

DE THEATERRUIMTE VAN HARVEY GROSSMANN

Noot van de redactie :

In 1976 stichtte de Amerikaan Harvey Grossmann het "Instituut voor Scheppende Ontwikkeling", thans gevestigd in de Rembrandtstraat 22 te 2018 Antwerpen. Samen met de schrijfster Ruth Mandel en een aantal studenten wil Grossmann in dit instituut vorm geven aan zijn ideeën over de theaterruimte. Hij ontwierp een theater, gebaseerd op de vorm van een Grieks kruis met in het midden een afgeknotte piramide.

Voorlopig werd deze theaterruimte op verkleinde schaal uitgebouwd. Dit model werd in oktober 1985 in de Oude Kerk in Amsterdam opgesteld, waar enkele voorstellingen werden gegeven van Rip (naar Rip van Winkle van Washington Irving), een tekst van Ruth Mandel. In augustus 1986 presenteerde Grossmann zijn ontwerp te Antwerpen. In het kader van de Dagen van de Scenografie werd het model opgetrokken op de scène van de Koninklijke Opera en werd The Rime of the Ancient Mariner (naar S.T. Coleridge) opgevoerd.

In deze bijdrage zetten Harvey Grossmann en enkele van zijn medewerkers hun opvattingen in verband met de theaterruimte uiteen.

A. EEN NIEUW THEATER

1. De kijkkastscène

De vorm van het nieuwe theater verwijst rechtstreeks naar de traditionele kijkkastscène. De kijkkastscène kan men omschrijven als een doos waarin men door één opening vanuit de zaal naar binnen kan kijken. Deze theatervorm, die tijdens de renaissance in Italië werd ontwikkeld en in de volgende eeuwen Europa veroverde, heeft een eigen karakter, zelfs als het toneel leeg is. De voornaamste eigenschap van de kijkkastscène is haar symmetrie, die een symbool is van het geheel.

De uitdrukking "symbool van het geheel" zou een ruimte

kunnen suggereren die zowel het decor, de acteurs als de toeschouwers omvat. De kijkkastscène beperkt zich echter tot de eerste twee. De toeschouwers, die zich buiten het toneel bevinden, worden uit het symbool geweerd. In de theatergeschiedenis is de plaatsing van het publiek buiten het symbool meer dan een traditie, het is een premisse. De toeschouwers maken geen deel uit van het symbool maar zijn er de toevallige lotgenoten van.

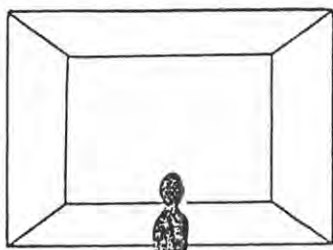
De recentere ontwikkelingen (actie op het proscenium, arena's, opstellingen voor happenings e.d. waaraan het publiek deelneemt, diverse flexibele theatervormen) doen afbraak aan de structuur van het kijkkasttoneel. De scène wordt dichterbij het publiek gebracht. Dit wordt echter niet bereikt door de symboliek van de scène verder te benadrukken door de toeschouwers erbij te betrekken, maar door integendeel de scène niet langer als een symbool te beschouwen. De ouderwetse kijkkastscène houdt haar symbolische premisse zuiver, maar beperkt zich tot het decor en de actie, de toeschouwers buiten de symboliek latend.

2. Hoe een contradictie inherent aan de kijkkastscène kan worden opgelost

In het leven -de referentie voor elke artistieke representatie- plaatst de mens instinctief alles wat hij ziet voor (dichtbij), achter (veraf), links of rechts (de laterale as, beperkt door de waarnemingshoek van de ogen). Op die manier definieert hij op elk moment zijn positie ten opzichte van de dingen die hij waarneemt.

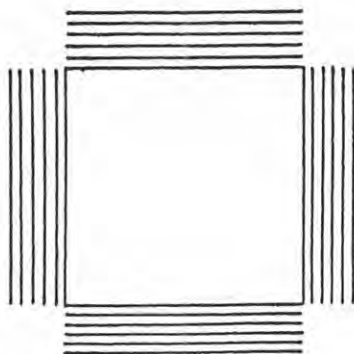
Als de toeschouwers zich voor een kijkkastscène bevinden bekijken ze integendeel een decor en een handeling waarbij voorplan, achterplan en zijanten aangegeven werden vooraleer ze hun plaats hebben ingenomen. Bij dit imaginaire

perspectief bepalen de toeschouwers hun positie niet in verhouding tot wat ze zien, wat een contradictie inhoudt.



