

Steve Kemp ontwerpt zichtbaarheid

“Als je een acteur niet ziet, kun je hem niet horen”

“Licht is voor mij altijd belangrijk geweest. Toen ik nog een kind was, ging ik naar militaire parades kijken in grote stadions en ik raakte niet uitgekeken op die enorme stralenbundels. Mijn eerste herinnering aan een theaterproductie dateert van toen ik vijf was en men me meegenomen had om naar *Blithe Spirit* te gaan kijken. Dat staat me nog zeer helder voor de geest; ook de indruk die dat op mij gemaakt heeft”.

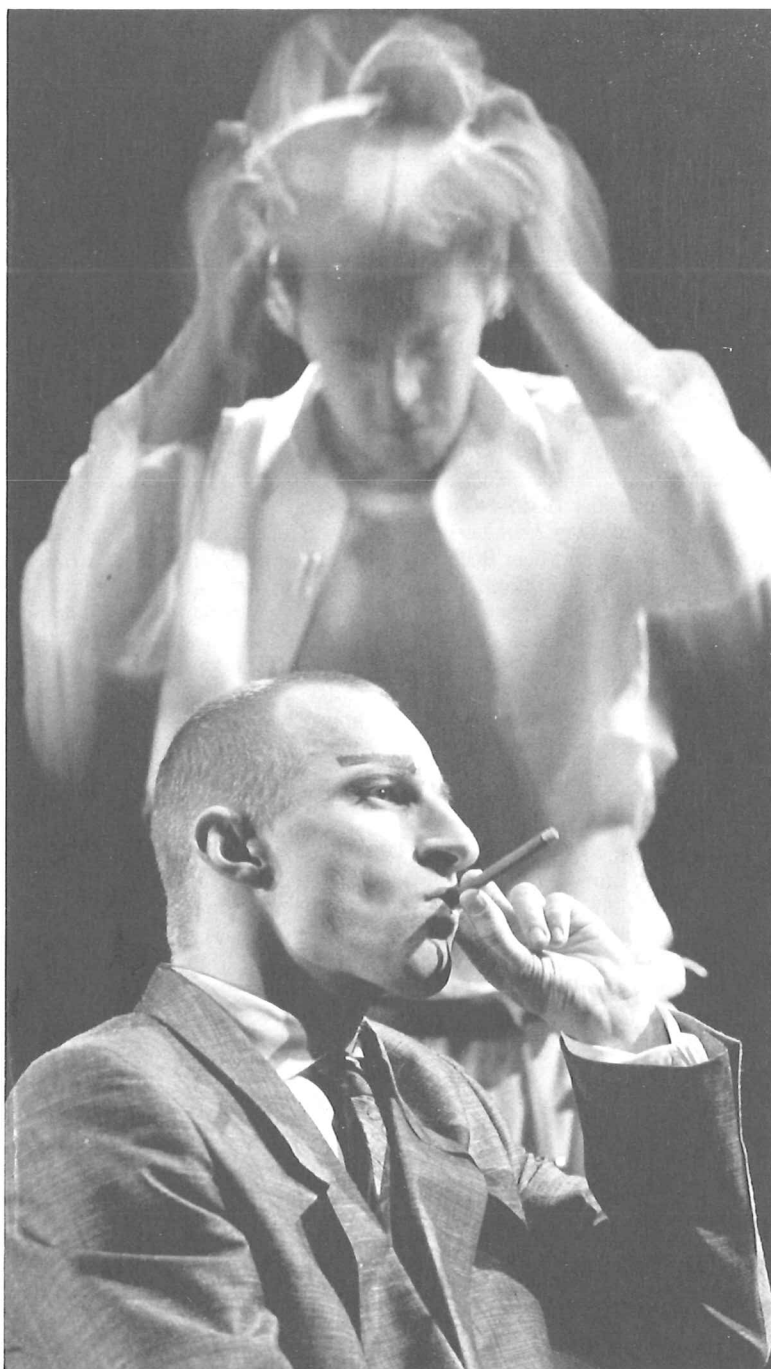
Aan het woord is de Engelse lichtontwerper Steve Kemp. Op het moment dat het interview afgenomen werd, speelde in Vlaanderen reeds *Othello* van de Blauwe Maandag Compagnie, in een opmerkelijke belichting van zijn hand; en even later zou in het NTG *King Lear* in première gaan; ook daar – zoals bijna altijd wanneer Franz Marijnen regisseert – tekende Steve Kemp voor de belichting.

