

mensen – zorgt men voor wat in het echte leven telt, langs de omweg van de tijd en de ruimte, en dankzij het imiteren van de imitatie.

Theater van de architectuur

Terug naar Barthes. Wat valt er te denken over zijn aanwezigheid in ‘dancing’ Palace? Men kan zich probleemloos voorstellen dat het hele gebouw aan het eind van de jaren zeventig theater werd: drag queens, paraderende koppels, modepopjes, dansers en danseressen, opgetutte singles – ‘de jeunes corps affairés à je ne sais quels circuits’. En wat deed een oude man als semioticus Roland Barthes daar? Een antwoord daarop vinden kan ook zonder zich aan zijn psyche of zijn biografie te vergrijpen. Hij was een ster, *et cela suffisait*. Geen ‘duchesses’ meer zoals bij Proust maar *celebrities* te over. Het is precies die sociale gegevenheid die de dubbele theatrale situatie – waarschijnlijk – hersteld heeft en de ‘onderscheideloosheid’ teniet heeft gedaan: Barthes (naast Warhol, Jagger, Kenzo enzovoort) liep rond op de balkons en keek naar beneden. De jonge lichamen wisten zich bekeken en verzorgden het spektakel, wierpen nu en dan een sluike blik naar die vreemde, verlegen maar beroemde en bewonderde *écrivain* in de nok van de zaal.

De burgerlijke, verdringende en autoritaire logica van het proustiaanse theater (de adel boven in de loges en in het licht, het volk beneden als een kudde kijkvee in het donker, de scène voor iedereen beschikbaar, maar voor sommigen toch veel makkelijker zichtbaar) is natuurlijk neergehaald. Het luxueuze en uitverkoren theatrale bestaan is gedemocratiseerd en iedere jonge vrouw is een ‘duchesse’ van haar eigen leven geworden terwijl een jongeman niet meer naar boven moet of kan kijken om zijn verlangens te projecteren. In de termen van Sloterdijk: de globes van het laat-negentiende-eeuwse theater, met zijn duidelijke, grootse groeperingen van sociale klassen, zijn vernietigd ten voordele van geïndividualiseerd schuim, van een deinende zee van moderne levens zonder eigenschappen. Hoe is het mogelijk om in een dergelijke hedendaagse wereld de klassieke theatraliteit, die net bestaat bij gratie van scheiding en afstand, van de ongelijkheid en het geworteld-zijn, nog voor te bereiden door ze een vorm te geven langs de architectuur om?

Wat men verstaat onder ‘theater’ is dus een dubbel fenomeen, dat zoals bij een handdruk slechts bestaat bij de aanwezigheid van beide

delen. Het komt er op aan dat, om theater mogelijk te maken op de scène, er eerst een theater van de architectuur wordt verwacht. Dit laatste kan op twee manieren begrepen worden: architectuur voorziet dan niet in een anonieme, polyvalente omgeving als een zwarte doos waarin alles mogelijk is, maar in gebouwen die ‘genoeg hebben aan zichzelf’ en daardoor het eerste soort kijken in gang zetten, in een theater van en voor de toeschouwers. Maar opdat dit zou kunnen, moet architectuur zich bewust zijn van de onmogelijkheid om die eigenschappen buiten zichzelf te verantwoorden. Er is geen sociale logica meer – zoals dat bij de jonge Proust wel nog het geval was – om die veelheid aan onderscheidingen te consolideren en te materialiseren. Daarom is waarachtig theatrale architectuur altijd een spel: architectuur speelt die theatraliteit, en wordt een opvoering van het theater.

Tegelijk is het een gelijkaardig ‘hooghouden van de ruimtelijke schijn’ dat er voor zorgt dat hedendaags theater ‘auto-kritisch’ en effectief te werk kan gaan. Een recent en bejubeld toneelstuk als *Opening Night* had dat bijvoorbeeld als geen ander door, en belichtte net de rol van de ruimte in haar eigen theatrale werking. Dat heeft veel te maken met het typisch postmoderne gegeven van ‘het verhaal-in-het-verhaal’. Elsie De Brauw speelt in *Opening Night* de rol van Myrtle, die zelf de rol van Virginia speelt in het stuk *Twee vrouwen*. Naast haar zitten toeschouwers op het podium die door ons, de ‘echte kijkers’ bekeken worden: in het ‘echt’ en op een televisiescherm. Het is precies de encenering van die narratieve constructie die toelaat te beweren dat het succes van *Opening Night* – het intellectuele effect en de productie van het affect – voornamelijk bestaat bij gratie van de klassieke theaterzaal waarin het is opgevoerd. Neem het proto-burgerlijke stadstheater NTGent: zonder de grenzen die de zaal aanreikt aan het stuk, aan de makers en aan de toeschouwers, zou het onmogelijk zijn om zowel de emotionele intensiteit als de kortstondige deconstructie en het postmoderne spiegelspel van *Opening Night* te verwezenlijken. Als hoofdpersonage Myrtle op het einde, voor de ‘opening night’ van het stuk-in-het-stuk, in dronken toestand uit de zaal terug op de scène wordt gevist, dan wordt het tweezijdige theatrale effect niet zozeer opgeheven als wel versterkt. Hoe zou men deze dans, deze *va-et-vient* van de representatie, kunnen opvoeren in een polyvalente ruimte,