Het imaginaire perspectief van de kijkkastscène

Heel anders wordt het als er in elke vierhoekszijde van de scène uitsparingen voorkomen, vier "kijkramen" naar het actieterrein en vier toeschouwersgroepen. Wat voorplan is voor één groep, wordt achterplan voor een andere groep, wordt rechts voor een derde en links voor een vierde. Dit lost de tegenstelling op omdat de vier toeschouwersgroepen zich op volkomen natuurlijke wijze kunnen oriënteren in verhouding tot wat ze waarnemen.

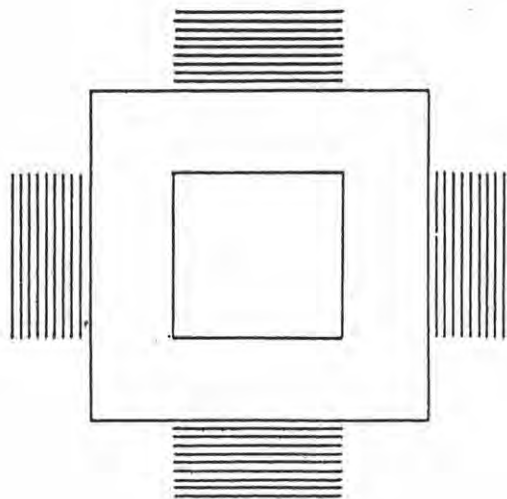


Een vierkant toneel met toeschouwers aan elk van de vier zijden

3. Het nieuwe theater

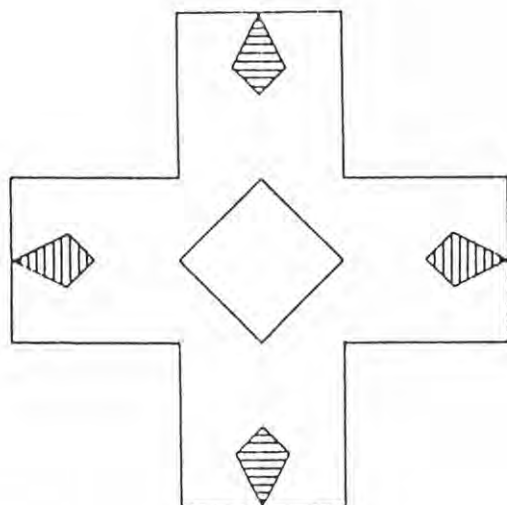
Een vierkante ruimte, symmetrisch en begrensd, kan dienen als symbool van het geheel of van de eeuwigheid. Maar om de toeschouwers te betrekken bij zo'n symbool is een verdere accentuering noodzakelijk, zoals de aarde betekenis krijgt binnen het universum, of zoals een maand geaccentueerd wordt in het geheel van de tijd. In de nieuwe theaterruimte wordt de scène beklemtoond door middel van een verhoogd platform, gesitueerd in het midden. Dit verhoogde centrum neemt een specifieke plaats in op de scène, zoals de aarde een specifieke plaats heeft in het heelal.

Als deze scène (en haar verhoogde centrum) symmetrisch zijn, waarom zouden ze dan enkel zichtbaar mogen zijn vanuit één kijkrichting? Als er aan een kant toeschouwers zijn, kunnen er ook zijn aan de overkant. Als er toeschouwers zijn aan deze twee zijden, kunnen aan de overige twee ook toeschouwers plaatsnemen. Voorplan, achterplan en zijkanten zijn voor alle groepen verschillend.