Linkshandig

Zijn eerste contact met het theater liep langs het amateurtoneel. Hij besloot naar de London Academy of Dramatic Arts te gaan voor een opleiding als toneelmeester.

Steve Kemp: “Dit is één van de drie scholen waar je je kan bekwalen in de technische kant van het theater. Ik bleef daar twee jaar. Al was er geen speciale cursus voor belichting, toch legde ik me daar op toe. In Amerika kun je aan de universiteit een diploma als lichtontwerper behalen, maar in Engeland is dat nog niet mogelijk. Je krijgt wel een algemene technische opleiding maar een stijl als lichtontwerper moet je later zelf ontdekken en ontwikkelen.”

Toen hij in 1970 deze school verliet, werd hij *lighting design assistant* bij de firma *Theatre Projects Lighting*. Deze firma werkte o.m.



“Een goede belichting moet in feite onzichtbaar zijn”, zegt de Engelse lichtontwerper Steve Kemp. Onze lezers kunnen hem kennen van de enceneringen van Franz Marijnen, met wie Kemp al sinds 1978 samenwerkt, of b.v. van *Othello* van de Blauwe Maandag Compagnie. Aan Johan Thielemans en Marianne Van Kerkhoven legde Kemp uit wat zijn taak bij een voorstelling is. Hij beslist wat de toeschouwers al dan niet zien.

Johan Van Assche en Warre Borgmans in “Othello” – Foto Keon

ook voor commerciële opvoeringen; in zo'n geval levert de firma aan de schouwburg personeel en materiaal en is zij verantwoordelijk voor het belichtingsdeel van het spektakel.

Steve Kemp: "Ik moest eerst shows in de provincie in orde brengen, vooraleer ze in Londen, in West End, arriveerden; of omgekeerd, moest ik voor het licht zorgen van een show, die na een succesvolle carrière in West End een tournee door Engeland maakte. Op die manier leerde ik alle slechte theatergebouwen van Engeland kennen: een prachtig terrein om je stiel helemaal onder de knie te krijgen. Daarna werkte ik een paar jaar free-lance als *production electrician*: dat heeft niets met lichtontwerp te maken, maar wel met de technische uitvoering daarvan. Dan ging ik terug naar de firma en sloot mij weer aan bij dat team waar iedereen linkshandig is; ik ook trouwens. Ik weet niet of dat een betekenis heeft, maar het is toch wel een merkwaardig feit: zo negen linkshandige mensen bij elkaar."

In 1977 zocht theaterproducent Joop van den Ende een belichter voor Henk van Ulsens soloproduktie *Mijn held Tsjetsjikov* en een jaar later richtte het Ro-theater zich tot de firma i.v.m. Franz Marijnens produktie *Het Balkon*.

Steve Kemp: "Die samenwerking met Marijnens is zo goed meegevallen dat ik daarna al zijn produkties in Rotterdam belicht heb; en later ook het *Jules Verne*-project, *Ik, Jan Cremer* en *Ithaka* bij de Nederlandse Opera (september 1986). Nu werk ik met hem aan *King Lear* en later op het jaar doe ik met hem Busoni's *Faust* en waarschijnlijk Verdi's *Don Carlos* (beide voor de Amsterdamse Opera). Ik werkte op den duur zoveel in Holland dat *Theatre Projects* in 1983 besloot in Haarlem een nieuw kantoor op te richten: daar ben ik me dan gaan vestigen. Het kantoor is nu wel gesloten en ik werk opnieuw als free-lancer, maar ik blijf in Holland."

