelers van Discordia staan als zichzelf maar vooral ook met elkaar op het podium. Er is dan ook geen nood om zich als speler af te zonderen ter voorbereiding op de transformatie tot personage. Het samen koken en samen eten, als onderdeel van het dagelijks leven wordt opgenomen in het ritueel naar de voorstelling toe.

Er valt veel te zeggen over het ritueel van samen koken en samen eten. Bart Verschaffel stelt zelfs dat “een gebouw waarin geen vuur gemaakt en niet gekookt wordt geen huis is, daar woont niemand.”¹⁰⁷ Ook de oorspronkelijke betekenis van foyer dat letterlijk ‘haard’ betekent, sluit hierop aan. In de zoektocht naar wat het theater vandaag kan zijn en hoe het huis daarin een rol speelt, herkennen we het koken. Koken, zijnde een activiteit dat mensen bij elkaar brengt, kan de functie van het theater als ontmoetingsplek, waar spelers het publiek als gasten ontvangt, een nieuwe betekenis geven. Soms blijft de keuken zichtbaar voor het publiek of komen de toeschouwers langs de keuken binnen zoals bij *De Kersentuin*. Soms wordt er naast het gebruikelijk uitdelen van drankjes ook iets voor het publiek gekookt. In de bijdrage van Discordia voor *The Corner Show* (2015) werd er bijvoorbeeld een poging gedaan tot het bakken van vierkante pannenkoeken. Het luidruchtig kloppen van het beslag dat normaal gezien als storend zou worden ervaren, speelt nu mee in de voorstelling. Een ander voorbeeld is het koken van soep op het einde van *Monoloogperformance* (2004). Niet alleen het geluid van koken, maar vooral de geuren die daarbij komen kijken, worden opgenomen. Verschillende zintuigen worden geprikkeld. Er is sprake van wat Lehmann in het postdramatisch theater beschrijft als een ‘synesthetische ervaring’. Waarnemingen uit verschillende zintuigsferen beïnvloeden elkaar. De geur van vers gemaakte soep kan voor sommigen bijvoorbeeld de herinnering aan het grootouderlijk huis oproepen. Koken is een handeling die we normaal gezien in een andere situatie plaatsen. Door het herkennen van een bepaalde geur wordt er met die andere situatie mentaal een overeenkomst gemaakt. Verschillende ervaringsdomeinen worden aangesproken; de werkelijke situatie, de theatervoorstelling en de herinnering aan die andere situatie, soep eten bij oma thuis. Enerzijds ontstaat er op deze manier een metaforische theatteruimte en anderzijds, naar analogie met Bachelards definitie van het huis, een ruimte die onze opgeslagen herinneringen terug bovenhaalt.

Het koken van soep is een sociaal gebeuren maar het kan ook vanuit een ander, meer ruimtelijk perspectief bekeken worden. De scheiding tussen spelers en publiek, die fundamenteel is voor het theater, wordt via de handeling van het koken tijdelijk doorbroken. Het publiek begeeft zich op de vloer en spelers zetten zich op de tribune naast het publiek. Met een kom soep of een drankje komen spelers en publiek dicht bij elkaar. De ruimtelijke verhoudingen van de theaterzaal zijn als gevolg van de context die we normaal gezien associëren met koken, even hertekend. De inbreuk

¹⁰⁷ Verschaffel, ‘Bad Dream Houses. De impasse in de woningarchitectuur’, 138.

van het koken als een échte handeling veroorzaakt bijgevolg verschuivingen in de verhouding tussen wat echt en geënceneerd is. Het koken is in principe niet noodzakelijk voor het verloop van de voorstelling en het heeft ook niet altijd iets met de inhoud van het stuk te maken maar het nodigt wel uit om het theater vanuit een ander perspectief te bekijken.

Lehmann spreekt over ‘aesthetics of undecidability’ maar het is in feite geen kwestie van kiezen. Fictie en realiteit of binnen en buiten zijn simultaan aanwezig. Eerder dan besluiteloosheid gaat het bij Discordia om de bereidheid alles in vraag te stellen en hun werk steeds vanuit verschillende hoeken te bekijken, zowel op niveau van de tekst en het spel als op niveau van het gebouw. Het openen van de ruimte betreft dus niet alleen letterlijk het openen van de architectuur van het gebouw maar ook figuurlijk het openen van de ‘architectuur’ van de voorstelling.

Sara De Bosschere, actrice bij De Roovers en soms in samenwerkingsverband met Discordia, beschrijft haar voorkeur voor voorstellingen met dit soort open karakter. Ze houdt er niet van als een voorstelling “in je gezicht wordt geduwd.”¹⁰⁸ Waar geen ruimte is voor de toeschouwer om zelf na te denken over wat hij of zij te zien krijgt. De openheid van een voorstelling is een uitnodiging naar het publiek toe om met de spelers mee te denken. Om zowel voor, tijdens als na de voorstelling open te staan voor nieuwe mogelijkheden binnen de bestaande structuur van het theater.

Wanneer je op de Transformatorzolder naar Maatschappij Discordia gaat kijken, krijg je voor de voorstelling een glas uitgeschonken door de mensen die je even later op het toneel ziet staan. Over Discordia wordt nogal eens smalend gezegd: “Ze hebben wel een goede keuken, maar hun voorstellingen zijn toch elitair.” Daarbij wordt dan toch onderschat in welke mate het hele kader ook mee de voorstelling maakt. Je wordt ontvangen in een ruimte waarin het daglicht binnenvalt, waar de coulissen, de meubels en de kostuums uit de vorige voorstellingen nog te zien zijn. Zonder dat je je ervan bewust bent, word je als toeschouwer in het werk ontvangen. Je wordt ontvangen in een open dialoog.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Sara De Bosschere, ‘Ik kijk altijd vanuit mijn vak’, *Etcetera*, jg. 18, nr. 74 (december 2000): 21.

¹⁰⁹ De Bosschere, 22.

3. De zaal: voor en achter

Elke plek waar een ontmoeting tussen spelers en publiek plaatsvindt, kan in principe een theaterruimte genoemd worden. Het theatergebeuren hoeft zich niet in een specifiek daarvoor ontworpen zaal, af te spelen. Ik sprak reeds over de allure van 'gevonden' plekken en de opmars van locatietheater. Verschillende locaties worden ingezet als theaterruimte, gaande van de intimiteit van een kamer of zelfs een auto, ruimtes met een zeer beperkt aantal personen tot grote evenementen die een hele stad in beslag nemen. Ondanks de locatie, het aantal betrokken personen, de grootte of de vorm van de theaterruimte blijft de gelijktijdige aanwezigheid van zowel spelers als toeschouwers het theater definiëren. Het medium film heeft deze definitie natuurlijk uitgedaagd. Een gezelschap als The Wooster Group geeft zo hun eigen interpretatie aan die theatrale vereiste van lichamelijke aanwezigheid. Ook de huidige coronacrisis heeft de cultuursector gedwongen anders om te springen met de aanwezigheid van het publiek. Daarbovenop verruimen we steeds verder onze opvattingen over ruimte en tijd. De toepassing van hologrammen bijvoorbeeld is niet meer iets dat we enkel in sciencefictionfilms te zien krijgen. Wie weet wat de toekomst nog mogelijk maakt?

Niettegenstaande blijft het theater, zoals we het vandaag kennen, in essentie gebonden door lichamelijke aanwezigheid en wederzijdse erkenning. Als film spelers en publiek volledig heeft gescheiden dan komt het negentiende-eeuwse proscenium- of lijsttheater en haar denkbeeldige, soms letterlijke, vierde wand dicht in de buurt. Aan het andere uiteinde staat *environmental theatre* dat zich prijst het onderscheid tussen de spelers- en publieksruimte volledig op te heffen. Daartussen bevindt zich nog een heel gamma aan ruimtelijke verhoudingen en variaties op de *end stage*, *thrust stage* of *central stage*. Vaak worden deze verschillende theatervormen ook gekoppeld aan een specifieke periode in de theatergeschiedenis.¹¹⁰

De 'act of theatre' blijft in al deze theatervormen nochtans hetzelfde. Er zijn personen die handelen en anderen die toekijken. Ik kan niet anders dan het beroemde citaat van de Britse theaterregisseur Peter Brook aanhalen.

I can take any empty space and call it a bare stage. A man walks across this empty space whilst someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theatre to be engaged. Yet when we talk about theatre this is not quite what we mean. Red curtains, spotlights, blank verse, laughter, darkness, these are all confusedly superimposed in a messy image covered by one all-purpose word. We talk of the cinema killing the theatre, and in that phrase we refer to the theatre as it was when the cinema was born, a theatre of box office, foyer, tip-up seats, footlights, scene changes, intervals, music, as though the theatre was by very definition these and little more.¹¹¹

Wat is de definitie van het theater dan wel? Als we al de aanvullingen weghalen, 'foyer, tip-up seats, footlights, scene changes' waarmee volgens Brook het theater vandaag wordt verward, dan blijven het publiek en de spelers over. In *The Seven Ages of the Theatre* stelt de Britse theaterontwerper Richard Southern (1903-1989) de relatie

¹¹⁰ George C. Izenour, *Theater Design*, 2nd ed. (New Haven (Conn.): Yale university press, 1996), fig. 2.1.

¹¹¹ Peter Brook, *The Empty Space* (New York: Simon & Schuster, 1996), 7.

tussen deze twee als de essentiële kern van het theater. "Take these apart and you have nothing left."¹¹² De definitie van wat het theater is, ligt vervat in het woord zelf. Etymologisch gezien is het woord theater afgeleid van het Griekse werkwoord *theomai* dat 'kijken' betekent. In de oud-Griekse theaterconstructies werd de plek voor de toeschouwers aangeduid met *theatron*, letterlijk 'de plek waar men kijkt'. Opvallend is dat de publieksruimte in het theater vandaag *auditorium* wordt genoemd, 'de plek waar men hoort'. Sinds Aristoteles het geschreven en gesproken woord uit elkaar heeft gehaald, is in onze Westerse cultuur het theater lange tijd behandeld als, wat Eugenio Barba een 'story-through-words' heeft genoemd. Ik heb dit uitvoerig besproken in het deel over simultaneïteit. Een verhaal verteld volgens de logica van tijd en aaneenschakeling wordt het best gelezen of aangehoord. Op het moment dat we, volgens Foucault 'het tijdperk van de ruimte' betreden, vindt een belangrijke verschuiving plaats. De logica van ruimte neemt het over van tijd en ook het zien in tegenstelling tot het horen wint aan belang. Het is ook belangrijk op te merken dat het Griekse *theatron* oorspronkelijk enkel de publieksruimte en niet het theater in zijn geheel aanduidde. Hierin blijkt de essentiële rol van het publiek. Zonder publiek, geen theater.

