

Theater in transit. Over performances die het verhaal van een publieke ruimte overschrijven

Nele Wynants

De westerse stedelijke ruimte wordt vandaag steeds meer gedacht als een transitzone. Door de razendsnelle ontwikkeling van communicatie- en transportnetwerken komt het traditionele beeld van de stad en de functie van haar openbare plaatsen aan het wankelen. Een publieke cultuur zoals die meestal geassocieerd wordt met de Griekse polis lijkt zich door de ingrijpende impact van communicatiemedia meer en meer in onze huiskamers af te spelen. Deze verschuiving resoneert in nieuwe metaforen die zowel het geïsoleerde karakter van onze hedendaagse leefconditie typeren, alsook de alomtegenwoordigheid van netwerken en verbindingen signaleren. De stedelijke samenleving lijkt geëvolueerd van een moderne metropool tot een generische netwerkstad die in verbinding met andere steden als een web van 'capsules' of 'schuimbellen' de globaliserende aardbol overspant. De historische openbare ruimtes zoals monumentale pleinen en parken worden omwille van hun grandeur opgewaardeerd in een politiek van citymarketing of gedegradeerd tot doorgangsruidtes.

Deze tussenruimtes die socioloog Saskia Sassen *terrains vagues* noemt, zijn plekken die slechts een functionele betekenis hebben, of onderbenutte ruimtes waarvan de betekenis doorheen de jaren verbleekt is (Sassen 2006, 19). Het zijn plaatsen zonder eigenheid, zonder identiteit die geworteld is in de geschiedenis of in de sociale relatie van bewoners. Of het zijn *non-lieux*, niet-plaatsen zoals winkelcentra, luchthavens, stations, hotelketens en autosnelwegen die geen (antropologische) betekenis hebben, maar als *transitzone* slechts een verbindende functie vervullen in onze huidige netwerksamenleving. Filosoof Marc Augé omschrijft ze als typische uiting van onze (post)moderne conditie (Augé 1992, 100-102). Het mag dan ook niet verwonderlijk heten dat het net die randplekken zijn waar kunstenaars zich vandaag opmerkelijk tot aangetrokken voelen. De identiteit van een samenleving laat zich niet aflezen uit een blinkende reisgids die verhaalt van een opgewaardeerd historisch stadscentrum, maar zit verscholen in de binnenkant van een stad. In de straten van een achterbuurt, aan de ingang van een winkelcentrum of in het station.

Wat zoeken theatermakers wanneer ze hun nest bouwen in een transitzone van de stad? Zoeken ze een ruimte die door de gedeelde verhalen opnieuw openbaar wordt? Biedt de artistieke praktijk de mogelijkheid de eigentijdse *terrains vagues* van een stad opnieuw publiek te maken? En hoe dan? Theatermakers Benjamin Verdonck en Lotte van den Berg gaan met hun theatrale ingrepen in de stad een heel eigen dialoog aan met de gegeven ruimte en leggen zo verhalen bloot die onder het straatoppervlak verscholen gaan. Vanuit een maatschappelijke gevoeligheid trekken ze de hert op om de rechtstreekse confrontatie met

die straat aan te gaan en deze met kleine ingrepen te ontregelen. Aan de hand van een schets van hun theaterpraktijk in de stedelijke openbare ruimte zullen we trachten hun intentie en betekenis met betrekking tot die hybride stedelijke cultuur in kaart te brengen. Met Sassen delen we namelijk de overtuiging dat de artistieke praktijk het bevoorrechte vermogen heeft om een plaats opnieuw publiek te 'maken'. In haar boek *The Global City* verdedigt ze het belang van ambachtelijke werk, kunst en cultuur als belangrijke motor voor de versterking van een creatieve economie, de opwaardering van buurten en de esthetisering van het dagelijks leven.