Grondplan van een vierkante scène met verhoogd centrum en vier toeschouwersgroepen

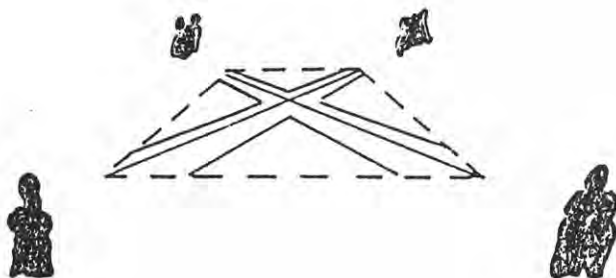
Elk van deze perspectieven omvat noodzakelijk de toeschouwersgroep aan de overkant. Dit betekent dat de vier toeschouwerssecties zich op de scène bevinden. De grenzen van de scène zijn tevens de wanden van het theater, die aan de hoekpunten invert uitgevoerd zijn om aldus vanuit elk perspectief de toeschouwers in beide laterale posities aan het zicht te onttrekken. De wanden en het verhoogde centrum omlijsten de vier perspectieven. De twee zijden van het verhoogde centrum die in elk perspectief zichtbaar zijn, kunnen als achtergrond fungeren voor elke handeling in hetzelfde perspectief, maar de theaterwanden geven het perspectief zelf zijn achtergrond. Het grondplan van dit theater geeft de exacte relatie weer tussen het verhoogde centrum, de toeschouwerssecties en de wanden :



4. Het grondplan

Stel u een moment een theateropstelling voor met twee

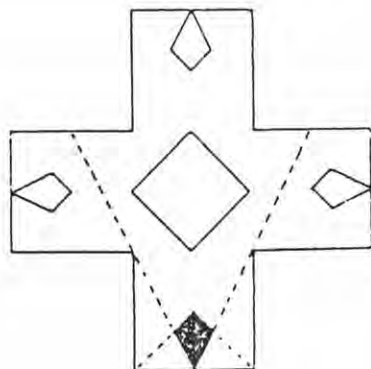
toeschouwersgroepen, kijkend in twee straten die zich onder een rechte hoek naar een gemeenschappelijk punt richten. Beeld u nu in dat deze twee straten, na elkaar te hebben gekruist, zich symmetrisch verlengen naar twee andere toeschouwersgroepen toe, die beide straten inkijken in tegengestelde zin. Door nu de verbindingslijnen te trekken tussen de vier uiteinden van het kruispunt krijgen we het grondplan van het verhoogde centrum :



Het verschil met de traditionele theaterruimte wat de positie van de toeschouwerssecties betreft is opvallend. Bij het kijkkasttoneel wordt het voor het publiek opgezette beeld begrensd door twee zijpanelen en een achtergrond. In het nieuwe concept omlijsten twee wanden die links en rechts van elke toeschouwersgroep staan het perspectief van die groep. Een derde bevindt zich achteraan.

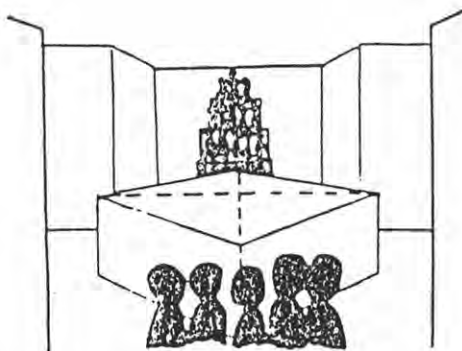
In de nieuwe theaterruimte bepalen vier lijnen de positie van elke toeschouwerssectie. Twee aan de voorkant ervan vormen een rechte hoek, die tegenover een hoekpunt van het verhoogde centrum ligt. Twee rechte lijnen maken de verbinding tussen het midden van de wand achter de toeschouwers en het midden van de schuin tegenoverliggende wanden, waarbij ze de geïnverteerde hoekpunten van de nabijgelegen wanden raken. Deze twee lijnen snijden de rechten die de front-

hoek vormen. De aldus ontstane figuur is het grondplan van elk van de vier toeschouwerssecties :



5. De hoogte

De vier secties voor de toeschouwers zijn trapsgewijs opgaande structuren, schepen genaamd. Zelfs vanuit het hoogste punt van een schip kan niemand het actiegebied zien dat onmiddellijk achter het verhoogde centrum ligt. Achter dit onzichtbare gebied kan men evenwel de toeschouwers zien in het schip aan de overkant. Aldus wordt door het verhoogde centrum voor elk van de vier schepen een verschillende zone uit het gezichtsveld verwijderd, terwijl ook een ander schip aan de overkant waargenomen wordt. De wanden verhinderen dat toeschouwers in aangrenzende schepen elkaar opmerken. Zij bekijken een groot deel van dezelfde actiezone, maar vanuit een andere hoek.



