

Van poppenkast tot figurentheater | Etcetera

Het tiende internationale poppentheaterfestival van Dommelhof-Neerpelt nadert. Tuur Devens kijkt achterom naar de geschiedenis van de theaterpop en schetst daarmee ook een stukje geschiedenis van Dommelhof-Neerpelt

Poppentheater is heel wat meer dan poppenkast. De alom bejubelde Jozef van den Berg was een theatermaker die theater maakte met poppen, voor kinderen én voor volwassenen. Stuffed Puppet Theatre van de in Nederland werkende Australiër Neville Tranter wordt op het moment door de Nederlandse overheid uitgezonden als een soort theater-ambassadeur. Hij maakt theater, met poppen. Studio Peer met Fred Delfgaauw oogst in de schouwburgen veel succes, met zijn poppen. Ik geef het toe, het zijn voorbeelden uit Nederland. De situatie in Vlaanderen is helemaal anders ondanks het internationaal vermaarde Dommelhof-festival: een festival, waarin een Fred Delfgaauw begonnen is, en waaruit een Jozef van den Berg gegroeid is.

Poppentheater

Poppentheater is de afgelopen jaren theatraal enorm uitgedeind. Het is geen poppenkast voor de kleine mens meer, althans, dat hoeft het niet te zijn. Wie bij het woord poppenkast beelden oproept van Jan-Klaassen-in-kast-toestanden, waarbij kinderen meejoelen in de strijd tegen het pedagogische Boze en Kwade, heeft toch een verkeerd idee van het huidige poppentheater (Waarmee ik niet wil zeggen dat dergelijke taferelen niet meer voorkomen!). De spelers willen geen poppenspelers meer genoemd worden, maar theatermakers met poppen, figuren, objecten. In Duitsland hanteert men de term 'Figurentheater', in Nederland spreekt men van poppentheater, objectentheater en beeldend theater. Kortom, de poppentheatermakers zijn uit de kast gekropen, andere kunstdisciplines werden ingelast, men was en is op zoek naar theater. De pop onderging vernieuwingen. Ook de mensenacteur is bij enkele theatermakers tot materiaal geworden. In het poppentheater, dus in het beeldend theater is de pop de ideale acteur, en de ideale acteur een pop. De pop draagt, zoals ze nu geëvolueerd is, alle sporen in zich van theateropvattingen uit het begin van deze eeuw en van het interbellum.

Een blik achterom

In vergelijking met de periode voor 1800 kent het poppentheater van de negentiende eeuw een relatieve bloei: vanuit de lagere cultuur heeft het zich een weggetje hogerop gebaad naar een min of meer legitieme cultuurvorm. Door de Romantici was het ook bekend geraakt in de artistiek-intellectuele wereld. Toch blijft het poppentheater van de vorige eeuw mooi gescheiden van het acteurstheater: in het realistisch en naturalistisch theater kan de pop niets doen, omdat ze veel te houderig is voor enige vorm van psychologisering.

Als in 1810 het beroemd geworden opstel *Über das Marionettentheater* van Heinrich von Kleist verschijnt, dan maakte dat totaal niets los bij het toenmalige poppentheater. Zijn essay ging eigenlijk ook niet over marionettentheater, maar was eerder een filosofische zoektocht naar oorspronkelijke toestanden van de gratie. Von Kleist gebruikt in zijn essay over een ontmoeting met een danser, die ook een marionettentheater heeft, de marionet niet als pejoratieve metafoor. De Marionet is een goddelijk, verheven symbool. Het menselijk lichaam bereikt de reinste gratie pas, 'als het ofwel geen bewustzijn meer heeft, ofwel als het een oneindig bewustzijn heeft, dat wil zeggen in de marionet of in de god.' Kleist gaat daarmee in tegen de algemeen verbreide negatieve connotatie die de pop, de marionet had (en nog steeds heeft) in het dagelijkse taalgebruik.

