

toont. Tenslotte, gebouwen hebben, ongeacht de intenties van de makers, een eigenaardig suggestief potentieel: al is het maar in de sporen van vroeger gebruik, in hun proporties, licht-inval, de materialen met hun duidelijke tijdstempel, we ervaren altijd een semiotische en historische gelaagdheid, een zekere stemming zo je wil, die niet 'fake' is, en onvermijdelijk op de gebeurtenissen tussen de muren overgedragen wordt. Je hoeft bijvoorbeeld niet gelovig te zijn om iets sacraals te bespeuren in een kerkgebouw.

Thierry Salmon

Die zoektocht om 'echte' historische en semiotische diepte binnen te halen was zeker aanwezig bij een van de eerste voorbeelden die ik me herinner: een stuk, zowat op het einde van de jaren '80, van de betreurde Thierry Salmon. Met zijn Ymagier Singulier had hij zijn intrek genomen in een oude manufactuur aan de Zavel in Brussel om een theaterbewerking van een 'gothic novel' te maken. Je werd een soort kasteelzaal binnengeleid waar, op een primitieve scène, een ouderwets stuk schabouwelijk opgevoerd werd. Een stuk in het stuk, zo bleek. Zodra het doek viel, opende zich plots, naast de publieksruimte, een tweede gigantische ruimte waarin je het personeel van het kasteel aan het werk zag. Je was dus lid van een geprivilegieerde kaste die theater keek terwijl anderen werkten. Die rollen werden later omgekeerd als je, na een lange tocht door het gebouw, terecht kwam in een kille kloosterzaal. 'Geef soep aan de bedelaars', hoorde je, terwijl je stond aan te schuiven om een kom soep en een deken in ontvangst te nemen. Tussendoor was je op je tocht door het gebouw bijvoorbeeld ook nog getuige van een zwaardgevecht en moest je even later over het lijk van de verliezer heen stappen. Het stuk bleek, in zijn uiterst concrete encensering, een krachtige poging om je de betekenissen en context van het verhaal aan den lijve te laten ondervinden. Om een soort bloedeloosheid van theateraal experiment te vervangen door zeer directe waarnemingen en ervaringen. Ik zag nooit meer een voorstelling die, om een verhaal en een idee te concretiseren, op zo uitgewerkte manier de beweging door en het gebruik van een gebouw exploiteerde, in al zijn concrete aspecten zoals licht en duister, hitte en koude, hoogte en laagte, benauwdheid en weidsheid. Ongeacht of het experiment erin slaagde om de impliciete betekenissen van de 'gothic novel' echt te verduidelijken, blijft het een gedenkwaardig werk.

Bêt Noir

Als theatermakers nu bijzondere ruimtes en architectuur opzoeken, dan is de ambitie

vaak heel wat geringer. Een recent voorbeeld is Jan Decortès *Bêt Noir*. Hij speelde het in Brussel in de imposante feestzaal – met een gigantisch gewelfd plafond – van een leegstaand industriepand, in Leuven in de mooie, al even indrukwekkende, negentiende-eeuwse hall van de als monument geklasseerde school 6 (nu de Freinetschool De Appeltuyn), en in Rotterdam in de Van Nelle-fabriek, ook weer een monument, maar dan van twintigste-eeuwse industriebouw. 'Doet' Decortès dan iets met die ruimtes? Het antwoord is in eerste instantie neen. Toch is de keuze van de ruimtes niet toevallig. Met hun overdonderende dimensies en holle klank verpletteren ze de actie. De mensen die we zien acteren, tonen hun nietigheid, nog vooraleer dat op een of andere wijze in de regie of de tekst moet aangegeven worden. Samen met de primitieve, kindse taal, begrijp je zo haast onmiddellijk dat de personages die we zien tragisch zijn: ze zijn de speelbal van elementen waar ze geen vat op hebben, en die hen ondanks henzelf in het onheil storten. In feite berusten heel veel locatieprojecten op een vergelijkbaar effect, dat ik hier voor het gemak het zeepkisteffect noem. Zoals je op een zeepkist kan plaatsnemen om boven je publiek te staan en dus meer indruk te maken (of gewoon beter verstaanbaar te zijn), kan je de aura van een gebouw gebruiken om je theatrale actie gratis van vele bijkomende betekenissen en overtuigingskracht te voorzien. Dat kan zelfs werken als er geen thematische band is tussen het gebouw en het opgevoerde stuk. Gebouwen 'praten' immers niet uit zichzelf (en voor zover ze dat iconografisch gesproken wel doen, zijn we meestal niet in staat dat programma af te lezen) maar blijken, zoals gezegd, vaak in staat een zekere stemming te verwekken. Het voorbeeld van *Bêt Noir* is ook in dit opzicht interessant: het toont de relatieve autonomie van locatie en theaterstuk. Nu eens een feestzaal, dan een school, ten slotte een fabriek. Het enige wat deze ruimtes gemeenschappelijk hebben is hun imposante karakter.