In Nederland werkte Steve Kemp o.m. nog met Karst Woudstra voor *Wat u wilt* (1986) en met Ton Lutz voor *Een pompstation* (1987). In de periode 1974-76 belichtte hij als assistent voor Joe Davis o.a. mee Marlene Dietrich, Larry Grayson en *The Seagull* in een regie van Lindsay Anderson. In 1981 maakte hij met de *Macbeth* van de Cambridge Theatre Company een tournee door India. Verder belichtte hij musicals, opera's, balletten en concerten (Twiggy in 1976, Sammy Davis jr eveneens in 1976, Andy Williams in 1976 en 1983, Lee Towers in 1986) en bovendien ook nog industriële shows van I.B.M., Volvo e.a. in Londen, Amsterdam en Hong Kong.



Koning Lear (Jef Demedts) en zijn dochter Cordelia (Bien de Moor) – Foto Luk Monsaert

Baanbrekers

Steve Kemp: "Van 1972 tot 1976 heb ik als assistent van de beroemde lichtontwerper Joe Davis gewerkt: een meester in het vak, die helaas twee jaar geleden gestorven is. Hij is de man die in Engeland met lighting design (lichtregie) begonnen is, nl. in de jaren dertig toen hij voor Cochran en voor Noel Coward werkte. Hij was ook de geattitreeerde lichtregisseur van Marlene Dietrich.

Lighting designer is inderdaad in het theater een relatief nieuw beroep; vóór de jaren dertig bestond dat niet; belichting werd pas belangrijk vanaf het moment dat elektrisch licht op een gecontroleerde wijze gebruikt kon worden; daarin was Joe Davis, wat Engeland betreft, de pionier; in Amerika was dat Joe Melziner. Die twee kenden elkaar goed, omdat in die tijd vele Broadwayshows naar West End kwamen. Melziner heeft op zijn beurt Richard Pilbrow geïnspireerd, die nu het hoofd is van Theatre Projects. Als regisseurs waren in Engeland Cochran en Donald Wolfitt de baanbrekers wat het gebruik van licht betreft en later natuurlijk Laurence Olivier: hij was de eerste die een lighting consultant engageerde, bij de oprichting van het National Theatre.

Er bestaat in Londen nog altijd een groot verschil tussen de belichtingspraktijk in West End en die bij gesubsidieerde gezelschappen zoals het National Theatre en de Royal Shakespeare Company. Bij deze huizen is de stijl veel internationaler, omdat ze vaak mensen uit Europa inhuren. Ze brengen ook voortdurend nieuwe voorstellingen, zodat stijlevoluties van dichtbij gevolgd kunnen worden. Zo komt het dat het licht bij een regisseur als

Trevor Nunn altijd interessant is, of hij nu een Shakespeare doet in zijn eigen Royal Shakespeare Company, ofwel of hij in West End het spectaculaire *Les Misérables* ensceeneert. In West End heb je te maken met commerciële ondernemingen: als een produktie succes heeft, blijft ze soms tien jaar lopen. Dan heb je natuurlijk ook de indruk dat de techniek tien jaar achterop is geraakt".

Stijlverschillen

Steve Kemp: "Bij de bouw van de scène kun je spreken van een Engels en een Duits model. In België of Nederland, waar Duitsland als voorbeeld geldt, kan ik het licht op een heel andere manier ophangen dan in Engeland; je kan de lichten hier veel hoger in de toneeltoren plaatsen; ook voor het zijlicht heb ik hier vaak drie mogelijkheden wat de hoogte betreft, terwijl dat in Engeland meestal niet het geval is.

Er is ook een groot verschil te merken bij het timen van het licht. Een cue (d.i. de overgang van een lichtstand naar de volgende) heeft ook een verschillende lengte. Toen Joe Davis eens een stuk van Noel Coward belichtte – een kamer met een raam – merkte de toeschouwer geen beweging in het licht. Maar op Davis' papier stonden er twintig of dertig verschillende standen: het verliep allemaal erg subtiel en onderstreepte ongemerkt de tekst. Als een tekst, gesproken op een stoel còté jardin belangrijk was, dan zorgde Davis voor een klein lichteffect op deze plaats. Hij werkte heel langzaam, nauwelijks merkbaar naar een moment van grote lichtsterkte, net op het moment dat de ster van de vertoning voor het eerst opkwam. Zoiets vind je niet in Duitsland.