Tegen het einde van de eeuw treedt de marionet ook op in satires, cabarets e.d. als de oeroude metafoor voor de mens als marionet (gebonden aan God, Staat, noodlot, ...), of als metafoor voor

pure onschuld en reinheid (cf. Heinrich von Kleist). De marionet wordt ook een literaire metafoor. Maeterlinck schrijft drie kleine marionettendrama's (1889), Schnitzler's *Tapferer Cassian* (1903) en *Großer Wurstel* (1904) en Rilke's gedicht *Marionetten-Theater* uit 1907 gaan over marionetten en de reine uitstraling daarvan. Als marionetten draadloos worden, zijn ze als engelen. (Dezelfde metafoor was onlangs ook in Kieslowski's film *La double vie de Véronique* een motief.)

Wat later krijgt de nieuwe esthetiek, die zich afzet tegen het naturalisme, steeds grotere vormen: de poppen worden ook letterlijk groter, en vinden hun voltooiing qua afmeting in de mens als pop/dansfiguur in de creaties van Schlemmer. De pop wordt het paradigma van een abstracte esthetiek, die zich bevrijd heeft van de mens en van diens opdringerige aanwezigheid in de kunst. Men keert zich in avantgarde kringen, in de periferie van het theatersysteem, af van het illusionistisch theater, en gebruikt daarvoor elementen uit het volkstheater (vooral dan uit de Commedia dell'arte, de revue, het circus, met maskers en figuren e.d.) De artiesten, kinderen van de hogere cultuur, verzetten zich met elementen uit de lagere cultuur, zoals de pop, tegen de bourgeoisie en verwerpen deze. Die houding werd ingeluid door Alfred Jarry, die als scholier zijn *Ubu roi* met poppen brengt, en een aantal jaren later, in 1896, met acteurs die maskers dragen. Maeterlinck had intussen gewezen op de onbruikbaarheid van de realistische toneelspeler in zijn symbolisch, statisch theater, en zag in de pop een mogelijkheid om een nieuwe acteur te zoeken.

Übermarionette

In 1908 vindt Edward Gordon Craig in Oskar Schlemmer, Het Triadische ballet: de mens als pop/dansfiguur zijn artikel *The Actor and the Übermarionette* (in zijn tijdschrift *The Mask*), dat de mens van nature uit niet geschikt is als materiaal voor de kunst, door zijn wisselvallige gevoelens en wispelturig denken. Wil theater een echte kunst zijn, dan moeten de acteurs weg, en moeten ze worden vervangen door Übermarionetten. Het mogen geen gewone poppen/marionetten zijn, omdat dat volgens hem onnozele komedianten waren, die in hun theater het leven gewoon imiteren. Het moesten Übermarionetten zijn, die zoals 'de dood zijn, maar een levende geest uitstralen'.

In Engeland was het Craig die de marionet naar het avantgardetheater toe wilde trekken, om daarmee door te stoten naar het centrum van het theatersysteem. Hij bleef echter theoretisch. In Rusland pleit de dichter Brjussow ervoor om de acteur door een springverenpop te vervangen, waarin een grammofoon steekt, en in Italië wilde de futurist Prampolini de mens helemaal uit het theater verbannen. Dadaïsten en futuristen gebruiken verschillende kunstdisciplines door elkaar. Bij hen worden er bressen geslagen in de grens tussen dans en theater. Is er bij de expressionisten nog sprake van de pop als een symbool, als een teken dat staat voor iets anders, bij theatermakers als Oskar Schlemmer en een Wsewolod Meyerhold, om de twee grootste namen maar te gebruiken, vallen het teken van de pop en haar betekenis samen. De pop is pop in haar puurheid, zonder een verwijzing naar iets anders.

Schlemmer en Meyerhold zoeken voor hun theater materiaal in de schilderkunst, de beeldende kunst en de architectuur. De vorm en kleur zijn in die disciplines onbeweeglijk, en die moeten op de bühne bewegen. Schlemmer wil bij Bauhaus een 'absolute Schaubühne' creëren, waarbij abstractie, techniek en mechanisering in de ruimte en in de acteur-in-de-ruimte primeren. Het materiaal van de speler is hij zelf. Hij is de 'Tänzer-mensch' in de ruimte: 'Hij gehoorzaamt zowel de wet van het lichaam als de wet van de ruimte; hij gehoorzaamt zowel zijn eigen gevoel als het gevoel van de ruimte'. De geometrische kostuums laten echter weinig beweging toe, vandaar dat hij zich zal bewegen als een automaat, een marionet. Vandaar dus ook een archetypering van de figuur.