In de loop der eeuwen heeft de theaterruimte dan wel opmerkelijke ontwikkelingen meegemaakt; de toevoeging van de prosceniumboog bijvoorbeeld of de verdeling van het auditorium in balkons, galerijen en loges. Maar in essentie is de architectuur van het theater sinds de oudheid niet principieel veranderd. De fundamentele ruimtelijke relatie tussen spelers en publiek die het theater definieert, blijft een constante, zelfs als het theater niet in een specifiek architecturale structuur plaatsgrijpt.

In wat volgt ga ik mij beperken tot de structuur van de zaal. In het geval van Discordia, zoals reeds opgemerkt, vindt de ontmoeting tussen spelers en publiek zo goed als altijd plaats in kleine tot middelgrote zalen. Jan Joris Lamers is van mening dat "het grote toneel het ergste is wat er bestaat."

Dat we in kleine zalen spelen, is meer vanwege het feit dat je het contact met het publiek niet kwijtraakt. Het is toch net dat wat toneelspelen zo mooi maakt? In grote zalen kan het publiek heel vaak de expressie van de acteurs niet zien. (...) In de periode waarin ik die uitspraak deed, was het grote toneel zijn kompas verloren. Ik heb er nog altijd niet zoveel mee. Nu bedient men er zich van geluidsapparatuur. Daarmee wordt de afstand tot het publiek toch alleen maar groter? Ik erger me er ongelooflijk aan dat alles uit een paar luidsprekers komt en je niet meer kunt bepalen waar iemand staat. Zogenaamd brengt het de speler dichterbij omdat je hem goed kunt verstaan, maar het heeft geen akoestische waarde meer.¹¹³

Technische innovaties en nieuwe constructiemogelijkheden zorgen ervoor dat in de loop van de negentiende eeuw de omvang van het theater enorm toeneemt. Niet alleen de foyer maar ook de zaal, zowel podium als auditorium, worden groter. Het podium wordt breder en dieper en bedient zich van allerlei technische snufjes. Om de

¹¹² Richard Southern, *The Seven Ages of the Theatre* (London: Faber and Faber, 1968), 2.

¹¹³ Reyniers, "Het enige wat je aan oorspronkelijks kunt laten zien, dat ben je zelf." Een gesprek met Jan Joris Lamers', 17.

verplaatsbare decors, spotlights en andere technische benodigdheden kwijt te kunnen, groeit ook de toneeltoren. Samen met de steeds groter wordende zalen ontwikkelt zich de vraag naar het maximaal aantal personen dat een theaterruimte kan opvangen. Om het waarnemingsvermogen van de toeschouwer, zowel horen als zien, niet in het gedrang te brengen, stelt de Amerikaanse deskundige op vlak van theaterontwerp en -technologie George Izenour (1912-2007) een maximumlimiet op de zaalgrootte; 36 meter voor opera en 24 meter voor toneel.¹¹⁴ Met behulp van technische versterkingen zoals geluidsapparatuur is het mogelijk geworden om deze afstand verder te vergroten. De vraag is natuurlijk, zoals Lamers die ook stelt, in hoeverre dat gewenst is?

Het hangt af van het soort theater dat beoogd wordt. De ene theaterruimte heeft als doel een zo groot mogelijk aantal personen gedurende een bepaalde tijd een schijnwereld voor te houden. Alle vormen van afleiding worden weggefilterd en de toneelmachinerie wordt achter de toneellijst en in de toneeltoren verstopt. Andere theaterruimtes stimuleren een meer actieve kijkhouding en streven naar een zo groot mogelijk contact tussen spelers en publiek. De een installeert binnenin de theaterruimte een absolute scheiding en de ander wenst een gedeelde ruimte te zijn. Het soort theaterruimte heeft een invloed op het soort werk dat ten tonele wordt gevoerd inclusief de manier van spelen. In hetzelfde interview haalt Lamers deze invloed kort aan.

De Monty in Antwerpen is best wel een grote en hoge zaal, niet kleiner dan de Stadsschouwburg in Amsterdam. Maar hij is wel anders, in die zin dat je als acteur naar beneden kijkt in plaats van naar boven. Daaraan pas je je aan. Of je door publiek omringd wordt of niet heeft natuurlijk een invloed op hoe je iets doet.¹¹⁵

De Monty is, in vergelijking met andere zalen waar *Discordia* speelt, inderdaad anders. *Discordia* kiest in vele gevallen voor een vlakke vloeropstelling, hier kom ik zo meteen op terug. Interessant op te merken is het verschil in verticaliteit. Als de ruimtelijke verhoudingen van een zaal worden besproken, gebeurt dit doorgaans schematisch in twee dimensies op het horizontale vlak. Het verticale vlak komt nauwelijks ter sprake. Of het publiek zich onder of boven de ooglijn van de acteurs bevindt, heeft nochtans een niet te onderschatten invloed. De Britse theaterinrichter Iain Mackintosh schrijft over deze verticale relatie het volgende:

When an audience looks down on the actor it will be contemplating the performer critically (...). If the attention of the audience wavers the actor is in a weak position. (...) If, on the other hand, the audience looks up to the actor, the actor is in control, can elicit responses and can manage the audience because he or she is, quite simply, in the dominant physical position.¹¹⁶

De meeste traditionele theaters voorzien beide relaties; de ene helft van het publiek onder de ooglijn van de acteur en de andere helft erboven. Het is niet verwonderlijk

¹¹⁴ Izenour geciteerd door Eversmann, 'De ruimte van het theater', 92.

¹¹⁵ Reyniers, "'Het enige wat je aan oorspronkelijks kunt laten zien, dat ben je zelf.'" Een gesprek met Jan Joris Lamers', 17.

¹¹⁶ Iain Mackintosh, *Architecture, Actor and Audience* (London: Routledge, 1993), 135.

dat ten tijde van het absolutisme het gewone volk onder de ooglijn werd geplaatst en de adel erboven. Maar als het publiek in de zaal niet meer volgens de maatschappelijke hiërarchie wordt verdeeld en acteurs vooral als zichzelf en niet als een personage op het podium staan, kan de ‘dominante’ positie van de acteur in vraag worden gesteld. De vlakkevloertheaters van vandaag hebben, zoals de naam doet vermoeden, geen verhoogd podium. Er is geen toneellijst die de spelersruimte van de publieksruimte scheidt. De zaal is één gedeelde ruimte. De eerste rij stoelen begint op hetzelfde niveau als de speelvloer. Het merendeel van het publiek bevindt zich dus boven de acteur. Veel van deze theaters zijn relatief klein om te voorkomen dat de acteurs het gevoel hebben vanuit “the bottom of a well”¹¹⁷ te moeten spelen. Dit is niet om de ‘zwakke’ positie van de acteur ten opzichte van het publiek te benadrukken maar om hen net dichterbij elkaar te brengen.

De voorstellingen van *Discordia* worden door Sara De Bosschere beschreven als “een open dialoog”¹¹⁸ en een dialoog voer je het best op gelijke voet als evenwaardige deelnemers. *Discordia* speelt dus voornamelijk in kleine zalen met een vlakke vloeropstelling. De ruimtelijke configuratie van deze zalen bevordert de kritische kijkhouding die *Discordia* van hun publiek verlangt. Luk Van den Dries beschrijft hoe de manier van kijken beïnvloed wordt door het soort theaterruimte en hoe dat, in het geval van *Discordia*, hun voorstellingen ten goede komt.

Ik zag *Discordia* inderdaad in het Nieuwpoorttheater, een van onze beste kleine theaters vind ik (...) Qua verhouding is het tamelijk ideaal: je hebt als toeschouwer altijd het gevoel betrokken te zijn, erbij te zijn. Een nabijheid die maakt dat je je aangesproken voelt. Je kijken dringt niet binnen zoals in het lijsttoneel, is minder beeldbelust op effect uit rookmachines. Het kijken daar heeft meer van het schouwen zoals Brecht dat ook zag: direct, open en alert. Inderdaad, dat soort kijken werkt het best in een vlakkevloertheater, zoals het Nieuwpoorttheater.¹¹⁹

De vierde wand

De rol van de toeschouwer, in het lijsttheater of in het vlakkevloertheater, valt niet te ontkennen. De aanwezigheid van de toeschouwer wordt in het lijsttheater, volgens het principe van de vierde wand, echter zeer bewust genegeerd. In het essay *Waarheid als illusie* (2000) schrijft de Vlaamse socioloog Rudi Laermans over de vierde wand in het theater. Hij typeert het theater eerst aan de hand van volgend paradox.

De simultaneïteit van ‘doen’ en ‘zien’ maakt immers dat elke theatervoorstelling zich op het snijpunt van twee totaal verschillende activiteiten situeert. Bekeken vanuit de positie van de spelers is het opvoeren

¹¹⁷ Mackintosh, 136.

¹¹⁸ De Bosschere, ‘Ik kijk altijd vanuit mijn vak’, 22.

¹¹⁹ Blokdijk en Van den Dries, *Theatergeschiedschrijving, heet van de naald*, 31.

synoniem voor een 'doen zien', terwijl het vanuit het standpunt van de zaal of het publiek integendeel om een 'zien doen' gaat.¹²⁰

Vervolgens schetst hij, op toch wel architecturale wijze, de vierde wand.

Voor de acteur die speelt dat haar of zijn spel geen 'doen zien' maar enkel een 'doen' is, vormt de vierde wand een daadwerkelijke muur, een visueel en auditief ondoorlaatbare grens. Daarentegen is diezelfde muur voor de toeschouwer een gehorig venster, een louter zien en horen dat miskent dat de voorstelling een doen zien (doen horen) is. Muur en venster, blik- en geluidsdichte gevel en tegelijkertijd akoestisch poreus uitstalraam: deze in logisch opzicht godsonmogelijke eenheid maakt het spreekwoordelijke wezen van de vierde wand uit.¹²¹

De notie van de vierde wand ontstaat in de achttiende eeuw op het moment dat men van het theater een steeds meer realistische weergave van de werkelijkheid verwacht. Onder invloed van Aristoteles werd het theater in eerste instantie begrepen als een schrijfkunst ('story-through-words') eerder dan een podiumkunst. Een theaterstuk werd beoordeeld als een geschreven tekst, met een geloofwaardige opeenvolging van personages en handelingen, en minder als een opvoering van diezelfde tekst. De rol van de lezer werd in feite belangrijker geacht dan die van de toeschouwer. De taak van de toneelacteur, die de lezer met zijn verhaal wil aanspreken, wordt met de intrede van het realisme aangevuld door de acteur die nu ook de toeschouwer met zijn of haar spel moet weten te overtuigen. De conventie van het realisme, het theater als een zo exact mogelijke weergave van de werkelijkheid, wordt ondersteund door de notie van de vierde wand. De Franse filosoof Denis Diderot (1713-1784) gebiedt de acteur in zijn *Discours sur la poésie dramatique* (1758) te spelen "alsof het doek niet opgaat."¹²² Alsof er binnen de theaterruimte een onzichtbare muur staat die de spelers- en publieksruimte van elkaar scheidt. Alsof er achter die muur geen illusie maar een écht stukje buitenwereld plaatsvindt. "Door te acteren dat men niet acteert; door te 'doen zien' alsof er niet ook een 'zien doen' in de zaal is, alsof het publiek afwezig is."¹²³ De herwonnen rol van de toeschouwer bestaat er dus gek genoeg in dat zijn bestaan geen rol mag spelen.