Ter afsluiting van de sociale werking van *City Mine(d)* in Kuregem, een verwaarloosde wijk aan de rand van Brussel, plantte theatermaker Benjamin Verdonck een gele kraan met een hutje op het Baraplein (Bara/ke, 2000). Gedurende twee weken woonde Benjamin in zijn 'boomhut' op zeven meter boven de grond, en knoopte gesprekken aan met de verwonderde buurtbewoners. Zijn theatrale aanwezigheid zorgde voor gespreksstof in de omgeving. "Le Benjamin, il n'était pas à la maison, t'as vu?" Tot grote consternatie van de habitués van het plein verscheen hij op een dag op zijn balkon met een paardenmasker. Of hij plaatste een zwaailicht voor het raam terwijl de soundtrack van de Titanic te horen was. De laatste dag transformeerde de hut in een zwaan voor het *fête d'envol*, het afscheidsfeest. Al snel ging de acteur deel uitmaken van het voorzichtig heroplevende gebeuren op en rond het plein. Zijn aanwezigheid moedigde iedereen aan om zijn eigen verhaal te vertellen en dat smeedde voor even hier en daar een band. "Ontroerend hoeveel mensen stoppen om mij een goedmorgen te wensen" noteerde Verdonck in zijn dagboek. Zijn aanwezigheid in het *no man's land* van het Baraplein werkte katalyserend op het ontwrichte buurtleven. Met zijn theatrale ingrepen wist hij de sympathie van de buurtbewoners te winnen en gaf zo dit *terrain vague*, misschien maar voor even, een nieuwe bestemming.



Fig. 1. Benjamin Verdonck. Barake (2000)

Met *Hirondelle/dooi vogeltje/The Great Swallow* in 2004 besloot Verdonck zijn "acties in het publieke domein" te theataliseren. Hij bouwde een levensgroot zwaluwnest eenendertig meter hoog tegen de gevel van het stedelijk Administratief Centrum van Brussel. Van hieruit speelde Verdonck een voorstelling over een man die komt, ziet, en in een poging zijn publiek te omhelzen, valt. Rekening houdend met het vluchtige karakter van een openbare doorgangplaats koos Verdonck voor een eenvoudige dramaturgie van zeven aaneengeregen beelden. De taferelen ontvouwen zich dag na dag, als een gedicht met een open structuur. Binnen elke episode herhaalde de acteur telkens één gebaar of beeld. Met het verhaal van een zwaluw die tracht te vliegen, maar uit onkunde (en vermetelheid) uit zijn nest valt verbeeldde Verdonck het tragische lot van de prometheïsche held die zich met de goden meet. In een grenzeloos gebaar van generositeit komt hij in zijn hoogmoed voor de val. Met deze eenvoudige taferelen trachtte Verdonck het traject van de verbaasde voorbijgangers met

enkele graden af te buigen. Opnieuw slaagde hij erin met zijn theatrale beelden commotie te veroorzaken bij de passanten die elkaar voor even vonden in de verwarring. Het nest dat zich als een merkwaardig gezwel tegen de blinkende architectuur ontpopt had, bracht een discontinuïteit in de mensenbeweging onder zich.

Ook toen Verdonck *The Great Swallow* in 2005 hernam op het *Fierce Festival* in Birmingham veroorzaakte hij beroering bij zijn toeschouwers. Ditmaal hing het nest boven een kruispunt van winkelwandelstraten die het oude centrum met nieuwere stadsdelen verbindt. Net als in Brussel koos Verdonck opnieuw voor een doorgangszone. Als grensruimte tussen de oude stadskern, een commercieel winkelcentrum en een woonwijk, vormde dit kruispunt net als menig ander een ruimte waar mobiliteit de norm is. Een kruispunt is een plek waar stromen voorbijtrekken, een knooppunt van waaruit de beweging van die stromen tussen deze verschillende levensruimten gedirigeerd wordt. Door zijn vreemde aanwezigheid wist Verdonck van bovenaf stilzwijgend de choreografie van deze doorgangruimte te ontregelen. Aarzelende klanten die opgeschrikt door de zwaluwman even afgeleid waren van hun koopdoel, werden door de guards van het winkelcentrum ongeduldig aangemaand om door te lopen. Hier botste de intentie van Verdonck op de functionele spelregels van de openbare doorgangplaats.