Door de nieuwe technologische ontwikkelingen kan de pop fysische en ook fysieke wetten overwinnen. Zij kan de perfecte dans brengen (en zo zijn we weer bij von Kleist aanbeland). Beroemd is Schlemmers *Triadisch Ballet* dat van 1912 tot 1923 steeds verder evolueert.

Ook voor Meyerhold zijn techniek, mechanica, abstractie, en het daarmee samenhangende

constructivisme heel belangrijk. Voor zijn toneelspelers creëert hij de theorie van de biomechanica (1922): het lichaam is het materiaal. De speler is een ingenieur die de mechanica van zijn lichaam onder controle heeft, en zo spontaan opwellende emoties en het belevenisspel onderdrukken. Ook hier weer valt de anti-psychologiserende houding van de nieuwe esthetica op.

Voor die nieuwe esthetica worden elementen uit de 'lage' volkscultuur gehaald, zoals het circus, de revue, de sport, het variété, de acrobatie, de beeldprojectie, de film, de krant, het sneltekenen. Ook zoekt en vindt men elementen in niet-Westerse theatersystemen. Belangstelling is er voor het Japanse theater (want dat is geen psychologisch theater!), voor de beeldende kunst en de poppen uit Azië, voor de wayangpoppen en het schimmenspel uit Indonesië, de primitieve kunst uit Afrika, enz..

Het Bunraku-poppenspel wordt ontdekt. Het is tegelijk een zoektocht naar de oorsprong van het theater. Een evident gevolg is dat het uitzicht van de pop verandert: de modernistische pop is geen imitatiefiguur van het mensentheater meer.

Artistieke marge en folklore

Dit alles speelde zich in de periferie van het theater af op een moment dat het theater autonoom wilde zijn en bevrijd van realistische of psychologische dwang. De avant-garde streefde naar vernieuwing, en probeerde die vernieuwingen in het repertoire door te voeren, maar dat lukte niet. Parade werd indertijd als een schandaal onthaald, en ook de experimenten en de nieuwe vormen van esthetica met poppen bleven beperkt tot een klein groepje, zowel van beoefenaars als van toeschouwers. De paar professionele poppenspelers die meegedaan hadden aan de experimenten, keerden naar hun oude ambachtsuitoefening terug. Aan de volkspoppenspeler in de straat, op de markt en kermis, ging deze moderne golf voorbij.

Het 'zuivere' poppentheater was begin deze eeuw al in handen van pedagogen gekomen, die hierin een uitstekend middel zagen om kinderen de 'juiste' burgerlijke waarden bij te brengen, en na de weinige uitstapjes naar andere systemen, keert het poppentheater hier naar terug. Tevens is deze cocoonisering ook een gevolg van de opkomst van de film, een volks cultuurelement bij uitstek, dat een zware concurrent zal blijken voor de poppenkast op de kermis. De poppenspelers zijn broodspelers, en zullen dus steeds toegeven aan de wensen van het grote publiek, en het zeker niet met elitair geachte en vreemde experimenten gaan provoceren. Bovendien nam de volkse belangstelling verder af doordat de industrie series speelpoppen fabriceerde waarmee binnenshuis poppenkast kon worden gespeeld. De burgerij, die op dat moment belangstelling had voor de pedagogische waarde van de pop, haalt de poppenkast binnen de muren van hun burgershuizen. Poppenkast wordt zoete kunst, iets van pedagogen, en dat zal zo blijven tot de jaren '60, in zowat geheel Europa en zeker in Vlaanderen. En de volkse poppenkast die nog op de markt of in de kelder blijft, is door de burgerij tot folklore gemaakt

Aan het begin van deze eeuw kunnen we globaal drie grote tendenzen binnen het poppentheater onderkennen. Het artistieke (poppen)theater keert zich af van een realistische en moralistische inhoud en pleit voor een louter esthetische benadering. Het traditionele stangpoppentheater evolueerde in de eerste decennia van een duidelijk onderdeel van de proletarische cultuur met een sterk klasse-bewustzijn en een naturalistische inslag naar een vorm van verburgerlijkte folklore. In het pedagogische poppentheater kregen kinderen en het volk met erg verfijnde poppen, decors en technische vondsten, de burgerlijke normen en waarden voorgeschoteld.