Niet alleen wordt er van de acteur verwacht te doen alsof er niemand in de zaal aanwezig is, ook zijn eigen aanwezigheid verdwijnt achter de vierde wand. De acteur dient zich volledig te vereenzelvigen met het gespeelde personage dat zijn eigen persoonlijkheid onzichtbaar maakt. Het psychologisch realisme van de acteur wordt snel gevolgd door het optisch realisme van het decor. De leefwereld van het personage wordt zo realistisch mogelijk nageemaakt zodat de acteur zijn aanwezigheid op het podium als personage kan legitimeren. Het geschilderd achterdoek wordt vervangen door échte voorwerpen en échte meubels. De acteur komt binnen langs een échte deur en gaat ook écht op een stoel zitten. In de zeventiende en achttiende eeuw speelden de acteurs nog vóór de ruimte van het decor. Op het voortoneel, de

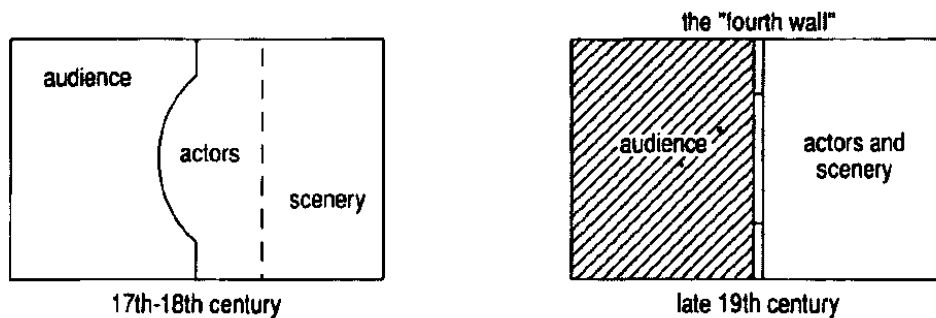
¹²⁰ Rudi Laermans, 'Waarheid als illusie', *De Witte Raaf*, nr. 87 (oktober 2000), <https://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/2180>.

¹²¹ Laermans.

¹²² Denis Diderot, 'Discours sur la poésie dramatique', in Alain Ménil (ed.), *Diderot et le théâtre I. Le Drame* (Paris: 1995), 201. Geciteerd door Laermans.

¹²³ Laermans.

plek waar de spelers- en publieksruimte overlappen, stonden de acteurs zo dicht mogelijk of zelfs gedeeltelijk in het publiek. In de loop van de negentiende eeuw worden de acteurs steeds verder naar achter geduwd. Het voortoneel verdwijnt en de acteurs worden letterlijk in het decor geplaatst. Het contact met het publiek was reeds psychologisch verbroken en nu wordt die verbreking ook ruimtelijk bevestigd. De vierde wand valt, als denkbeeldige muur, aan het einde van de negentiende eeuw, het hoogtepunt van het realisme, ook samen met de architecturaal vormgegeven prosceniumboog of toneellijst.



5. Schematische weergave van het voortoneel en de vierde wand - © Marvin Carlson, 'Historical survey of theatrical forms', 1991

In de twintigste eeuw zijn er verschillende bewegingen die zich kanten tegen het realisme en de daarmee geassocieerde vierde wand. In 1913 bijvoorbeeld sloopt de Franse theatermaker Jacques Copeau (1879-1949) de prosceniumboog in zijn Théâtre du Vieux Colombier. Op dat moment een revolutionaire poging om het contact tussen spelers en publiek te herstellen. Verschillende andere pogingen worden gedaan om zowel de zichtbaarheid als de nabijheid van het publiek te versterken. Het publiek wordt in een cirkel, of langs twee of drie kanten van het podium geplaatst. Desondanks blijft de frontale publieksofstelling die het prosceniumtheater afdwingt, tot vandaag de norm. Daar is in principe niets verkeerd mee. Het lijkt voor Tom Blokdijk de meest natuurlijke manier. "Er zijn acteurs die een hele zaal met hun rug kunnen bespelen, maar een mens kan met zijn voorkant toch meer van zichzelf laten zien dan met zijn achterkant."¹²⁴ Een gesprek voer je uiteindelijk ook frontaal, tegen elkaar en niet naast elkaar. Het probleem is echter de verticale positie vanwaar je naar het podium kijkt en natuurlijk ook wat er op dat podium te zien is. In de loop van de twintigste eeuw ondergaat het mens- en wereldbeeld van de samenleving drastische veranderingen. Het besef dat de wereld oneindig complex is en niet meer volgens een visie af te beelden is, manifesteert zich ook op het podium. Eén enkele opvatting van de werkelijkheid binnen het kader van het proscenium volstaat niet meer. Het verlangen om de werkelijkheid in al zijn facetten en lagen te tonen uit zich in, wat ik al beschreven heb, theater van simultaneïteit. Als er bijvoorbeeld meerdere scènes tegelijkertijd plaatsgrijpen dan is dat voor de helft van het publiek onder de ooglijn van de acteur onzichtbaar. Ingenieuze bewegingspatronen en zaken dieper op scene zijn ook alleen maar

¹²⁴ Blokdijk en Van den Dries, *Theatergeschiedschrijving, heet van de naald*, 22.

duidelijk voor het hogergeplaatste publiek op het balkon.

De realistische decors van de negentiende eeuw, opgevoerd in klassieke lijsttheaters werken prima als je er langs de voorkant tegenaan kijkt maar de dynamiek van de twintigste-eeuwse ensceneringen gaat verloren als je er niet van bovenaf op kunt kijken. Het frontaal theater dat voordien geassocieerd werd met een archaische manier van kijken, krijgt in het vlakkevloertheater een nieuwe betekenis. Het publiek kijkt niet frontaal naar een afbeelding van de werkelijkheid maar kijkt van bovenaf naar beneden naar een verhaal dat zich in de ruimte ontplooit. De volledige complexiteit van dat verhaal is ook voor iedereen in het publiek zichtbaar.

Tom Blokdijk heeft het bijvoorbeeld over de door Discordia gespeelde voorstelling *Oom Wanja* (1989) van Tsjechov. “Niemand in de zaal zou iets gesnapt hebben als die voorstelling op het toneel van een grote schouwburg zou zijn gespeeld.”¹²⁵ Het decor bestond uit verschillende opgehangen doeken die gedurende de voorstelling één na één opzij werden geschoven. Telkens kwamen meer meubels tevoorschijn. Achter elke doek werd een nieuwe laag aan het stuk toegevoegd. Achter het laatste doek werd een mezzanine “als een klein theatertje”¹²⁶ onthuld. De dieptewerking van het toneelbeeld dat Discordia op die manier had gecreëerd, zou voor de mensen in de zaal van een grote schouwburg verloren zijn gegaan. De totaliteit oftewel ruimtelijkheid van het toneelbeeld was in een vlakkevloertheater gelukkig wel te overschouwen en daarom ook op verschillende manieren te interpreteren, zo blijkt uit een recensie van Pieter T’Jonck.

Het is zowel een simulatie van de verstikking van een binnenruimte waar elke nieuwe opening een nieuwe chaos van opgestapelde herinneringen ontsluit, een ontluisterende presentatie van het bezit waar het allemaal om blijkt te draaien, als finaal een simulatie van het eerste theatertje waar Stanislavski Tsjechov met daverend succes opvoerde, met nog tientallen nuances daartussen.¹²⁷

De stukken van Tsjechov worden traditioneel gezien, zeker sinds de opvoeringen van Stanislavski, geassocieerd met een realistisch decor en een even realistische, psychologische speelstijl. De Russische acteur en regisseur Konstantin Stanislavski (1863-1938) is het meest bekend voor het ontwikkelen van een acteermethode gebaseerd op emotionele inleving. De toneelspeler transformeert zichzelf in het personage. De acties van de acteur op het podium moeten overeenkomen met die van het personage alsof die in de werkelijkheid zou bestaan. Jac Heijer merkt op dat dit niet een methode is waarop de Discordia-acteurs zich beroepen. “De spelers stelden de personages niet voor langs de Stanislavskiaanse weg van de inleving, maar als zichzelf.”¹²⁸ In het artikel *Dwarssligen als uitgangspunt* (1987) heeft Heijer het over de invloed van de beeldende kunst in het theater van Jan Joris Lamers en de Nederlandse theatermaker Gerrit Timmers. Samen begonnen ze in 1972 het Onafhankelijk Toneel. In 1983 verlaat Lamers de groep om zelf Maatschappij Discordia op te richten. Veel van de principes van het Onafhankelijk Toneel neemt

¹²⁵ Blokdijk en Van den Dries, 25.

¹²⁶ Pieter T’Jonck, ‘Discordia met kritische lezing van “Oom Wanja”: Weinig traditionele Tsjechov’, *De Standaard*, 5 juli 1989, <http://sarma.be/docs/1590>.

¹²⁷ T’Jonck.

¹²⁸ Heijer en Herzberg, ‘Dwarssligen als uitgangspunt’, 621.

Lamers mee naar Discordia. Bijvoorbeeld het feit dat de spelers eerst en vooral als zichzelf op het podium staan. Er is geen nood aan een realistisch decor dat het handelen van het personage ondersteunt of naar de leefwereld van het personage verwijst. In *De Meeuw* (1977), een ander stuk van Tjeschov, opgevoerd door Onafhankelijk Toneel, is de meeuw die het personage Kostja neerschiet daarom geen opgezette meeuw met toneelbloed maar een sjaal die de acteur van zijn hals neemt en op de grond laat vallen. “Die sjaal werd benoemd als meeuw en was een meeuw.”¹²⁹ Heijer vergelijkt die manier van werken met die van een beeldend kunstenaar die zelf nieuwe betekenissen aan de dingen geeft. De dingen waarmee Lamers zijn voorstellingen vorm geeft, worden altijd zorgvuldig gekozen, geplaatst en gebruikt. Heijer heeft het over “stillezens ingericht van voorwerpen als broodroosters, potten, kannen, trommels, speelgoedjes, kantoortafels en bijzondere stoelen.”¹³⁰ Soms zijn het ontzettend veel voorwerpen, soms volstaat één enkele stoel of soms zijn de lichamen van de acteurs voldoende. Vaak zijn het ook voorwerpen die reeds in vroegere voorstellingen zijn gebruikt en dus de herinnering aan die voorstelling met zich meedragen. Denk terug aan de stillezens van Morandi; dezelfde potjes en vaasjes, in groepjes of alleen. Dezelfde voorwerpen zijn telkens net iets anders geplaatst en het is de plaatsing van de voorwerpen ten opzichte van de andere die, net als de stillezens van Lamers, het werk bijzonder maken.