Fig. 2. Benjamin Verdonck. *The Great Swallow* (2007)

Op de zevende dag viel de held uit het nest te pletter. Deze laatste episode werd verbeeld door de contouren van een lichaam in krijt af te tekenen op de grond onder het nest terwijl een ambulance de hele dag op vertrekken stond. Dit dramatische tafereel veroorzaakte bijzonder emotionele reacties bij sommige voorbijgangers omdat het plein ooit het doelwit van een bloedige aanslag bleek. Hoewel het kruispunt op elk ander kruispunt lijkt in een commercieel stadscentrum ging onder deze generische oppervlakte een gevoelige geschiedenis schuil waarvan Verdonck zich aanvankelijk niet bewust was. Augé gebruikt de notie *palimpsest* als beeld om de gecompliceerde verhouding van de *niet-plaats* ten opzichte van de *plaats* te omschrijven. Het zijn eerder wijkende polariteiten, waarop de betekenis nooit helemaal is uitgewist of voltooid, maar voortdurend wordt overschreven (Augé 1992, 101). Het kruispunt in Birmingham leek als niet-plaats nauwelijks nog een eigen identiteit te hebben. Exemplarisch voor dit tijdperk is het een betekenisloze transitruimte, slechts functioneel als passage. Door zijn theatrale aanwezigheid activeerde Verdonck het geheugen van deze plaats. Hij injecteerde het opnieuw met betekenis waardoor hij de *psycho-geografie* van deze plek bloot legde.

Ook theatermaakster Lotte van den Berg toont een voorkeur voor onbestemde ruimtes die de zelfkant van het moderne stedelijk weefsel vormen. Met *Het blauwe uur* (2003) maakte ze een voorstelling buiten op straat bij het krieken van de dag, en *Braakland* (2004) speelde zich af op een verlaten terrein langs de spoorweg. Voor *Gerucht* (2007) plaatste van den Berg een grote houten barak langs de St. Bernardsesteenweg in Hoboken. Deze locatie in de schaduw van het Kiel, een hoog sociaal woonblok, is geen monumentaal plein of een gezellige marktplaats, maar een weinig tot de verbeelding sprekende zone aan de rand van Antwerpen, daar waar de stad overloopt in een buitenwijk. In de barak stond een tribune die naar buiten kijkt. Het raam, een venster op de wereld, toonde een snede uit de werkelijkheid van dit plein. Een breed voetpad sneed het beeld diagonaal doormidden om in de rechterbovenhoek opnieuw te verdwijnen.



Fig. 3. Lotte van den Berg. *Gerucht* (2007)

Bij het begin van de voorstelling kijken de acteurs samen met het publiek naar buiten. Na een poos stappen de spelers één voor één behoedzaam in de wereld buiten de box en installeren kleine situaties op het toneel van het plein. Ze trekken korte verhaallijnen die niet onmiddellijk iets met elkaar te maken hebben en heel organisch opgaan in de bewegingen van de doorgangplaats. Iemand neemt de bus. We horen flarden van een telefoongesprek. Iemand anders stapt met vastberaden tred in een richting om plots bruusk een andere richting uit te gaan. Soms lijken de figuren elkaar te kennen, ontstaat een vluchtige vriendschap, op andere momenten zijn ze als vreemden, zoals elke andere passant die ze kruisen. Dan weer zoeken ze de beschutting van de box op en kijken even met het publiek mee. De acteurs worden zo de bemiddelaars van het echte leven. Ze verleggen de focus naar de straat waardoor de stad zich traag lijkt te openen en haar onderliggende identiteit prijsgeeft. Ze overschrijven met hun eenvoudige ingrepen de oppervlakkige bovenlaag van deze straat die er op het eerste zicht onbeduidend uitziet. Hun aanwezigheid activeert andere verhalen, het leidt de blik af naar een voorzichtige graffiti-tag op het nieuwe bushokje, een uitpuilende vuilbak, een tearoom in de verte zonder klanten.