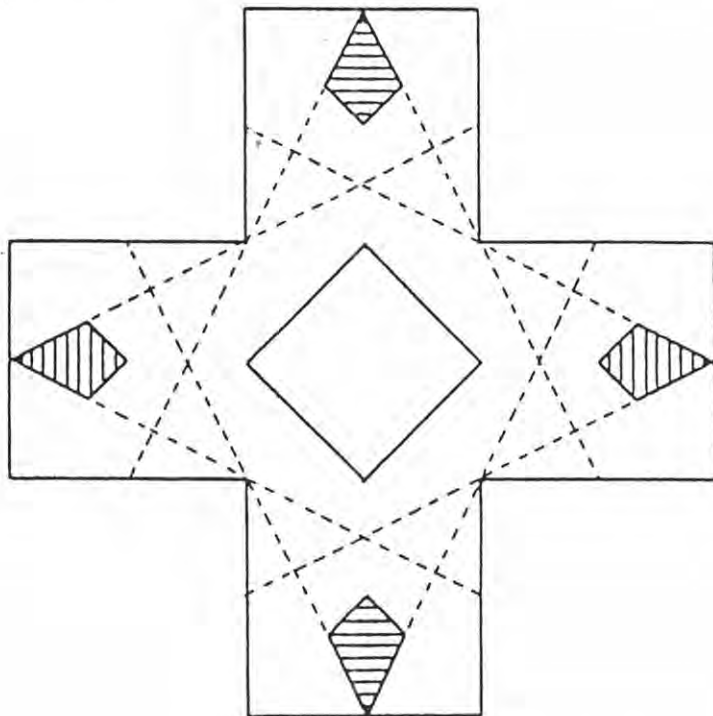
Indruk van het zicht vanuit een schip

Deze verschillende invalshoeken en de verschillen in zichtbare en onzichtbare zones laten bijvoorbeeld toe dat een toeschouwer in één schip denkt dat een speler verschijnt, terwijl een persoon in een ander schip ervan overtuigd is dat hij de scène verlaat. Een derde toeschouwer interpreteert dezelfde actie als een continuïteit en een vierde merkt er helemaal niets van. Dat dit gamma van contrasterende beelden het gevolg is van de uiteenlopende invalshoeken en niet van het stuk zelf, betekent dat de aanwezigheid of afwezigheid van een personage in het stuk wel of niet als dusdanig wordt waargenomen vanuit dit of dat schip. Ook is het mogelijk dat een handeling onzichtbaar is vanuit één schip, maar wel zichtbaar vanuit de drie andere.

De toeschouwers in één schip hebben ook contrasterende gezichtspunten omdat hun positie belangrijk verschilt, zowel in de hoogte als in de relatie tot de wanden. De toeschouwers, die op opklimmende treden zitten, bekijken afhankelijk van de hoogte van hun plaats verschillende gedeelten van de overstaande wanden achter het verhoogde centrum. Tegelijk bepaalt hun laterale positie op de treden wat ze van de zijwanden te zien krijgen.

Op die manier is de relatie tussen de schepen onderling bepaald door de waarneming van de actie vanuit de vier verschillende hoekpunten, terwijl elke toeschouwer naargelang van zijn positie in het schip de actie in een verschillende architecturale constellatie waarneemt.

Gelet op de symmetrie van het theater -vóór het begin van de actie- is het perspectief van een toeschouwer vanuit één schip identiek met dit van een toeschouwer in elk van de drie andere schepen.



Grondplan van het theater en de perspectieven vanuit de vier schepen

Dit verandert echter zodra de opvoering aanvangt. Omdat de actie op elk moment uit het beeldveld van een toeschouwer in een der schepen kan verdwijnen en tegelijk ononderbroken voortgaan en zichtbaar blijven voor toeschouwers op dezelfde plaats in andere schepen, wordt van de eerste toeschouwer gevraagd een intuïtieve continuïteit te creëren op basis van wat hij eerder zag.