Miranda Prein heeft het in haar scriptie over de “noodzaak voor aanwezigheid.”¹³¹ Een principe dat niet alleen voor de objecten op het podium maar ook voor de tekst en de handelingen van de acteurs geldt. Als tijdens de voorstelling iets niet blijkt te werken dan wordt het de volgende voorstelling verplaatst, vervangen of gewoonweg verwijderd. Desnoods wordt er, zoals Brook voorstelt, in een ‘empty space’ gespeeld. Maar er wordt wel degelijk in en met de ruimte gespeeld. Als de objecten in de ruimte niks bijdragen aan de voorstelling dan wordt het decor slechts een achtergrond waartegen de voorstelling verschijnt. Elk object dat aan de ruimte wordt toegevoegd, moet zich daarom op een zinvolle manier verhouden ten opzichte van de rest van de voorstelling. Een stoel op scène bij Discordia heeft geen programmatische betekenis. Een stoel is een stoel en geen afbeelding van bijvoorbeeld een huiskamer. Een stoel krijgt betekenis door zijn plaatsing in de ruimte en zijn relatie met de spelers en andere objecten waaruit het decor is opgebouwd. In dat opzicht noemt Tom Blokdijk Lamers “de uitvinder van het objectdecor.”

Hij [Lamers] plaatst de voorwerpen die hij gebruiken wil gewoon ergens op de speelvloer en van hem hoeven de toeschouwers rondom die voorwerpen niet eens de kamers of zalen te verzinnen die hij weggelaten heeft. (...) De vloer is gewoon de toneelvloer en daarop staan de voorwerpen die hij wil laten gebruiken of waarmee hij iets over het stuk wil zeggen. Ik hou daar wel van: je kijkt in eerste instantie niet naar bedachte personages en ontworpen ruimtes, maar naar toneelspelers die een personage gaan doen en daar voorwerpen bij gebruiken.¹³²

¹²⁹ Heijer en Herzberg, 622.

¹³⁰ Heijer en Herzberg, 623.

¹³¹ Prein, ‘De spiegel van Discordia’, 28.

¹³² Blokdijk en Van den Dries, *Theatergeschiedschrijving, heet van de naald*, 27.

De ruimte wordt niet volledig op voorhand ontworpen. Dat de voorwerpen daarom 'gewoon ergens' staan, is zeker niet het geval. De voorwerpen worden zeer bewust op het podium geplaatst en zullen net zo vaak worden verschoven tot ze goed staan. "Iets staat ergens omdat het nergens anders kan staan."¹³³ Als een bepaalde scène anders verloopt, dan kan het goed zijn dat een bepaald object, bijvoorbeeld een stoel, toch ergens anders zal moeten staan. Omdat ze bij Discordia van mening zijn dat een voorstelling nooit af is, is bijgevolg de plaatsing van de objecten ook nooit finaal.

Uit vorig citaat blijkt opnieuw hoe ver verwijderd Discordia is van een realistisch decor. Ik verwijs terug naar de kast in *De Kersentuin*, om weer een stuk van Tsjechov als voorbeeld te gebruiken. Ongeveer 100 jaar eerder, in 1904 werd het stuk voor het eerst opgevoerd onder regie van Stanislavski in het Moskouse Kunsttheater.



6. Moskouse Kunsttheater, Scène uit *De Kersentuin*, 1904 - © Alexander Bakshy, 'The Path of the Modern Russian Stage', 1918

Het decor bestond toen uit wat men een *box set* noemt, letterlijk een doos; drie wanden, soms een schuin oplopend dak en een vierde wand die lijkt te zijn weggehaald. De acteurs binnenin die doos bevinden zich in een realistische gedetailleerd interieur en doen alsof er aan de andere kant van de vierde wand geen publiek zit. Eventuele ramen geven uitzicht op een fictief buiten en andere openingen gunnen een blik op dieperliggende kamers in het fictief huis. Alsof de wereld van het stuk zich veel verder strekt dan de muren van de theaterruimte.

Op het podium van Discordia staat er slechts een kast. Ten opzichte van die kast is de ruimte in een aantal speelruimtes verdeeld; voor, achter, dichtbij of veraf. De kast staat niet 'gewoon ergens'. De plaatsing van de kast is meteen haar 'noodzaak voor aanwezigheid' aangezien ze bepalend is voor de positie van de acteurs. Verder staat het de toeschouwer vrij om rondom rond de kast het Russisch landhuis en kersentuin te verzinnen of om de ruimte gewoon de Transformatorzolder te laten zijn. Net omdat er geen volledig interieur in elkaar is gestoken, wordt de constructie en de kunstmatigheid van heel het gebeuren des te meer benadrukt. De ruimte is niet tot in

¹³³ Heijer en Herzberg, 'Dwarsliggen als uitgangspunt', 623.

het kleinste detail ontworpen en laat meer ruimte over voor de verbeelding van de toeschouwer. Een verbeelding die wordt aangesproken omdat er volgens Johan Thielemans “gaten in de voorstelling zitten, die het publiek aanzetten tot doordenken en aanvullen”¹³⁴ of met andere woorden de voorstelling geen “perfect afgerond object”¹³⁵ is.

De theatrale ruimte waar het stuk zich afspeelt, staat open voor interpretatie. De acteur heeft de vrijheid om erin te bewegen en het publiek om ernaar te kijken. Bij *Discordia* geen vierde wand die de aanwezigheid van de toeschouwer negeert en waarachter de speler verdwijnt. Niet alleen de blik van de toeschouwer maar vooral de blik van de speler wordt in het stuk toegelaten. Joost Sternheim zegt hier het volgende over:

Discordia-acteurs spelen niet alleen een stuk, ze spelen in de allereerste plaats hun commentaar en reflectie op het stuk, op de eigen rol, op de rol van de ander, op zichzelf als acteur, op het publiek en op de relatie tussen zichzelf en het publiek.¹³⁶

De spelers kijken dus naar zichzelf en naar de andere spelers maar ook naar het publiek en het publiek kijkt op zijn beurt naar de spelers en naar de rest van het publiek en bijgevolg ook naar zichzelf. Iedereen, dat is zowel spelers als publiek, is zich bewust van elkaars aanwezigheid en de kunstmatigheid van de encenering. Het ‘doen zien’ van de acteur wordt door alle aanwezigen beantwoord met een ‘zien doen’. Patrick Duijthoff van De Theatertroep, een van de acteurs die meespeelt met *De Veere*, merkt op dat “als je staat te spelen er door alle toneelspelers aan de zijkanten met je wordt meegedacht. Die trekken je weer van het toneel af, zetten je op een andere plek of roepen je wat toe.”¹³⁷

Ik wil hier graag mijn eigen theaterervaring van *De Veere* verderzetten. Ik beschreef reeds de verwarring bij het parcours van buiten naar binnen maar eens binnen word ik opnieuw met stomheid geslagen. De kleine zaal is, op de reeds aanwezige acteurs na, helemaal leeg. Geen podium, geen tribune. De ‘empty space’ van Brook is hier zeer letterlijk van toepassing. “A man walks across this empty space whilst someone else is watching him.”¹³⁸ De acteurs staan rustig naar het binnenkomende publiek te kijken. De vraag is dus: wie kijkt naar wie? Ik kijk instinctief ook naar de rest van het publiek om te zien wat zij doen, waar zij gaan staan en of zij er meer van begrijpen dan ik? Aarzelend stel ik mij, net als de rest, langs de wanden van de zaal, zoveel mogelijk het midden mijndend, uit schrik een onzichtbaar afgebakende spelersruimte te betreden. Op dat moment is er echter nog geen sprake van twee verschillende ruimtes. Spelers en publiek staan op dezelfde vloer in dezelfde ruimte. Ondertussen beginnen de spelers enkele replieken tegen elkaar of tegen hunzelf. ‘Is de voorstelling begonnen?’ Vanuit een deur worden allerlei planken naar binnengedragen die de

¹³⁴ Thielemans, ‘Paradoxen in het werk van Jan Joris Lamers’, 16.

¹³⁵ Thielemans, 16.

¹³⁶ Joost Sternheim, ‘De machtige troost van de ordening die kunst heet’, *Toneel Theatraal*, nr. 9 (1991): 7.

¹³⁷ Sander Janssens, ‘Dramaturgiefabriek en jaarmarkt ineen’, *Het Parool*, 3 juni 2016, https://www.discordia.nl/wp-content/pdf/parool_sanderjanssens_veere.pdf.

¹³⁸ Brook, *The Empty Space*, 7.

spelers op hun gemak, maar met vertrouwen, in elkaar steken. Er wordt een tribune in elkaar gestoken en de scheiding tussen spelers en publiek die we gewend zijn, wordt voor onze ogen opgebouwd. Het feit dat de scheiding een constructie is waar wij als publiek nadrukkelijk deel van uit maken, laat geen twijfel mogelijk over de verhouding tussen werkelijkheid en fictionaliteit. De illusie dat wij als publiek achter een vierde wand naar iets écht gaan kijken, wordt daarmee ontmanteld. Als de tribune klaar staat, worden houten stoelen in de zaal gebracht en op de tribune geplaatst. Als iedereen neerzit, vraag ik mij opnieuw af of de voorstelling nu 'echt' is begonnen? Dat moment lijkt heel de tijd te worden uitgesteld, hoewel uitstellen niet het juiste woord is. Sara De Bosschere vergelijkt het met "het moment dat de dirigent zijn stokje optilt en er bij wijze van spreken nog elke soort muziek zou kunnen beginnen."¹³⁹ Dat moment blijft heel de voorstelling aanwezig en wordt in grote mate ondersteund door de lege ruimte. Een vol en realistisch decor zou de voorstelling direct in een bepaalde richting hebben geduwd. De lege ruimte wordt gevuld met wat Loek Zonneveld "ongeziene en ongehoorde toneelmomenten" noemt. De spelers zelf weten ook niet precies hoe alles zal verlopen en die spanning wordt met het publiek gedeeld. "Zij scheppen het toneel dat er nog niet is, maar dat ontstaat waar je bij zit."

De ruimte is aanvankelijk slechts voorzien van ruwhouten vloerplankieren. Waar wij zijn en waar zij zijn dat is één plek. Na het bouwen van een tribune en een toneel blijft dat zo. En toch ook weer niet.¹⁴⁰

GEDEELDE RUIMTE: spelers en publiek

Aan het begin van dit deel werd het environmental en frontaal lijsttheater, wat betreft de verhouding tussen spelers en publiek, als twee uitersten tegenover elkaar geplaatst. In een frontaal gespeelde voorstelling wordt het publiek een voorbestemde ruimte toegewezen dat zich buiten de theatrale ruimte van de voorstelling bevindt. In het environmental theater is het publiek doorgaans meer vrij om zijn positie in de ruimte te kiezen en heeft de toeschouwer het gevoel langs meerdere kanten omgeven te zijn of zelfs deel uit te maken van de voorstelling. Opnieuw bevinden zich tussen deze twee uitersten een heel spectrum aan theatervormen die variëren met de ruimtelijke positie van de toeschouwer aan de ene kant en die van de speler aan de andere kant. In *The History and Theory of Environmental Scenography* (1981) baseert Arnold Aronson zijn onderzoek op de positie van de toeschouwer. Frontaal theater is voor hem een voorstelling waarbij "a spectator observing a performance rarely has to look more than forty-five degrees to the right or left in order to view the whole production and to take in the entire visual and spatial field."¹⁴¹ Theater dat niet frontaal is, noemt hij bijgevolg environmental.

