
SEMIOTIEK VAN DE THEATERARCHITECTUUR

Marvin Carlson, *Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture*, Cornell University Press, 1989, 212 pp., \$ 40.50 (ISBN 0 8014 2254-X)

De hedendaagse theaterstudie heeft zich veelal ontwikkeld vanuit het literatuuronderzoek. Vandaar dat de belangstelling die men ook vroeger opbracht voor de materiële opvoeringsomstandigheden toch steeds gericht was op de scène zelf en op een beter begrip van de geschreven tekst. Vandaag beschouwen wij het theatergebeuren veel meer in zijn totaliteit, als een socio-cultureel fenomeen dat zijn betekenis niet uitsluitend ontleent aan de tekst, maar aan de ervaring van een publiek dat deel heeft aan de creatie van een complexe gebeurtenis. Deze benadering impliceert dat ook de plaatsen en gebouwen waar de opvoeringen plaats hebben een belangrijk aspect vormen van de theater-ervaring.

Marvin Carlsons boek *Places of Performance* is een boeiende studie van de theaterarchitectuur, de plaats van de schouwburg in de stad, het belang van de decoratie e.d. Hij onderzoekt hoe de plaatsen van opvoering zelf sociale en culturele betekenissen creëren die op hun beurt de betekenis van het geheel van de theater-ervaring mee bepalen. Carlsons analyse wordt geïnspireerd door de moderne semiotiek, die precies wil onderzoeken hoe een cultureel object betekenis krijgt in de maatschappij.

Umberto Eco heeft erop gewezen dat elk architecturaal object als een teken kan beschouwd worden. Voor een "schouwburg" wil dat zeggen dat de "signifié" de ontmoetingsruimte tussen publiek en speler betreft terwijl het gebouw zelf dat door het publiek met deze ontmoeting geassocieerd wordt, de "signifiant" is. Maar elk teken heeft de eigenschap opnieuw "signifiant" te worden voor nieuwe "signifié's". Het eerste functionele niveau kan men het denotatieve noemen terwijl de volgende niveaus connotatieve aspecten omvatten. Het theatergebouw heeft duidelijk, behalve zijn primaire functie, steeds verschillende andere betekenissen aangenomen: cultuurmonument; plaats waar een dominerende klasse zich toont, een embleem van ondeugd, enz.

Een semiotische benadering van de theaterarchitectuur moet ons aansporen om niet alleen de traditionele elementen zoals de scène en het auditorium te onderzoeken maar alle elementen van het complexe geheel. Zulk een analyse moet zowel synchroon als diachroon zijn. Dat is o.m. wat Carlsons beschouwingen zeer interessant maakt. De betekenis van allerlei aspecten van de theaterarchitectuur en hun maatschappelijke verankering wordt onderzocht, maar dit onderzoek heeft vrijwel steeds een historische dimensie.

Het eerste hoofdstuk van *Places of Performance* is gewijd aan niet-theatrale opvoeringsplaatsen. Het belangrijkste voorbeeld van dit fenomeen vinden wij in het vroegste drama in de middeleeuwen, toen het symbolische centrum van de stad de kathedraal was. Het liturgische drama dat opgevoerd werd binen dit rijke architecturale kader maakte gebruik van de symbolische betekenissen van dat kader. De west-oost-lijn was daarbij zeer belangrijk. Vermits er aan de westelijke façade vaak een altaar was dat geassocieerd werd met de dood en de heropstanding, was dit — aldus Carol Heinz — de aangewezen plaats voor het uitbeelden van het paasverhaal. De traditionele opvatting hieromtrent is dat deze uitbeelding plaats had aan het hoofdaltaar, waarbij de crypte als een icon voor het graf fungeerde. In elk geval maakte het drama gebruik van de reeds aanwezige connotaties. Een zelfde symbolisch systeem vinden wij ook in de mysteriespelen die zich buiten de kerk ontwikkelen (cf. p. 17). Nog later kan ook het marktplein als een symbool gezien worden van het toneel waar Elkerlyc zijn aardse rol speelt. Het marktplein, als hart van de stad, staat ook centraal in het bestaan van de nieuwe burgerij.

Ook bij blijde intredes van vorsten fungeerde de stad als theater. Maar naarmate de macht van de vorst toenam en de autonomie van de stad verminderde, reflecteerden de plechtigheden deze veranderingen. In de Italiaanse Renaissance ontstaat er een interessante interactie tussen de idee van een (ideale) stadsruimte en het theater, die alles te maken heeft met de plaats en de macht van de vorst (cf. p. 23 ff.). Carlson haalt verder een aantal moderne voorbeelden aan van wat wij "environmental theatre" zijn gaan noemen.

Na de behandeling van het gebruik van de publieke ruimte richt Carlson zijn aandacht op het theatraal aanwenden van ruimten die minder toegankelijk zijn voor het publiek. In de Renaissance eigende de leidende aristocratische klasse zich het theater in grote mate toe. Carlson wijst er op dat de eerste opvoeringen van klassieke stukken plaats hadden in een "cortile" (binnenkoer) die vanaf het begin al verbonden was met het palazzo. Hier lagen de kiemen van de scheiding tussen het theater en het grote publiek die nog sterker zou worden naarmate de

Renaissance voortschreed. Wellicht moet hier aan toegevoegd worden dat dit slaat op het meer academische, klassiek gerichte theater. De *commedia dell'arte* was immers populair bij een ruim publiek. Na 1500 werd de "cortile" geleidelijk vervangen door een grote zaal in het paleis, die ondubbelzinnig deel uitmaakte van het domein van de heerser, zodat de opvoering zijn bezit werd en de toeschouwers zijn gasten (p. 41). De meeste nieuwe theaters werden dan ook binnen de paleizen opgetrokken (v.b. Buontalenti's Teatro Medico in de Uffizi te Florence; Alcotti's Teatro Farnese te Parma). Vooral in het 18e-eeuwse Frankrijk werden de privé-theaters zeer talrijk en van daar uit verspreidde de mode zich verder in Europa.