Harvey GROSSMANN
Hedvig WESTERLUND (assistente)
(vertaling : Gerd DEHU)

B. DE TONEELSTUKKEN VOOR HET NIEUWE THEATER

1. De oorsprong van poëzie

Om inzicht te verwerven in de inhoud en de structuur van de stukken die geconcipeerd worden voor het nieuwe theater, moeten we een speurtocht ondernemen naar de oorsprong van poëzie (de poëtische vorm). Wat vandaag "poëzie" heet was, zodra er menselijke expressie bestond, een rudimentaire noodzaak, een vitale en absolute wet. Elke vorm van menselijke expressie is namelijk gegroeid uit de organische wisselwerking tussen de ritmische krachten van klank en beweging in de natuur (die elke menselijke handeling omringt en er invloed op uitoefent) en de ritmische drijfkrachten in het menselijk lichaam, die in harmonie moeten worden gebracht met die van de natuur om het voortbestaan van de soort te verzekeren.

Bijgevolg werd het een natuurlijke zaak voor de mens om, zonder dat hij zich ervan bewust is, verschillende ritmen die specifiek zijn voor het menselijk lichaam op elkaar te laten inspelen. Zo vergt een uitroep van vreugde een passend gebaar en wekt een modulatie van de stembanden een specifieke

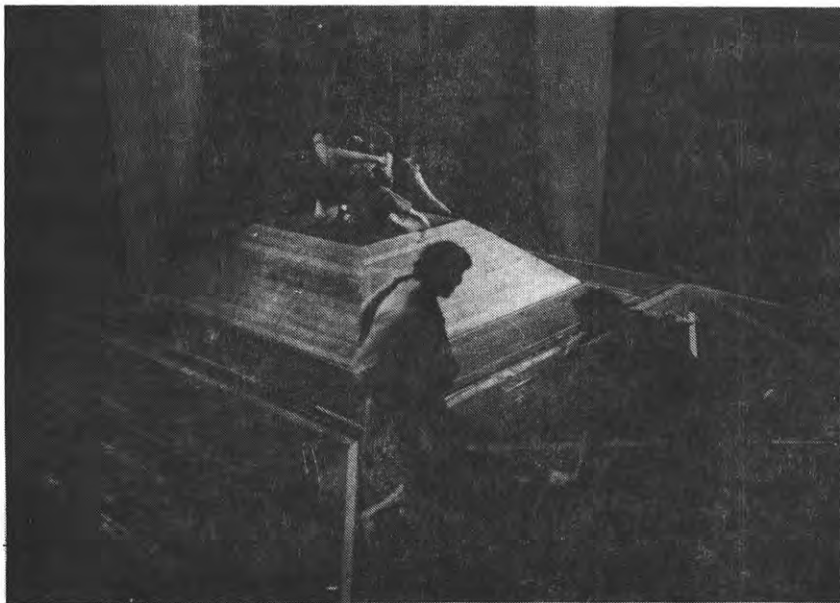
ke fysieke houding op (bijvoorbeeld een beweging van het hoofd, het krommen of strekken van de rug, verwijding of vernauwing van de oogleden). Een gevoel voor ritme bracht de mens bij dat de impuls die hem klanken deed produceren dezelfde was als deze die hem tot beweging aanzette. Omdat elke klank een melodie heeft, was dat wat we nu "muziek" noemen oorspronkelijk niet te scheiden van het woord.

Toen de mens een gesproken taal begon samen te stellen -woorden en zinnen creëerde- bleef hij trouw aan dezelfde ritmische impulsen. Daaruit volgt dat de ritmische impuls achter elke lettergreep, elk woord, elke zin, elk element van de taal in wezen de fusie inhoudt van de drie elementen van menselijke expressie, muziek, woord en beweging. Deze fusie, de poëtische vorm genaamd, is de ruggegraat van de taal, ze is de spil die de ritmische krachten van het universum controleert. De aard van de menselijke impulsen is niet veranderd. Ook de moderne mens reageert simultaan op de drie uitdrukkingsvormen, of hij zich ervan bewust is of niet.

2. Het symbool

Voor mens en dier volstaat het vermogen tot expressie niet om communicatie tot stand te brengen. Een bijkomend attribuut, dat de uitwisseling van gedachten, wil of instincten mogelijk maakt, is vereist. Zij moeten op een of andere manier een beroep kunnen doen op een gemeenschappelijk referentiepunt (dat wat symboliseert). Communicatie kan enkel plaatsvinden als ze daarvan uitgaat. In feite heeft elke soort nood aan dergelijke referentiepunten. Het geluid of de geur van een tijger kan bijvoorbeeld een referentiepunt zijn voor een ander dier om zijn jongen gevaarsignalen aan te leren.