In dat opzicht zijn de voorstellingen van *Discordia* frontaal. Afhankelijk van de voorstelling kiest *Discordia* soms wel voor een iets andere publieksofstelling dan gewoonlijk. Voor *Vanuit Iokaste* (2015), het zesde deel in de *Weiblicher Akt*, staan de

¹³⁹ De Bosschere, 'Ik kijk altijd vanuit mijn vak', 21.

¹⁴⁰ Loek Zonneveld, 'Het ongeziene', *De Groene Amsterdammer*, jg. 142, nr. 23 (6 juni 2018), <https://www.groene.nl/artikel/het-ongeziene>.

¹⁴¹ Arnold Aronson, *The History and Theory of Environmental Scenography* (Ann Arbor Mich: UMI research Press, 1981), 2.

stoelen in een soort café-setting, inclusief tafeltjes en glazen bier. In *Atelier* (2019), een voorstelling gespeeld door Matthias de Koning samen met Damiaan De Schrijver van tg STAN en Peter Van den Eede van deKOE, zijn twee tribunes aan weerskanten van de speelvloer opgesteld. De toeschouwers vormen een visueel onderdeel van de voorstelling en afhankelijk van hun positie zullen ze een enigszins ander perspectief op het podium hebben. Het publiek blijft echter naar voren kijken en de blik is, aan beide kanten, gericht op dezelfde ruimte en dezelfde actie. In beide gevallen is de voorstelling in essentie dus frontaal en niet environmental. Het is daarom niet zo dat er in een frontaal gespeelde voorstelling geen sprake kan zijn van een gedeelde ruimte.

“A truly shared space” heeft volgens Aronson “no predetermined performance area, and no predetermined audience area.”¹⁴² Zoals Zonneveld ook opmerkt, in het geval van De Veere, is dat ‘waar zij zijn’ en ‘waar wij zijn’ in eerste instantie één plek. Op het moment dat het publiek plaatsneemt op de tribune, wordt de positie van de toeschouwer vastgelegd en kan deze zich niet zomaar vrij bewegen in de ruimte. De speler wel. Het is dus aan de speler om de geconstrueerde scheiding te doorbreken en de ruimte van de voorstelling te delen met het publiek. Op een bepaald moment wandelt een van de spelers met opzettelijk luide voetstappen rondom rond de tribune. De kijkrichting van het publiek blijft frontaal, we kunnen hem niet zien maar wel horen. Dit had niet mogelijk geweest in een van die grote zalen die zich bedienen met geluidsapparatuur waar Lamers liever niet speelt. “Ik erger me er ongelooflijk aan dat alles uit een paar luidsprekers komt en je niet meer kunt bepalen waar iemand staat.”¹⁴³ Het geluid van de voetstappen verklapt de positie van de acteur. De ruimte achter ons en voor ons is dus nog steeds dezelfde. De geconstrueerde scheiding wordt op het einde nogmaals doorbroken wanneer ons een glaasje wijn wordt aangeboden. Het publiek begeeft zich op de vloer en spelers zetten zich op de tribune neer. Dat spelers de publieksruimte betreden en omgekeerd nog voor aanvang van de voorstelling, kwam reeds uitvoerig aan bod maar ook in de zaal en tijdens de voorstelling blijven ze spelen met de conventies die gepaard gaan met de anders gescheiden wereld van spelers en publiek. Een halve draai van het licht bijvoorbeeld en publiek is plots podium geworden. In de meeste gevallen blijft het licht in de zaal wel gewoon aan en is er geen twijfel dat spelers en publiek zich in dezelfde ruimte en in dezelfde situatie bevinden.

De manier waarop spelers de theatrale ruimte van het stuk met het publiek delen, hoeft niet altijd visueel of ruimtelijk te zijn. Het simpelweg erkennen van het publiek met taal is vaak voldoende. De verhouding tussen werkelijkheid en fictionaliteit speelt hierbij wel een belangrijke rol. In zijn scriptie geeft Peter Eversmann het voorbeeld van Shakespeare’s *Julius Caesar*. De personages Brutus en Antonius richten hun beroemde toespraak niet naar een menigte acteurs die het volk van Rome moet verbeelden, maar direct naar het publiek. Het auditorium wordt even omgetoverd tot Forum Romanum.¹⁴⁴ Als het auditorium op deze manier onderdeel wordt van de fictieve wereld van het stuk dan blijft de vierde wand in zekere zin nog intact. Het

¹⁴² Aronson, 10.

¹⁴³ Reyniers, “‘Het enige wat je aan oorspronkelijks kunt laten zien, dat ben je zelf.’ Een gesprek met Jan Joris Lamers”, 17.

¹⁴⁴ Eversmann, ‘De ruimte van het theater’, 141.

publiek wordt namelijk niet als zichzelf maar als personage erkend. Bij Discordia heffen ze die vierde wand op. In *Je me souviens* bijvoorbeeld, worden persoonlijk herinneringen vermengd met teksten van Perec en Brainard. De toeschouwer is zich bewust van de acteur en niet het personage op het podium maar op het einde van de voorstelling worden ook de acteurs zich bewust van de toeschouwers in de zaal. Loek Zonneveld beschrijft hoe de aanwezigheid van het publiek ook als herinneringen worden verwerkt. “En dan komen wij in het spel - iedere lach of al dan niet ongemakkelijk geschuifel op de tribune wordt meegenomen. 'Ik herinner me dat U lachte.' 'Ik herinner me dat U dacht dat het afgelopen was.’”¹⁴⁵ Niet de fictieve ruimte op het podium wordt gedeeld met het publiek maar omgekeerd, de werkelijke ruimte van het auditorium wordt onderdeel van de voorstelling. De notie van een gedeelde ruimte is gelijkaardig aan die van een metonymische ruimte omdat het gaat over spelers die zich niet een andere illusionistische wereld bevinden, maar dezelfde werkelijkheid met het publiek delen.

Voor het Brusselse kinderkunstencentrum Bronks speelt Discordia in 2001 opnieuw *Je me souviens* maar deze keer voor een veel jonger publiek. Hun aanpak blijft hetzelfde. De kinderen worden alvorens de start van de voorstelling persoonlijk betrokken. In de foyer staan drie monitoren die stadsgezichten afwisselen met beelden van de kinderen zelf. Er worden ook pannenkoeken gebakken. Daarop worden de kinderen via de kleedkamers en het podium naar de tribune gestuurd. De voorstelling zelf verloopt ook gelijkaardig. Op de vraag of er een verschil is tussen een publiek van jongeren of volwassenen, antwoordt Lamers van niet. “Ik speel toch altijd alleen voor mezelf.”

Je trekt je niks aan van die mensen. Maar je voelt hen wel en je hoort hen ook, je ruikt hen, en er is ongetwijfeld een verschil, maar je denkt daar niet over na. Je doet het gewoon. (...) Als je niet voor jezelf speelt, dan verlies je je, en bedrieg je de mensen, want wat ze willen zien is iets oorspronkelijks, en het enige wat je aan oorspronkelijks kunt laten zien, dat ben je zelf.¹⁴⁶

Er moet dus toch een kanttekening worden gemaakt bij de notie van een gedeelde ruimte. Hoewel je als toeschouwer het gevoel hebt persoonlijk betrokken te zijn bij de voorstelling, blijft dit tot op zekere hoogte natuurlijk onpersoonlijk. Het publiek blijft voor de speler eerder een abstract geheel dat anders dan bij de vierde wand, wel erkend wordt maar daarom niet gekend is. Als de speler trouw blijft aan zichzelf, hoopt hij daarmee toch door te dringen tot de individuen waaruit het publiek is samengesteld.

De kinderen krijgen dus net als de volwassene “manipulatie geserveerd in plaats van illusie, een autonome speler in plaats van een leugenachtig personage, intelligente vormen in plaats van gladde verhaaltjes en voorgekauwde mimiek.” Volgens de Vlaamse auteur Roel Verniers (1973-2011) “heel mooi allemaal, maar de

¹⁴⁵ Loek Zonneveld, ‘Ik herinner mij dat U dacht dat het afgelopen was’, *De Groene Amsterdammer*, 2000, <http://www.loekzonneveld.nl/docs/findesai.htm>.

¹⁴⁶ Reyniers, “‘Het enige wat je aan oorspronkelijks kunt laten zien, dat ben je zelf.’ Een gesprek met Jan Joris Lamers’, 18.

aandacht van het publiek verslapt. Het is te abstract.”¹⁴⁷ Het spel dringt dan toch niet op dezelfde manier door. Verniers stelt zichzelf de vraag of het niet noodzakelijk is een jong publiek eerst vertrouwd te maken met een code vooraleer deze in vraag te stellen. Aan het einde van de voorstelling worden de kinderen op dezelfde manier aangesproken. “Als Lamers vertelt dat een voorstelling pas gedaan is als het publiek dat beslist, snoeren de kinderen zijn mond met applaus.”¹⁴⁸

Applaus is overigens zo’n code in het theater die interessant is om even bij stil te staan. Het is een ongeschreven regel tussen spelers en publiek. Het is de taak van de toeschouwer om op het einde van de voorstelling zijn waardering voor de spelers te uiten in de vorm van applaus. Hoe luider, hoe beter. Als de toeschouwer deze taak wordt ontzegd, gebeurt iets vreemd. In een interview voor Etcetera vertelt Guy Cassiers over de voorstelling *Natuurgetrouw* die hij in 1984 met zijn vader Jef Cassiers speelde. Na de voorstelling werden de toeschouwers direct op straat gezet. “Ze bleven voor de deur staan en klaptten dan even in de handen, alsof ze boos waren dat ze niet hadden mogen applaudiseren.”¹⁴⁹ Opnieuw speelt de verhouding tussen werkelijkheid en fictionaliteit een belangrijke rol. Applaus is niet alleen een manier om de spelers te bedanken maar ook een manier om te zeggen ‘het was niet echt’.