Anders dan Verdonck plaatst Van den Berg haar publiek op een tribune en wijst aldus hun positie als toeschouwer aan. Ze nodigt hen uit om vanuit die positie doorheen het glazen raam naar een alledaagse werkelijkheid te kijken. Zo vestigt ze de aandacht op de weerbarstige poëzie van een *terrain vague*. Doorheen dit theatraal kader verwordt een schijnbaar onbeduidende ruimte tot een levende plek die slechts zijn verhalen prijsgeeft middels een sensibele blik. Theater is bij van den Berg een kader om te kijken. Het is geen enscenering van een illusie, noch een aanklacht tegen het geënceneerde karakter van het openbaar leven, maar een geïntensiveerde manier van kijken. Van den Berg poogt om via de theaterbril een gevoeliger kijk op de werkelijkheid te stimuleren, de focus te verleggen, de alledaagse blik te kantelen. Daardoor manifesteert de werkelijkheid zich in een verhevigde vorm. Het kader wordt een filter die de gebeurtenissen en de gekende alledaagse ruimte anders kleurt. Zo maakt ze van een stedelijke doorgangruimte opnieuw een eindpunt, een plek om stil te staan om de onderliggende geschiedenissen te kunnen lezen.

Dat is het voorrecht van de artistieke praktijk. Het kan tegen het privatiseren en pantseren van de stedelijke ruimte in, een plek opnieuw publiek 'maken', zo argumenteert Sassen. Het kan ontregelende verhalen produceren en het lokale en tot zwijgen gebrachte zichtbaarheid geven (Sassen 2006, 18-19). Het theater van Verdonck en Van den Berg gaat niet over wat echt is en wat niet. Het gaat hen niet om het ensceneren van een illusie, noch om het zogenaamd geënceneerde karakter van het openbare leven aan de kaak te stellen. Theater is voor hen een middel om de openbare ruimte onderzoekend te bevragen of te ontwrichten. Om de schijnbare leegte van de transitruimte opnieuw te injecteren met betekenis, of de bestaande inhoud opnieuw te activeren tot een publiek bewustzijn. In de gevoeligheid van de theaterblik wordt de generische oppervlakte van de postmoderne stad transparant en komen onderliggende geschiedenissen aan het oppervlak. Deze artistieke ingrepen overschrijven de postmoderne stedelijke ruimte met nieuwe publieke verhalen.

Bibliografie

Augé, Marc (1992). *Non-Lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Editions du Seuil.

De Cauter, Lieven (2004). *De capsulaire beschaving. Over de stad in het tijdperk van de angst*. Rotterdam: NAI Uitgevers.

Koolhaas, Rem (1995). *Small, Medium, Large, Extra Large*. Rotterdam: Uitgeverij 10.

Sassen, Saskia (1991). *The global city: New York, London, Tokyo*. Princeton, N.J.(etc.): Princeton University Press.

Sassen, Saskia (2006). "Publieke interventies. De verschuivende betekenis van de stedelijke conditie" In: Open 11: Hoe draadloze media de publieke ruimte mobiliseren. <www.skor.nl> [1] (bezoekt 11 april 2007).

Verschaffel, Bart (2006). *Van Hermes en Hestia. Teksten over architectuur*. Wetteren: Cultura.

Geplaatst op: 4 augustus 2008

© Estheticatijdschrift.nl

Gedownload van de pagina's van <http://www.estheticatijdschrift.nl>

Links:

[1] <http://www.skor.nl>>