In Europa heeft men nu b.v. een voorkeur voor HMI-spots: dat is een erg klaar, wit en koud licht waar de Duitsers veel van houden. Dat heeft iets met Brechts visie op het licht te maken. Ik gebruik ze vaak; er zijn verschillende HMI's bij *King Lear* b.v. Merkwaardig is dat ze ook in Amerika zo goed als niet gebruikt worden. Dit is des te vreemder omdat dit type licht vaak in de filmstudio wordt gebruikt om daglicht te creëren in een studio of om op locaties voor voldoende extra-licht te zorgen. Voor de Europese lichtontwerpers is dit bijna een cliché geworden, terwijl Amerikaanse theatermensen ze weinig gebruiken.

Er bestaat ook zoiets als een Engelse stijl van belichten: die is romantischer, subtieler in vergelijking met de meer brutale Europese, of Duitse aanpak, waar ik persoonlijk meer van hou. De Amerikanen hebben veel met de Engelsen gemeen

maar ze gebruiken graag veel kleuren. In Engeland verkiest men pasteltinten; in Duitsland is alles harder en kouder. Zo heeft men in feite drie sterk verschillende stijlen. Ook in de muziekindustrie merkt men dat: een rockshow belicht door een Amerikaan heeft een eigen kenmerkende stijl; voor deze vorm van spektakel volgen de Europeanen of Duitsers meer het Engels voorbeeld. Aan het licht kan ik vaak zien tot welke nationaliteit de lichtontwerper behoort.”

Rockshows

Steve Kemp: “Tijdens mijn carrière zijn de technische mogelijkheden van de belichting enorm toegenomen, een evolutie die soms niet zonder gevaren is. Soms laat men zich door de technologie aan banden leggen en komt de creativiteit in het gedrang. Het gebeurt wel eens dat een technicus gewoon de knoppen van de computer indrukt, zonder nog naar toneel te kijken. Als de technologie een super-stuk speelgoed wordt, loopt het fout. Maar aan de andere kant heeft de evolutie van de technologie fantastisch veel nieuwe mogelijkheden geschapen. Joe Davis droomde van bepaalde effecten die nu met een druk op een toets verwezenlijkt kunnen worden. We hebben nu lichten die kunnen bewegen; je kan hun grootte, hun plaats en hun kleur veranderen. Daar heb ik voor *Ik, Jan Cremer* gebruik van gemaakt. En de evolutie gaat steeds verder: er zijn nu lichteffecten mogelijk die dat twee jaar geleden nog niet waren.

Bij de evolutie van de techniek heeft de rockshow een belangrijke rol gespeeld; het is een soort laboratorium geweest. De technici voor die shows zijn erg toegewijd en een beetje gek; dat moet wel, want ze werken zes maanden voor dezelfde show en zijn bereid om elke avond ergens anders op te treden. Ze sleuren kilo's materiaal aan en breken dat weer af. Soms wel twintig vrachtwagens vol. Omdat het zo omslachtig is, moeten ze alles ook erg efficiënt organiseren; dus testen ze alle nieuwe mogelijkheden uit. Pas daarna verschijnt dat soort materiaal in het theater.

Bepaalde zangers weten erg goed wat ze van een lichtontwerper willen. Mick Jagger, David Bowie en Freddie Mercury b.v. begrijpen alles van licht. Ze bouwen hun shows uit net zoals een toneelstuk en werken dan ook erg nauw samen met de lichtregisseur. Bij het concert zelf zijn er vaak specifieke moeilijkheden omdat de zangers niet zo strikt aan een plan vasthouden. Je moet dus op elk moment kunnen bijsturen, want de volgorde van de num-

mers hangt af van de stemming in de zaal en op het podium. Maar deze zangers zijn erg professioneel en na het concert bespreken ze met de lichtregisseur wat er goed of minder goed was.