Meestal beslissen de toeschouwers samen waar die overgang tussen fictie en werkelijkheid plaatsgrijpt en waar ze het voor hen zo belangrijke moment van het applaus kunnen plaatsen. Ook al heeft het vaak een formeel karakter het publiek heeft het applaus nodig om te zeggen: ‘het is afgelopen’.¹⁵⁰

Naast de erkenning die de spelers, al dan niet, aan het publiek geven, is het voor het publiek belangrijk om hun eigen rol in het theater te erkennen. Een publiek dat heel de avond is genegeerd, heeft nood aan applaus om zijn eigen aanwezigheid hoorbaar te maken, om te bevestigen dat het ‘doen’ van de acteurs in feite een ‘doen zien’ was. Door het in ontvangst nemen van het applaus accepteren de spelers op hun beurt het ‘zien doen’ van de toeschouwer. Het applaus is, als het ware de handtekening op het einde van het contract dat bevestigt dat beide partijen hun aandeel van de theaterafspraken zijn nagekomen.

Collectief

De aanpak van Maatschappij Discordia getuigt niet alleen van een gedeelde ruimte tussen spelers en publiek maar ook, en eigenlijk vooral, een theaterruimte gedeeld door spelers onderling. Het gezelschap noemt zichzelf ‘een vereniging van geëmancipeerde toneelspelers’. Dat betekent dat Discordia werkt als collectief. Een organisatieprincipe dat begin jaren 1980 geen evidentie is. Op dat moment is het voornamelijk de regisseur die alle touwtjes in handen heeft en die over de visuele en conceptuele eenheid van een opvoering hoort te waken. Lamers noemt die manier

¹⁴⁷ Roel Verniers, ‘Keer niet terug naar de plaats van de herinnering’, *De Standaard*, 23 oktober 2001, https://www.standaard.be/cnt/dst23102001_050.

¹⁴⁸ Verniers.

¹⁴⁹ Van Kerkhoven, “Theater verandert in je geheugen, dat is het schone eraan.” Een gesprek met Guy Cassiers’, 35.

¹⁵⁰ Van Kerkhoven, 35.

van werken, “waarbij de regisseur aan het begin van de repetitieperiode het decorontwerp liet zien en met een boek vol rode strepen de spelers hun plek wees, een absurd antieke methode.”¹⁵¹ Het idee dat een voorstelling pas na een ontzettend lange repetitieperiode als een volwaardig product kan worden gerealiseerd, is voor hem ook een absurd gegeven. Zoals al heeft gebleken, is de wens om een “perfect afgerond object” af te leveren, niet het doel van Discordia. Dit uit zich in verschillende aspecten waaronder het vasthouden aan een korte termijn programmering en het ontbreken van een regisseur. Het gezelschap werkt met een meer democratisch model. Johan Thielemans zegt daar het volgende over:

Een opvoering hoort niet door één man te worden gemaakt, maar door de groep spelers. De regisseur als de controlerende, centrale functie moest worden uitgebannen. De acteur kwam in het middelpunt te staan. Rond de speler zou alles draaien. Om dat waar te maken moest de acteur zijn functie volledig anders gaan invullen. Van hem werd verwacht dat hij een zelfstandig creatief mens zou zijn. Iemand die zijn vak kende, intelligent was en buitengewoon gemotiveerd. Geen instrument van iemand anders (de regisseur). De acteur droeg zelf alle verantwoordelijkheid voor de opvoering.¹⁵²

Een verantwoordelijkheid dat gedeeld wordt door alle leden van het gezelschap. Binnen het toneelspelerscollectief is er geen hiërarchie en geen rigide taakverdeling. Alles wat er bij een toneelvoorstelling komt kijken, zowel creatief als praktisch, wordt door de leden zelf uitgevoerd. Elk lid is in principe zowel administrateur, dramaturg, vormgever, vrachtwagenchauffeur, receptionist, kok, techniker als toneelspeler. Het 'vertrouwen in de geëmancipeerde toneelspeler' is volgens Marianne Van Kerkhoven de hoeksteen waarop Maatschappij Discordia werkt. Iedereen van het gezelschap is vanaf het begin nauw betrokken. Het grootste deel van de productieperiode wordt samen 'aan tafel' en niet 'op scène' gependend. Het materiaal voor de voorstelling wordt gezamenlijk gekozen, geanalyseerd, bewerkt en eventueel vertaald. Vervolgens wordt de tekst grondig gelezen en onderling gediscussieerd. Als eenieder vertrouwd is met de tekst in zijn volledigheid en weet wat hij of zij op het toneel vertellen wil, worden de rollen verdeeld.

Elke speler is in de eerste plaats drager van het geheel, en pas in de tweede plaats van zijn eigen rol; het moment van 'op de scène gaan' wordt zolang mogelijk uitgesteld; op die scène telt de frisheid van het reactievermogen en de zelfwerkzaamheid van de speler en niet datgene wat door een regisseur werd vastgelegd; er wordt gepoogd om niet te 'anticiperen', maar te luisteren naar elkaar, de 'ander' te lezen zoals hij is op dat moment en het publiek daarin te laten delen.¹⁵³

De speler krijgt op scène alle vrijheid om zijn rol zoals hij die op dat moment het best geschikt acht, neer te zetten. Een vrijheid dat ook risico's met zich meebrengt. De spelers moeten zich te alle tijd bewust zijn van de andere spelers en het spel 'hier en

¹⁵¹ van den Berg, 'Dertig jaar Discordia', 12.

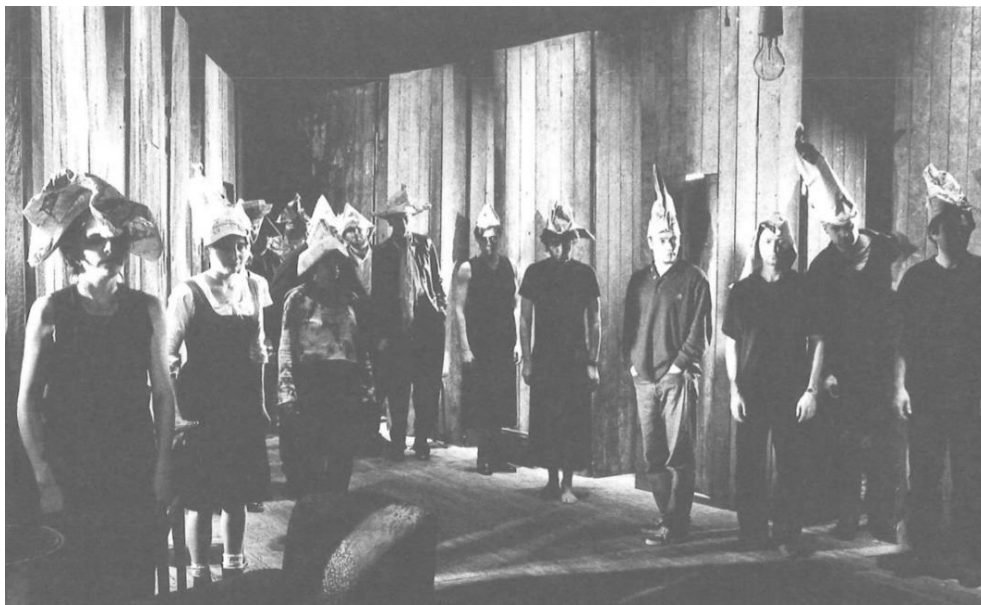
¹⁵² Thielemans, 'Paradoxen in het werk van Jan Joris Lamers', 15.

¹⁵³ Marianne Van Kerkhoven, 'De stem van de toneelspeler', *Etcetera*, jg. 13, nr. 51 (augustus 1995): 43.

nu'. De voorstelling wordt ter plekke zowel in ruimte als tijd opgebouwd. Wat en wie zijn in grote mate wel gekend maar waar en wanneer zijn vragen die tijdens de voorstelling zelf nog aan bod komen. Elke positie in de ruimte is in principe een vraag: 'Sta ik hier goed?' Een vraag waar overigens nooit een definitief antwoord op komt maar die elke voorstelling wel weer wordt gesteld. Op scène wordt het onderzoek dat aan tafel werd gevoerd, verdergezet.

Thielemans vergelijkt het theater van Discordia met een jazzconcert. "Elke avond moet het wonder gebeuren, en als dat niet lukt, pech gehad."¹⁵⁴ Omdat een voorstelling niet het resultaat is van een lang repetitieproces, is het niet iets dat elke avond zomaar wordt herhaald. Een voorstelling moet eerder gezien worden als de som van alles dat over de verschillende avonden heen is uitgeprobeerd. Hoewel het gezelschap zich per voorstelling wel houdt aan een korte termijn programmering, creëren ze zo op lange termijn de vrijheid om elke avond opnieuw naar dat 'wonder' te zoeken. Daar niet altijd in slagen, hoort er nu eenmaal bij. Voor Sara De Bosschere is dat een luxe dat een collectief zich kan permitteren. Zelf maakt De Bosschere deel uit van het collectief De Roovers, een van de vele die zijn ontstaan in het kielzog van Discordia.

Als collectief ontwerp je een ruimte waar je ook mag falen en dingen onderzoeken. Voor jezelf die vrijplaats creëren is een luxe die weinig mensen vandaag hebben. Een collectief is een democratisch principe. Het ontwikkelt langzaam, met snelle sprongen vooruit, maar ook met neergangen. Uit de imperfecties en het falen trek je lessen. Natuurlijk wil je het altijd goed doen, maar de kans hebben jezelf die ruimte te gunnen is een onwaarschijnlijke rijkdom.¹⁵⁵



7. De Veere, 1997 - © Bert Nienhuis

¹⁵⁴ Thielemans, 'Paradoxen in het werk van Jan Joris Lamers', 16.

¹⁵⁵ Sara De Bosschere, 'Collectief nadenken over de zin en onzin van theater', *Toneelstof*, 23 oktober 2020, <https://www.kunsten.be/nu-in-de-kunsten/de-roovers-over-de-jaren-90/>.