Steve Paxton

Hoewel ik *Bêt Noir* een erg geslaagd werkstuk vond, leek net dit aspect van het werk mij iets te gemakkelijk. Is het immers niet denkbaar om met gebouwen iets anders te doen dan vergelijkbare zeepkisteffecten te sorteren of op een toch nogal simpele manier het echte leven naar binnen te smokkelen? Enkele kunstenaars hebben dat bij herhaling gedaan en zo getoond tot welke mogelijke kruisbestuivingen het contact tussen theater en architectuur kan leiden. In het begin van de jaren '90 maakte Steve Paxton zo *AVE NUE* in de oude Daillykazerne aan de Leuvensesteenweg in Schaarbeek.

Het materiaal voor de dans was ontleend aan de sport. Wat de voorstelling echter werkelijk opzienbarend maakte, was de keuze van de ruimte en de manier waarop die ingezet werd. Paxton gebruikte een zeer lange kazernegang die door portieken in regelmatige traveeën verdeeld was. Bij aanvang van de voorstelling merkte je niets van de lengte van die gang, omdat je plaats nam op een podium dat dicht tegen het ene uiteinde van de gang geplaatst was. Pas als de voorstelling al even gaande was, kwam je tot de vaststelling dat dit podium zeer langzaam achteruit bewoog tegenover de gang. Zo merkte je ook op dat elk portiek in een andere kleur, met een lichte gradatie van portiek naar portiek, geschilderd was. Hoe verder het podium wegschoof, hoe meer je ook oog kreeg voor de perspectiefwerking van deze gang en voor het verkleinend effect die ze had op de dansactie. Als dans de kunst is om lichamen in de ruimte te laten bewegen, dan was het aspect ruimte, in al zijn concrete dimensies zoals materiaal, ritmering, kleur, licht hier plots zeer nadrukkelijk aanwezig als onderzoeksobject, via het gebruik van bestaande architectuur. De voorstelling maakte je op onovertroffen wijze bewust van de impact van gebouwen op de waarneming van het menselijk lichaam.

Discordia

Nog sterker is de manier waarop Jan Joris Lamers heel vaak de ruimtes waarin hij speelt manipuleert. In de hoogtijdagen van zijn Maatschappij Discordia speelde het gezelschap met de regelmaat van de klok in de oude zaal van 't Stuc op de campus in de Van Evenstraat, een zaal die nooit bedoeld was als theaterzaal, maar als feest- en vergaderzaal, met grote glaspuien langs beide langszijden van de zaal. Terwijl de meeste groepen die de zaal bespeelden als vanzelfsprekend deze wanden behingen met zwarte doeken, om zo de black box tenminste visueel (akoestisch was onmogelijk) te realiseren, schepte Discordia er gaandeweg genoeg in om de zaal 'à l'état brut', zonder gordijnen, te bespelen, en zelfs verlichting op het terras voor de zaal te plaatsen. Conceptueel kan je deze daad bijvoorbeeld duiden als het openen van het theater voor de invloeden van buitenaf, als het opheffen van de scheiding tussen het echte leven en het theater, begrepen als een onecht gebeuren aan gene zijde van de scène. Dat leidde tot vrij komische momenten, als de acteurs bijvoorbeeld naakt acteerden, en het eerder de toevallige passanten buiten waren die zich betrappt voelden als ze naar binnen keken dan omgekeerd. Maar gaandeweg gebeurde iets meer: Lamers en zijn groep, sowieso kampioenen van de onorthodoxe belichting, begonnen gebruik te maken van de