In het menselijke brein wordt de referentiekern verwijd



Foto's genomen tijdens een repetitie van 'And the Mermaids Rose from the Depths' van Ruth Mandel (oktober 1985, Oude Kerk te Amsterdam).

door de inbreng van associaties -herinneringen aan ervaringen uit het verleden- die niet alleen zintuiglijk zijn, maar evenzeer het resultaat zijn van denkprocessen. Op het elementairste niveau verwijzen deze menselijke referentiepunten naar bestaande wezens, objecten en handelingen, die de mens in staat stellen emoties, gedachten, kenmerken en functies te schetsen (symboliseren). Dergelijke rechtstreekse mentale associaties worden ook nu nog gebruikt als referentiepunten. Denken we aan uitdrukkingen als iemand "naäpen", een "ogenblikje", iets "in rook zien opgaan".

Toen in de evolutie van de mens het punt werd bereikt waarop deze directe referenties niet langer aan zijn creatieve behoeften voldeden, begon hij eigen symbolen te maken. Een afbeelding van een bepaald dier werd bijvoorbeeld gebruikt om snelheid voor te stellen en een configuratie van bewegingen diende om een specifieke emotionele toestand te beschrijven. Deze manifestaties van creativiteit brachten twee opvallende menselijke eigenschappen aan het licht : de bekwaamheid tot vakmanschap en de ambitie om het denken te oriënteren via symbolische referenties op het maatschappelijke of het persoonlijke vlak.

Dit laatste kenmerk maakte mogelijk dat een getallenleer en een uitgewerkter spreektaal -en later een schrijftaal- gestalte kregen. Terzelfdertijd ontwikkelde de mens abstracte denkvormen, waardoor religie, wetenschap en kunst ontstonden. Toch zijn zelfs deze hoogontwikkelde denkresultaten het gevolg van het gebruik van de elementairste referentiepunten, die door de hele mensheid worden gedeeld. Uit deze oorspronkelijk simpele referentiepunten, deze gemeenschappelijke noemers, put de mens nog altijd zijn vermogen tot communicatie. Alle nuances ontwikkeld door de eeuwen heen zijn als de draden van één en dezelfde klos, die in de loop der jaren weer aan elkaar gegeven worden, om aldus verleden, he-

den en toekomst met elkaar te verbinden.

Om de cirkel van expressie en communicatie te sluiten, moeten we terugkeren tot de poëtische vorm, die we beschreven hebben als een samenstelling van alle ritmische impulsen, de drijvende kracht achter elke expressie. Expressie hebben we gescheiden van communicatie om de oorsprong van beide duidelijk te maken. Nu moeten we ze weer samen behandelen omdat het leven van de mens en misschien wel alle leven, bepaald worden door hun wisselwerking. Expressie is de enige vorm van communicatie, en als we iets uitdrukken hebben we de bedoeling te communiceren. Toch hebben we de originele referentiepunten nodig die in ieder van ons nog aanwezig zijn. Een ander uitgangspunt is er niet.

Deze stelling gaat vandaag de dag net zo goed op als aan het begin van de menselijke evolutie. Desondanks heeft onze beschaving de band met het verleden niet in stand gehouden. Opvoeding en onderwijs zijn erin geslaagd ons de bron van onze impulsen te doen vergeten. Denk- en reactiepatronen worden ons op een dusdanige manier voorgeschoteld dat we ze als de onze accepteren. Ze worden als perfecte surrogaten in massa geproduceerd en efficiënt gedistribueerd, zodat we hun waarde niet langer in twijfel trekken.

De toneelstukken die in dit nieuwe theater aan bod komen, roepen acteur en toeschouwer op om komaf te maken met het concept van opgelegde patronen. Hun dramatische structuur heeft als hoofddoel zowel vertolker als publiek naar de wortels van de communicatie te stuwen. De ritmen die door woord, beweging en muziek worden voortgebracht liggen in elkaars verlengde, treden op in contrapunt of zijn niet van elkaar te onderscheiden. Geen van hen begeleidt een ander ; het is juist het mechanisme van hun samenspel dat het stuk

zijn élan geeft.

Ruth MANDEL
Erika WEINEL (assistente)
(vertaling : Gerd DEHU)

NOOT

Alle schetsen werden gemaakt door Hedvig WESTERLUND.