Een acteur bij Discordia staat nooit alleen op het podium. Loek Zonneveld herinnert zich een voorstelling die niet kon doorgaan vanwege de plotse ziekte van een acteur. Het publiek werd daarom niet naar huis gestuurd. Het gezelschap had namelijk een repertoire en een spelerscollectief om op terug te vallen. Als vervanging werd gekozen voor de monoloog *Crisp* gebracht door Maarten Boegborn. "Dat lijkt simpeler dan het is: één toneelspeler wordt immers opgezadeld met het vullen van een plotse leemte."¹⁵⁶ Maar zoals Van Kerkhoven al zei, is elke speler drager van het geheel en in veel gevallen, al is er maar één speler die effectief tekst heeft, staan er nog spelers op het podium. In *L'amour Duras* staat Lamers op de achtergrond collages te maken of in *Je me souviens* zijn vier van de zes spelers al zwijgend de voorwerpen aan het verplaatsen. Na afloop staat iedereen ook direct mee op podium op te ruimen. Hoewel Boegborn met zijn monoloog de voorstelling alleen lijkt te dragen, is hij zowel voordien, tijdens als achteraf "omgeven door de goede zorgen van zijn collega's."¹⁵⁷

Collega's zijn overigens niet alleen de spelers binnen het eigen gezelschap maar ook daarbuiten. Over de jaren heen zijn verschillende personen, voor kortere of langere tijd, aan het gezelschap verbonden geweest. Omgekeerd hebben de leden zelf ook meegespeeld of meegeholpen met voorstellingen van anderen. Als geëngageerde toneelspelers voelen zij zich samen met andere gezelschappen en individuele toneelmakers verantwoordelijk voor het (Nederlandstalig) toneellandschap. Naast het produceren van eigen werk, hecht Discordia veel belang aan artistieke samenwerking. De oprichting van De Republiek en De Veere zijn daar uitstekende voorbeelden van. De Veere is eigenlijk een project dat verschillende principes van de groep mooi samenbrengt; hun eigenzinnige omgang met repertoire, het vertrouwen in de toneelspeler en zijn geheugen, het tijdelijk karakter van theater, de centrale rol van tekst en hun collectieve manier van werken. De Vlaams-Nederlandse repertoirevereniging De Veere, opgericht in 1993, organiseert avonden waar Discordia samen met spelers van andere gezelschappen, waaronder tg STAN, Dito'Dito, 't Barre land, Dood Paard en De Roovers, verschillende fragmenten uit de toneelliteratuur samenbrengt. Welke fragmenten precies en de volgorde ligt niet vast. Wie komen zal ook niet. "Ik heb nooit mensen gevraagd, ze zijn altijd gewoon gekomen."¹⁵⁸ Dat zegt Lamers in verband met de allereerste Discordia-voorstelling uit 1980, toen de naam van het collectief nog niet eens bestond. Daar is vandaag, veertig jaar later, niet veel aan veranderd.

Voor Frank Vercruyssen van tg STAN is De Veere "eigenlijk geen repertoire van teksten, maar een repertoire van mensen."¹⁵⁹ Op avonden staan ze wel met een stuk of twintig op podium; een verzameling toneelspelers met verschillende achtergronden, leeftijden, manier van spelen en tekstkeuzes. De spelers krijgen de kans om even uit hun gebruikelijke context te stappen en van elkaar te leren. Margijn Bosch van 't Barre Land beaamt dat:

Als speler moet je aan de hele De Vere-reeks deelnemen. Daardoor ontmoet je mensen uit andere gezelschappen, wissel je ideeën uit, kun je je alles permitteren. Dat geeft een heel bevrijdend gevoel. Je keert naar je eigen werk

¹⁵⁶ Zonneveld, 'Ik herinner mij dat U dacht dat het afgelopen was', 2000.

¹⁵⁷ Zonneveld.

¹⁵⁸ van den Berg, 'Dertig jaar Discordia'.

¹⁵⁹ Frank Vercruyssen in een interview met Marianne Van Kerkhoven, 'Stan en het repertoire', *Etcetera*, jg. 11, nr. 42 (juni 1993): 50.

terug met een volledig andere instelling. Alsof je verbeelding vleugels heeft gekregen.¹⁶⁰

Het idee dat een voorstelling al toneelspelend wordt gemaakt en dat toneelspelen meer is dan het vertolken van een rol, heeft op veel spelers die met Discordia hebben samengewerkt, een blijvende indruk nagelaten. In de jaren 1990 geeft Jan Joris Lamers les aan het Conservatorium in Antwerpen. Daar leert hij een nieuwe generatie theatermakers hoe ze een tekst dramaturgisch en persoonlijk kunnen benaderen. Via het onderwijs en hun eigen werk hebben ze veel jonge toneelspelers in contact gebracht met een heel andere manier van theater maken. Een manier dat erg aanstekelijk blijkt te zijn. Rondom hen ontstaat “een levendige biotoop van verwante groepen” zoals van den Berg het formuleert.

Mensen komen naar ons kijken en soms nemen ze iets over. Ze kopiëren het een tijdje en laten het dan weer gaan. Of gezelschappen beginnen zoals wij, maar gaandeweg evolueren ze tot iets anders. Of mensen aan wie wij les hebben gegeven komen bij een groot gezelschap terecht en veranderen daar dingen.¹⁶¹

De toneelspelers van Discordia hebben altijd hun inzichten en ervaringen met elkaar en met anderen willen delen. Deze genereuze instelling manifesteert zich als vanzelf in verschillende aspecten van hun theaterpraktijk. Het delen is een ruimtelijke actie; het letterlijk opdelen van de zaal in een spelers- en publiekruimte. Het is evenzeer een sociale handeling; het uitdelen van drankjes bijvoorbeeld. De mensen iets te drinken geven is daarbij slechts één aspect van de handeling. Het brengt de mensen ook dichter bij elkaar en heft de kunstmatige opdeling tussen spelers en publiek weer op. Volgens Matthias de Koning lijkt dit op het eerste zicht een truc “maar als het werkt is het niet alleen vorm, dan wordt het op een gegeven moment ook inhoud.”¹⁶²

Het uitdelen van drankjes moet begrepen worden als een gebaar, zoals Bart Verschaffel het in zijn essay *Architectuur is (als) een gebaar* (1993) uiteenzet. “Het gebaar is een handeling, die betrokken is op een bekende en vertrouwde vorm, die de handeling bepaalt zoals een partituur of een theatertekst een opvoering bepaalt.”¹⁶³ De vergelijking die Verschaffel hier met het theater maakt, wend ik aan om het gebaar zoals die zich voordoet in de theaterpraktijk van Discordia vast te stellen. De theatertekst is het uitgangspunt van de opvoering maar, zoals ik doorheen deze tekst heb willen aantonen, is de theatertekst geenszins allesbepalend. Er is een zekere vrijheidsgraad of ruimte voor interpretatie en dit ligt in lijn met wat Verschaffel over het gebaar zegt. “Het gebaar is steeds een vertolking van een gegeven en bestaande vorm: het gebaar volgt dus steeds wat gegeven is, maar interpreteert altijd ook.”¹⁶⁴ Het uitdelen van drankjes hebben ze bij Discordia niet uitgevonden, het is een bestaande vorm maar de waarde of inhoud die zij geven aan de handeling, maakt dat

¹⁶⁰ Margijn Bosch geciteerd door Thielemans, ‘Paradoxen in het werk van Jan Joris Lamers’, 19.

¹⁶¹ Jan Joris Lamers in van den Berg, ‘Dertig jaar Discordia’, 14.

¹⁶² Matthias de Koning in van den Berg, 14.

¹⁶³ Bart Verschaffel, “‘Architectuur is (als) een gebaar’”. Over het “echte” als architecturaal criterium’, in *Van Hermes en Hestia: teksten over architectuur*, Tweede vermeerderde uitgave (Gent: A&S/books, 2010), 38.

¹⁶⁴ Verschaffel, 38.

het als een gebaar werkt. Als het doel van de handeling enkel de mensen iets te drinken geven is en niets anders, hadden ze het publiek even goed naar het café kunnen sturen. Een gebaar dat 'werkt', zoals het uitdelen van drankjes werkt, heeft volgens Verschaffel te maken met 'gepast' en 'overtuigend'.

'Gepast' betekent hier zoveel als 'in een gelukke verhouding tot de voorgegeven vorm', en 'overtuigend' zoveel als 'persoonlijk en aandachtig of met volle inzet'. Een gebaar kan immers met wisselende graden van engagement en van perfectie gesteld worden en wordt daarnaar beoordeeld. En 'perfect' betekent niet: volledig in overeenstemming met de regels. Een gebaar kan perfect of volmaakt zijn, maar dan slechts op de wijze waarop het spel van een acteur of een muzikant volmaakt kan zijn: niet als een herhaling, maar als een foutloze, indrukwekkende interpretatie waarin tegelijk de partituur of de rol én de uitvoerder of de acteur zeer aanwezig zijn.¹⁶⁵

Het theater van Discordia is inderdaad allerm minst 'perfect' of 'volledig in overeenstemming met de regels'. De manier waarop ze 'overtuigend' zijn, is precies omdat ze 'persoonlijk en aandachtig of met volle inzet' op het podium staan. Het opvoeren van theater is voor Discordia een gebaar op zich. Een gebaar dat waarde heeft in zichzelf en niet omdat het resultaat roem en faam zou brengen. Verder formuleert Verschaffel dat het gebaar gemeenschappelijk bezit is. "In elk gebaar verschijnt het persoonlijke, maar elk gebaar bekrachtigt tegelijk iets collectiefs - de vorm - die gemeenschappelijk gekend is en bewaard wordt, en het verstaan tussen mensen grondt."¹⁶⁶ Ook in dat opzicht kan de theaterpraktijk van Discordia in zijn geheel als een gebaar worden begrepen. Ze hebben het theater niet opnieuw willen uitvinden maar gebruik makend van 'de vorm' en de conventies die het theater al meer dan tweeduizend jaar voorschrijft, hebben ze wel hun eigen persoonlijkheid in die vorm gelegd. Zonder de vorm te breken, hebben ze zich die toegeëigend. Zoals Lamers zegt: "het enige wat je aan oorspronkelijks kunt laten zien, dat ben je zelf." Door het opvoeren van theater als een gebaar, versterken ze wat het theater is of kan zijn; collectief bezit of een kunstvorm dat gedeeld en doorgegeven dient te worden.

Ze zijn nooit bovenop hun kennis en ervaring gaan zitten, als betrof het een geconfisqueerd territorium. Ze delen. Met andere toneelspelers van andere groepen, met andere kunstenaars uit andere disciplines, met schrijvers, filosofen, politici, en uiteindelijk ook met ons [het publiek].¹⁶⁷

¹⁶⁵ Verschaffel, 38.

¹⁶⁶ Verschaffel, 40.

¹⁶⁷ Loek Zonneveld, 'Een voorstel in plaats van iets definitiefs', *Etcetera*, jg. 18, nr. 73 (oktober 2000): 74.