Vooral door de politieke en economische situatie van de jaren '30 en '40 werd het modernistisch denken over theater afgeremd. Zeker het denken over en het theatermaken met de pop als theatraal element worden stopgezet. Pas na de politieke en economische stabilisering na de tweede wereldoorlog zal eind jaren '60 de marionet-tedraad van het modernisme weer opgenomen worden.

De theaterpop anno 1993

Tegenwoordig gelden deze drie tendenzen ook nog. Je hebt het folkloristische poppentheater als bijvoorbeeld de Koninklijke Poppenschouwburg Van Campenin Antwerpen met zijn nostalgisch entertainment, of Toone in Brussel met een meer artistieke bewerking van de wereldliteratuur. Van Toone wordt al gekscherend gezegd dat hij drie versies van een stuk maakt: één in het Brussels, één in het Frans, en één zonder woorden, voor de Japanners. Deze boutade illustreert het folkloristisch karakter. Zit er in het huidige poppentheater voor kinderen misschien niet meer een duidelijke pedagogische boodschap, dan zijn toch vele produkties een vorm van educatief amusement. Veel spelers, en zeker de zgn. amateurs en semi-professionelen, brengen in en buiten hun kast een illustratie van een verhaaltje, waarbij de kinderen al dan niet onder het vertederd oog van de volwassenen ja en nee mogen roepen.

De draad van de in de jaren '30 stilgevallen, esthetische tendens, wordt begin jaren zeventig weer opgenomen: in het denken over theater en in het theatermaken zelf wordt de pop als vernieuwend element gebruikt. Het modernistische zoeken naar de mogelijkheden van de scenische ruimte in het theater, wordt verder gezet: de relatie tussen ruimte en beweging wordt geëxploreerd en gerealiseerd door de beweging, hetzij van het lichaam van de acteur, hetzij door de marionet, het reële voorwerp. Grosso modo onderscheid ik binnen deze tendens drie grote systemen (waarvan ik er twee uitvoeriger behandel), n.l. het danstheater met de acteur als pop; het theater met de acteur als pop én de pop zelf als pop; en het theater met de pop als centraal element.

(Wat het danstheater betreft, moet nagetrokken worden in hoeverre dit zich liet en aat inspireren door de theorieën van von Kleist en Craig. Binnen het bestek van dit artikel kunnen we alleen een eerste denkrichting aangeven: de danser als pop die de fysieke en fysische wetten overwint. De danser als perfecte danser, als een marionet. Het is een doordenken op het fysieke lichaam, op de beweging, op het lichaam als materiaal, in confrontatie met de ruimte, met andere lichamen.)

De mannequin

Het theater van Wilson, Brook, Kantor e.a. is theater dat de pop als vernieuwend element gebruikt of gebruikt heeft, zowel wat betreft de manier van acteren, als het gebruik van de pop zelf. Tadeusz Kantor geldt als één van de meest spraakmakende theatermakers van deze eeuw op het vlak van integratie van de pop ("mannequins" noemde hij ze) in het theater. Hij ging echter niet zover als Craig om de levende acteur door de pop te vervangen. 'De MANNEQUIN moet in mijn theater een MODEL worden, dat de sterke emotie van de DOOD en van de conditie van Doden overdraagt. Een model voor de Levende ACTEUR'. In 1987 laat hij gemechaniseerde poppen optreden in *La machina dell' 'armore e della morte*. Levensgrote, geometrische figuren brengen als het ware een hommage aan het *Triadisch Ballet* van Schlemmer. In *Dodenklas* (vanaf 1975) waarmee Kantors groep Cricot 2 jarenlang de wereld rondtrekt, treden levensgrote poppen samen met de acteurs op. In de postume produktie *Vandaag is mijn verjaardag* (1991) is een ode aan Meyerhold verwerkt.