Een moderne variatie van privé-theater in een privé-woning is het "dissidente" toneel onder sommige totalitaire regimes.

In "The Urban Hub" bespreekt Carlson de relatie tussen de stad en het theater. De structuur van het Griekse theater was essentieel berekend op de ontmoeting tussen acteurs en toeschouwers. De Griekse theaters werden ingebed in natuurlijke contouren en waren daarom gesitueerd in verschillende delen van en aan de rand van de stad. Een logische locatie in vele steden was op de helling van de acropolis, de kern van de stadsontwikkeling die architecturale en natuurlijke kenmerken verenigde. Zo bood de publieksruimte niet alleen uitzicht op de orchestra, maar ook op de stad van het landschap of de zee. Op die manier waren de Griekse theaters ook culturele monumenten op zich. Deze visie op het theater als publiek monument was afwezig in de middeleeuwse en Renaissance-opvattingen over de theatrale ruimte. De eerste post-klassieke publieke theaters in Parijs en Londen werden — in tegenstelling tot hun klassieke voorgangers — aan de rand van de steden opgetrokken op plaatsen die dubbelzinnig of precair waren. Deze topografie weerspiegelt de gewijzigde sociale rol. De theaters werden aangetrokken door de stad maar door de officiële instanties op afstand gehouden. Pas in de 17e en vroege 18e eeuw groeide op het continent een nieuwe visie op de relatie tussen theater en stad waarbij de schouwburg een prominente plaats kreeg in het urbane weefsel. Typisch voor deze ontwikkeling is het werk van de Franse bouwmeester André-Jacob Roubo *fiils*. In de 19e eeuw, toen de kapitaalcrachtige klassen zich de opera als een centraal voorbeeld van de hogere kunst toeëigenden, werd het monumentale operagebouw het architecturale symbool bij uitstek van de burgerlijke cultuur. Even belangrijk als de luister en omvang van het operagebouw werd daarom zijn locatie (cf. p. 84). In verschillende opzichten nam de 19e-eeuwse opera de plaats in van de kathedraal als centraal spiritueel teken van de Europese cultuur.

Na de uiteenzetting over de apart staande, monumentale theaters, wijdt Carlson een hoofdstuk aan "The Facade theatre". Vooral in Engeland en de Verenigde Staten denkt het publiek bij het begrip "theater" veel gemakkelijker aan een gebouw dat deel uitmaakt van de "street facade". Dit soort schouwburg wordt overigens sterk met de commerciële showwereld geassocieerd. In vroegere tijden had de ietwat onopvallende plaats te maken met de marginale sociale status of met de druk van de autoriteiten. Zo werd het eerste permanente publieke theater van Europa, opgericht in Parijs tegen het eind van de 14e eeuw, niet in het hart van de stad maar in Saint-Maur, even ten oosten van Parijs opgetrokken (p. 99).

Een kenmerkend aspect van het façade-theater is dat het vaak voorkomt samen met andere theaters van hetzelfde type in bepaalde amusementsdistricten. Parijs was de eerste Europese stad met verschillende façade-theaters die zich meteen in een bepaalde wijk vestigden. Zo ontstond al in het begin van de 17e eeuw de eerste amusementswijk aan de Boulevard du Temple.

In het hoofdstuk getiteld "Interior Space" staat de dialectische relatie tussen de ruimte van de toeschouwers en die van de acteurs centraal. Hoezeer theatermakers de kloof tussen beide ook hebben trachten te overbruggen, toch blijft de acteur steeds de geheimzinnige, verstorende "ander" die een aparte wereld met zijn eigen conventies bewoont. Carlson bespreekt de wijzigingen die zich in de loop der tijden in deze verhouding hebben voorgedaan. De introductie van een "skene" in het Griekse theater is uiteraard een belangrijk moment. Afgezien van het symbolisch aanduiden van de "andere, verborgen wereld", nam de "skene" allerlei verschillende functies aan. In het moderne proscenium-toneel, waarin de toneelruimte steeds vaker een interieur zal voorstellen, werd de achterwand dan ook een conventionele voorstelling van de "buitenwereld". Ook de wijze waarop het auditorium de sociale verhoudingen weerspiegelt, wordt door Carlson besproken.

Places of Performance toont op boeiende wijze aan hoe de materiële omstandigheden van het theater bijdragen tot de betekenis van het gebeuren en deel uitmaken van zijn dynamiek. De theatermakers zelf zijn zich in onze tijd steeds meer bewust geworden van het semiotisch potentieel van de theatrale ruimten en ook de toeschouwer weet dat het hele kader van de opvoering een berekend deel van het geheel uitmaakt. Op die manier uit het theoretische zelfbewustzijn dat de moderne kunst zo sterk kenmerkt, zich ook in het theater.