Bibliografie

- Aronson, Arnold. *Looking Into the Abyss: Essays on Scenography*. The University of Michigan Press, 2005.
- . *The History and Theory of Environmental Scenography*. Ann Arbor Mich: UMI research Press, 1981.
- Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Vertaald door Maria Jolas. Boston: Beacon Press, 1994.
- Barba, Eugenio. *On Directing: Burning the House*. New York: Routledge, 2009.
- . 'The Nature of Dramaturgy: Describing Actions at Work'. *New Theatre Quarterly*, vol. 1, nr. 1 (1985): 75–78.
- Berg, Simon van den. 'Dertig jaar Discordia'. *Theatermaker*, april 2012, 10–15.
- . 'Repertoiretoneel in praktijk'. *Theatermaker*, maart 2011.
<http://www.barreland.nl/content/repertoiretoneel-praktijk/index.html>.
- Blokdijk, Tom, en Van den Dries. *Theatergeschiedschrijving, heet van de naald: tien jaar Nederlandstalig theater in vijftien brieven*. Amsterdam: Theaterfestival, 1998.
- Brook, Peter. *The Empty Space*. New York: Simon & Schuster, 1996.
- Carlson, Marvin A. 'Interior Space'. In *Places of performance: the semiotics of theatre architecture*, 128–63. Ithaca (N.Y.): Cornell University Press, 1993.
- Craig, Edward Gordon. *Towards a New Theatre: Forty Designs for Stage Scenes*. London: J.M. Dent & sons, 1913.
- Dam, Elise van. 'Duras en de werking van het geheugen'. *Theaterkrant*, 13 januari 2019. <https://www.theaterkrant.nl/recensie/lamour-duras/maatschappij-discordia/>.
- Danner, Henk. 'Werner de Bondt: Architect vormgever'. *Archipel*, 1989.
<https://archipelvzw.be/nl/agenda/251/scenografie-en-architectuur>.
- De Bosschere, Sara. 'Collectief nadenken over de zin en onzin van theater'. *Toneelstof*, 23 oktober 2020. <https://www.kunsten.be/nu-in-de-kunsten/de-roovers-over-de-jaren-90/>.
- . 'Ik kijk altijd vanuit mijn vak'. *Etcetera*, jg. 18, nr. 74 (december 2000): 21–23.
- Eversmann, Peter. 'De ruimte van het theater : een studie naar de invloed van de theaterruimte op de beleving van voorstellingen door de toeschouwer'. Universiteit van Amsterdam, 1996.

- Foucault, Michel. 'Andere ruimten. De stad der heterotopieën'. Vertaald door Heidi de Mare. *Versus, tijdschrift voor film en opvoeringskunsten*, nr. 2 (1987): 131–39.
- Freriks, Kester. 'Heilig geloof in de kracht van de theaterillusie'. *Theaterkrant*, 21 oktober 2019. <https://www.theaterkrant.nl/recensie/dat-we-dromen/maatschappij-discordia/>.
- Fuchs, Rudi. 'Deinende driehoek'. *De Groene Amsterdammer*, jg.134, nr. 37 (15 september 2010). <https://www.groene.nl/artikel/deinende-driehoek>.
- Hammer, Anita. 'Imagination and Memory in the Theatrical Place'. *Verdensteatret* (blog). Geraadpleegd 31 oktober 2020. <http://verdensteatret.com/imagination-and-memory-in-the-theatrical-place>.
- Hassan, Ihab. 'Towards a Concept of Postmodernism'. In *The Postmodern Turn*, 84–96. Columbus: Ohio State University Press, 1987.
- Heijer, Jac, en Judith Herzberg. 'Dwarsliggen als uitgangspunt'. In *Een keuze uit zijn artikelen*. Amsterdam: International theatre and film books, 1994.
- Helbo, André, en Marvin A. Carlson. 'Historical survey of theatrical forms'. In *Approaching Theatre*, 48–56. Bloomington (Ind.): Indiana university press, 1991.
- Izenour, George C. *Theater Design*. 2nd ed. New Haven (Conn.): Yale university press, 1996.
- Jans, Erwin. 'Het Achterland van het theater'. *Etcetera*, jg. 8, nr. 30 (1990): 41–45.
- Janssens, Sander. 'Dramaturgiefabriek en jaarmarkt ineen'. *Het Parool*, 3 juni 2016. https://www.discordia.nl/wp-content/pdf/parool_sanderjanssens_veere.pdf.
- Jonnaert, Peter. 'Hedendaagse scenografie in Vlaanderen'. *Documenta: tijdschrift voor theater*, nr. 3 (1985): 162–84.
- Klaic, Dragan. 'A Sense of Place'. In *Resetting the Stage: Public Theatre Between the Market and Democracy*. Bristol: Intellect, 2012.
- Laermans, Rudi. 'Waarheid als illusie'. *De Witte Raaf*, nr. 87 (oktober 2000). <https://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/2180>.
- Lamers, Jan Joris. 'Alles is herinnering'. *Theaterschrift*, nr. 8 (1994): 44–69.
 —. 'Het toneel helemaal leegruimen'. *Etcetera*, jg. 13, nr. 51 (augustus 1995): 36–40.
 —. 'Wat je ook bedenkt, het is gepruts in vergelijking met daglicht'. *Etcetera*, jg. 19, nr. 78 (2001): 23–24.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Vertaald door Karen Jürs-Munby. New York: Routledge, 2006.

- Mackintosh, Iain. *Architecture, Actor and Audience*. London: Routledge, 1993.
- Oranje, Hans. 'Na de soep en de zoektocht mag het brieslicht weer aan'. *Trouw*, 23 juni 1992. <https://www.trouw.nl/nieuws/na-de-soep-en-de-zoektocht-mag-het-brieslicht-weer-aan~b8873012/>.
- Postlewait, Thomas. 'Simultaneity in Modern Stage Design and Drama'. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. III, nr. 1 (1 september 1988): 5–30.
- Prein, Miranda. 'De spiegel van Discordia'. Scriptie doctoraal Theaterwetenschap, Universiteit Amsterdam, 2005.
- Reyniers, Johan. "'Het enige wat je aan oorspronkelijks kunt laten zien, dat ben je zelf.'" Een gesprek met Jan Joris Lamers'. *Etcetera*, jg. 26, nr. 113 (september 2008): 16–21.
- Rossi, Aldo. *The Architecture of the City*. Vertaald door Diane Ghirardo en Joan Ockman. Cambridge, MA: MIT Press, 1982.
- Severi, Esther. 'Maatschappij Discordia "Over de kunst"'. Universiteit Antwerpen, 2010.
- Singer, Wolf. 'Geen waarneming zonder geheugen'. *Theaterschrift*, nr. 8 (1994): 20–43.
- Sivadier, Jean-François. 'On n'a pas besoin de décor, on a besoin d'espace'. In *Petit traité de scénographie*, onder redactie van Marcel Freydefont, 91–93. Nantes: Éditions Joca seria, 2017.
- Southern, Richard. *The Seven Ages of the Theatre*. London: Faber and Faber, 1968.
- Sternheim, Joost. 'De machtige troost van de ordening die kunst heet'. *Toneel Theatraal*, nr. 9 (1991): 6–10.
- Thielemans, Johan. 'Paradoxen in het werk van Jan Joris Lamers'. *Theatermaker*, jg. 1, nr. 9/10 (december 1997): 14–19.
- T'Jonck, Pieter. 'De kijker, de acteur, het stuk, de locatie: niet in één blik te vatten'. *Etcetera*, jg. 18, nr. 74 (2000): 42–46.
- . 'Discordia met kritische lezing van "Oom Wanja": Weinig traditionele Tsjechov'. *De Standaard*, 5 juli 1989. <http://sarma.be/docs/1590>.
- . 'Herontdekking van de negentiende eeuw: gerenoveerde theaters in Gent'. *Etcetera*, jg. 13, nr. 48 (februari 1995): 41–46.
- . 'Spelen met gebouwen: Een sluimerend reservoir'. *Etcetera*, jg. 18, nr. 71 (2000): 55–57.
- Van den Dries, Luk. 'De Vere: theater zonder veel cinema'. *Etcetera*, jg. 15, nr. 60 (juni 1997): 10–14.

—. 'Schets van een beweging. Theatervernieuwing in Vlaanderen'. In *Het teater zoekt ... Zoek het teater*, onder redactie van Dina Van Berlaer-Hellemans, 339–82. Brussel, 1986.

Van Kerkhoven, Marianne. 'De geschreven ruimte'. *Theaterschrift*, nr. 2 (11 september 1992): 7–33.

—. 'De stem van de toneelspeler'. *Etcetera*, jg. 13, nr. 51 (augustus 1995): 41–44.

—. 'Het gewicht van de tijd'. *Etcetera*, jg. 8, nr. 30 (1990): 3–7.

—. 'Stan en het repertoire'. *Etcetera*, jg. 11, nr. 42 (juni 1993): 48–52.

—. "'Theater verandert in je geheugen, dat is het schone eraan.'" Een gesprek met Guy Cassiers'. *Etcetera*, jg. 18, nr. 74 (december 2000): 34–37.

—. *Van het kijken en van het schrijven: teksten over theater*. Leuven: Van Halewyck, 2002.

Veenstra, Annet. 'Discordia speelt een anti-canon'. *Theaterkrant*, 29 januari 2016. <https://www.theaterkrant.nl/recensie/hardop/maatschappij-discordia/>.

Verniers, Roel. 'Keer niet terug naar de plaats van de herinnering'. *De Standaard*, 23 oktober 2001. https://www.standaard.be/cnt/dst23102001_050.

Verschaffel, Bart. "'Architectuur is (als) een gebaar". Over het "echte" als architecturaal criterium'. In *Van Hermes en Hestia: teksten over architectuur*, Tweede vermeerderde uitgave. Gent: A&S/books, 2010.

—. 'Bad Dream Houses. De impasse in de woningarchitectuur'. In *Van Hermes en Hestia: teksten over architectuur*. Gent: A&S/books, 2010.

Wunenburger, Jean-Jacques. 'Bachelard, une phénoménologie de la spatialité'. *Nouvelle revue d'esthétique*, nr. 20 (februari 2017): 99–111.

Zonneveld, Loek. 'Dertig jaar Discordia'. *Theatermaker*, zomer 2012, 62–67.

—. 'Discordia speelt Hardop'. *De Groene Amsterdammer*, 28 januari 2016.

<https://www.groene.nl/artikel/de-begrafenis-van-echte-film-discordia-speelt-hardop-en-meer-tips-van-onze-kunstcritici>.

—. 'Een voorstel in plaats van iets definitiefs'. *Etcetera*, jg. 18, nr. 73 (oktober 2000): 73–74.

—. 'Het ongeziene'. *De Groene Amsterdammer*, jg. 142, nr. 23 (6 juni 2018).

<https://www.groene.nl/artikel/het-ongeziene>.

—. "'Ik herinner mij dat U dacht dat het afgelopen was"'. *De Groene Amsterdammer*, 2000. <http://www.loekzonneveld.nl/docs/findesai.htm>.

—. 'Oefeningen in niet-opkomen'. *De Groene Amsterdammer*, jg. 124, nr. 37 (16 september 2000). <https://www.groene.nl/artikel/oefeningen-in-niet-opkomen>.

Afbeeldingen

1. Aldo Rossi, *The Analogous City: Panel*, 1976 - © Lotus International 13
2. Pieter Breugel de Oude, *De val van Icarus*, 1550 - © Museum Alice en David van Buuren
3. Ger van Elk, *The Well Polished Floor Sculpture*, uitvoering The Temporary Stedelijk, 2010 - © Museum Boijmans van Beuningen
4. Polykleitos de Jongere, *Theater van Epidaurus*, Griekenland - © Katarína Kecskésová, 2010
5. Schematische weergave van het voortoneel en de vierde wand - © Marvin Carlson, 'Historical survey of theatrical forms', 1991
6. Moskouse Kunsttheater, Scène uit *De Kersentuin*, 1904 - © Alexander Bakshy, 'The Path of the Modern Russian Stage', 1918
7. De Veere, 1997 - © Bert Nienhuis