Bob Wilson exploreert, in de lijn van Craigs opvattingen, de dialectiek die er tussen de scenische ruimte en het lichaam is. De beweging, de tijd die die beweging duurt en de manipulatie van reële of gesuggereerde objecten roepen bij Wilson een imaginaire ruimte op. Niet alleen de acteurs bewegen hun lichamen als marionetten, er wordt ook gebruik gemaakt van poppen en gemanipuleerde objecten. In *The Civil Wars* (1983) staat er tegenover een dwerg een reuzepop, als een postmodernistische Über-marionet. In *Mountain* (1972) zweeft een grote vis in de lucht. In *Doctor Faustus lights the lights* (van Gertrude Stein), een stuk dat afgelopen seizoen in deSingel-Antwerpen te zien was, kwam dat minimalistische, mechanische acteren heel sterk tot uiting. Menselijke lichamen én reële voorwerpen worden gedeselementeerd. Wilsons werk is, naast de politieke inhoud, óók een theater over theater, een beeldend theater over beeldend theater. In *Doctor Faustus* kwam ook een marionet voor die gewoon aan de draden bleef hangen

en niet gemanipuleerd werd. Het kan een verwijzing zijn naar de manier van spelen, maar je kunt het ook opvatten als een knipoog naar het verhaal over Goethe, die de figuur van Faust in zijn jeugd door de poppenkast leerde kennen, en daarover later zijn opus magnum schreef. Ook het werk van Brook maakt gebruik van het element pop, en dan vooral poppen uit andere culturen. Het bekendste voorbeeld in die zin is *La Conférence des oiseaux* uit 1979. In zijn theaterlaboratorium is het theater maken een research van de lege ruimte. Theater als middel én als doel. In Vlaanderen was het vooral Tone Brulin die op een gelijkaardige manier met objecten werkte, maar zijn werk is hier toch meer in de rand van het theatergebeuren blijven steken.

De pop centraal

Het derde grote terrein zou ik het theater willen noemen dat vertrekt vanuit de pop. Dit kan dus puur poppentheater zijn, in of buiten de kast, of het kan een mengvorm zijn van poppentheater en acteren, het kan gaan om het zgn. objectentheater of om het zgn. beeldend theater. In alle gevallen gaat het om een vorm van theater waarbij het gemanipuleerde object een zeer centrale plaats in neemt. De waaier is breed: van Feike Boschma tot Philippe Genty, van Riëks Swarte tot Stuffed Puppet Theatre; en ook Theater Taptoe en Speeltheater(Nederland) laten zich vanuit dit perspectief bekijken.

Philippe Genty (Frankrijk) is begonnen als poppenkastspeler, maar zijn voorstellingen zijn in de afgelopen 30 jaar uitgegroeid tot ingenieuze voorstellingen met objecten en acteurs. Hij wil droombeelden visueel maken, dromen waarin de zwaartekracht wordt opgeheven (waar hebben we dat nog gehoord) en de toeschouwer in een creatieve stroom wordt meegevoerd. Dromen, het gebied tussen slapen en waken, psychoanalytisch tussen dood en leven. De stem van Craig galmt na in deze imaginaire beelden. Ook bij Genty is er een vermenging van disciplines. Zijn voorstellingen stonden in New York b.v. op een dansfestival.

Feike Boschma roept met doekjes en lapjes heel intimistisch een magie op. Ook Henk Boerwinkel streeft met zijn Figuren-theater Triangel een veeleisende spel- en vormtechnische perfectie na. Fred Delfgaauw van Studio Peer en Neville Tranter van het Stuffed Puppet Theatre combineren poppenspel en acteren: zij maken theater met poppen, en breiden met hun voorstellingen hun publieksgroep steeds uit. Vooral Stuffed Puppet Theatre scoort hoog in het buitenland, met name Duitsland, waar het Figurentheater hoger staat aangeschreven dan hier. Bij de zgn. speelgoedvoorstellingen en de andere theaterproducties van Riëks Swarte (Nederland) speelt de zichtbare manipulatie van objecten en de theatermachinerie een grote rol en in zijn theater spelen de acteurs personages en spelen ze dat ze spelen. Zijn *Frankenstein* werd verleden jaar geselecteerd voor het Theaterfestival, en onlangs werd zijn bewerking van *De gebroeders Leeuwenhart* bij Huis aan de Amstel zeer lovend onthaald.

We mogen stellen dat bij de (poppen)theaters in het buitenland heel wat (poppenspeltechnieken uit andere culturen gebruikt worden, zoals de techniek van het zwarte theater uit Oost-Europa, de Bunraku-techniek uit Japan, de reuzepoppentoestanden van Bread and Puppet uit Amerika. Bij de theaters die als gecanoniseerd en goed in de markt liggend beschouwd kunnen worden, is er in sterke mate sprake van een theatermaken over theater. Bij deze theaters ligt er veel nadruk op de magie, die door de manipulatie van objecten op vele manieren opgewekt kan worden, en op de animistische functie van theater.

Het poppenfestival van Dommelhof-Neerpelt

Het poppenfestival zoekt op dit moment bewust het interdisciplinaire karakter van poppentheatervoorstellingen op. De pro-gammatoren Suzie Gielkens van Dommelhof en Marina Coster (verbonden aan de Blauwe Zaal van de Stadsschouwburg Utrecht, medeprogrammator van het Utrechtse festival 'Ontpoppen en verbeelding' en van het poppenfestival in Arnhem) zijn in hun prospecties op één specifieke confrontatie uitgekomen, n.l. die tussen object en muziek. Het programma dat zij samengesteld hebben voor het festival van 1993, varieert van klassiek barokconcert over eigentijdse percussievoorstelling tot experimentele muziek uit mechanisch

aangedreven toestellen en objecten. Er zit een echte klassieke, traditioneel gebrachte opera in met stangpoppen. De expressie die de poppen niet in hun gezicht kunnen leggen, leggen de zangers in het hunne. Ook de tentoonstellingen staan in het teken van het object in bewegende confrontatie met geluid. Een tentoonstelling als concert, en ook een concert als tentoonstelling. Zo is er een Fransman, een strandjutter die met zijn gejutte voorwerpen muziekinstrumenten maakt. Er is iemand die met machientjes traditionele instrumenten uit Indonesië en Zuid-Amerika muziek laat maken. Door een druk op de knop verandert de toeschouwer de expositie in een concert. Heel bijzonder belooft Sharmanka te worden, een soort rariteitenkabinet uit Sint-Petersburg. Het zijn grote en kleine objecten en honderden poppetjes in een griezelige, Jeroen Boschachtige stijl, die elektrisch geanimeerd worden. Er zitten allerlei klokkenspelen, muziekdozen en instrumenten uit het verleden in verwerkt.

Ondanks het feit dat een poppenfestival als dat van Neerpelt het poppentheater in zijn algemeenheid wil stimuleren, constateert programmator Suzy Gielkens toch een zekere achterstand. Het blijft inderdaad verwonderlijk, hoe ondanks (of juist dankzij) de rijke volkse traditie van het poppenspel, hier zo weinig van dat theater naar het centrum doordringt. Het Vlaamse danstheater zorgt voor navolgers in het buitenland en scoort daar heel hoog. Het Vlaamse poppentheater weigert als het ware onder de indruk van de voorbeelden uit het buitenland te zijn, laat staan er iets mee te doen. Ook het prestige dat het poppentheater in de omringende landen kent, zorgt niet voor interferentie in Vlaanderen, hoewel er publiek voor is: Jozef van den Berg trok volle zalen, en ook Stuffed Puppet Theatre en Riëks Swarte hebben hier veel succes. Het poppenfestival van Dommelhof is internationaal vermaard. De laatste edities heeft Dommelhof de interdisciplinaire beweging, die zich al manifesteerde in het gewone theater en in de dans, ook in het poppentheater willen lanceren. Grensverlegging en bestuiving vanuit andere disciplines waren drie jaar geleden al de krachtlijnen van het festival, maar dringen in Vlaanderen niet ruim door. In het Vlaamse theaterlandschap zijn dan wel grenzen verlegd, in het nieuwe decreet is zelfs het figurentheater onder de noemer theater te vinden, maar blijkbaar staan anno 1993 de internationale, culturele en artistieke grenzen voor het Vlaamse poppentheater nog niet open genoeg om de poppenkast er over heen te sleuren.

Tien jaar poppenfestival Dommelhof-Neerpelt

1978

Eerste poppenfestival Dommelhof-Neerpelt: vijftien voorstellingen op vier dagen; elf voor kinderen, vier (buitenlandse) voor volwassenen, o.m. van Albrecht Roser, van het Literarisch Figurentheater en van Triangel. De Vlaamse nestor van het poppentheater Jef Contriijn wordt bij deze eerste editie nog geciteerd: 'Wanneer we geestelijke rijkdom willen verschaffen beginnen we bij het kind. En dan is het poppentheater het ideale middel, omdat de pop moeder en onderwijzer tegelijkertijd zijn. Het is een middel om het kind zonder opzettelijkheid te laten uitgroeien tot een goed mens.' Het pedagogische doel leeft nog sterk. Toch reeds voorzichtige opening naar buitenlandse tendenzen.

1979

Tweede editie en weerom niet alleen voor kinderen. Voor volwassenen zijn er uit Nederland Jozef van den Berg, Popstudio Hindrik en Triangel. Vlaamse poppentheaters in groten getale aanwezig, maar grote verschillen in aanpak en vormgeving met buitenlandse voorstellingen.

1980

Uit Vlaanderen *Kapai kapai* door Tiedrie van Tone Brulin. Verder Triangel en Jozef van den Berg, toen nog Rondreizend Poppentheater genoemd.

1981

Groeiende Nederlandse inbreng; daarnaast gezelschappen uit Frankrijk, Canada en Hongarije.

1983

Festival wordt tweejaarlijks en noemt zich nu ook ‘internationaal’. Vernieuwingen in het Franse poppentheater voor volwassenen staan centraal. Daarnaast: Jozef van den Berg (nu Theater Jozef van den Berg genoemd) en Stuffed Puppet Theatre. Vormgeving wint aan belang, de scenografie wordt letterlijk uitvergroot. 1985

Ong. 50 voorstellingen uit 12 landen. Poppentheater wordt steeds meer beeldend theater (Studio Hindrik – voorheen Popstudio Hindrik – brengt Stoeprand) en objectentheater (o.m. een productie van Jan Roets). Verder drie Vlaamse producties voor volwassenen (van o.a. .Taptoe). Eerste creatie-opdracht voor Theater Skoop.

1987

Nieuwe creatie-opdracht voor Theater-Skoop en *Beesten* bij Theater Froefroe raken niet uit de startblokken. Lukt wel bij Pat Van Hemelrijck met *Tout Suit*, een uitvoering van een ‘concert d’images pour 85 objets perdus sur un buffet froid’. Groeiende wanverhouding tussen Vlaamse poppentheaters en internationale theaters wat betreft professionalisme.

1989

Vlaamse achterstand nog niet opgehaald, wel schoorvoetend zoeken naar nieuwe esthetica; bij de producties uit het buitenland blijft sterke vormgeving en het letterlijke ver-beeld-en primeren.

1991

De confrontatie tussen poppentheater en andere kunstdisciplines zet zich door. Grotere Vlaamse inbreng, maar blijft afsteken tegen het internationaal gebeuren. Theater Stap verbeeldt zonder taal *Antigone*, Oud Huis Stekelbees visualiseert in *Groen* fantasiebeelden over kleur, Theater Froefroe brengt grappige creatie over beeldcultuur. *Taal Uilenspiegel* – concept en regie van de Amerikaan Stuart Sherman – confronteert beeld en taal. Grote revelatie is de Franse beeldende kunstenaar Roland Roure met zijn mechanische ‘speelmachine’; zijn creatie *la noce* is symbiose van figuren, theaterspektakel en beeldend theater.

1993

Om organisatorische redenen opsplitsing tussen de contractueel vastgelegde coproducties (spelen in februari) en de rest (volgt in november). Van de drie Vlaamse creaties weet alleen Pat Van Hemelrijck de cross-over tussen verschillende kunsten te theatraliseren in ‘*Manuel, de Schepper*’. Hij is in november terug in Dommelhof, zoals ook Theater Stap en ‘t Muziek Lod. Verder: Theater Taptoe met een nieuwe productie in een decor van Pat Van Hemelrijck, en Joris Jozef, die zich nu met de nieuwe mensen om hem heen Figurentheatergroep Ul-tima Thule noemt. Dat is dan alles van de Vlaamse inbreng op dit lustrum-festival.

Praktisch:

Het tiende internationale poppenfestival vindt plaats van 10 t/m 14 november in Dommelhof, Toekomstlaan 5, 3910 Neer-pelt. Voor inlichtingen programma, overnachtingen, workshops e.d. 011/ 643049