Ik heb net in Rotterdam de Lee Towers-show gedaan: 7500 toeschouwers per avond; 3,5 ton belichtingsmateriaal boven Towers' hoofd en alles kon bewegen. In zo'n geval leid ik het hele gebeuren: ik stond achter de computer en moest aan zestien technici instructies geven. En gezien een rockshow er elke avond anders kan uitzien, moest ik dus steeds op mijn hoede zijn. Deze flexibiliteit is in het computerprogramma ingebouwd: het is niet bindend, je kan instructies overslaan of alles vlugger laten verlopen en in het ergste geval kan je het opnieuw manueel doen.”

(On)zichtbaarheid

Steve Kemp: “Voor het Publieks-theater heb ik net *Het Pompstation* van Gildas Bourdet belicht. In het tweede bedrijf is er een zonsondergang: je moet dat sneller laten verlopen dan in de natuur, maar toch mag het niet abrupt lijken; bovendien moesten de verschillende acteurs ook nog voldoende belicht blijven. Als dat slecht of te snel gedaan wordt, valt dat op en in feite mag de toeschouwer nooit iets merken. Als mijn moeder in de zaal zit en achteraf zegt: “De belichting was prachtig”, dan zit ik met een probleem, want de produktie moet goed zijn, niet de belichting; die moet altijd een onderdeel blijven van een ruimer concept.

In dat opzicht is de *Othello* van de Blauwe Maandag Compagnie wel verschillend: als decor was er niets, behalve een piano. Het licht werd daar aangewend als een deel van het decor. Dat werd het duidelijkst bij de vertoningen in het Raamtheater, waar we de architectuur van de zaal bij de belichting betrokken hebben. Toch blijft het mijn overtuiging dat de toeschouwer naar de produktie in haar geheel moet komen kijken, waarbij ik slechts een ondergeschikte rol speel.

In feite is mijn verantwoordelijkheid bij een voorstelling die van de “selectieve visibiliteit”. Ik beslis wat de toeschouwer al dan niet ziet. Ik bepaal ook in welke stemming dat gebeurt. Ik probeer het oog of de concentratie te leiden naar die punten op de scène die belangrijk zijn. Het basisprobleem voor een lichtontwerper is dus: zichtbaarheid. Als je een acteur niet ziet, kun je hem niet horen. Wanneer je op iemand minder en minder licht laat vallen, dan is er een drempel waarop de concentratie verdwijnt. De ac-

teur voelt dat en in dat geval begint hij te overdrijven. Tijdens mijn opleiding liet men de technici zelf acteren om de problemen van de acteur beter te begrijpen. Je moet weten wat het voor een acteur betekent, als je zegt: ga af tijdens de donderslag. Bij opera's moet je bovendien ook rekening houden met de muziek; ik werk graag met muziek; soms kan ik de lichtverandering horen in de compositie: bij Verdi is dat zo duidelijk.”

Flexibel

Steve Kemp: “Als een nieuwe produktie wordt opgezet, word ik daar graag van bij het begin bij betrokken. Vaak wil de regisseur een bepaald effect dat onmogelijk is met het materiaal dat de ontwerper voor het decor gebruikt heeft. Als het werk van de decorateur reeds té ver gevorderd is, zijn wijzigingen misschien al niet meer mogelijk. Soms heeft de ontwerper een heel precies beeld voor ogen, dat ik dan stipt moet volgen. Ik kom er volledig aan te pas, op het einde van de repetities, als er een overloop is.

De relatie met de regisseur kan van persoon tot persoon erg verschillen. Met Franz Marijnen heb ik een heel hechte samenwerking. Samen met de decorontwerper Jean-Marie Fiévez vormen we een team. Franz is veeleisend en bovendien is plannen met hem niet goed mogelijk, omdat hij constant wijzigingen aanbrengt tijdens het repetitieproces. Ik heb geleerd daarmee te leven: dat is de enige methode om niet gek te worden. Franz heeft een erg visuele verbeelding en samen trachten we die beelden op de scène over te brengen. Dat is moeilijk, maar intens en zeer creatief. We hebben nu zo'n twintig produkties samen gemaakt en we vinden die samenwerking nog steeds stimulerend. De moeilijkste produktie was *Ik, Jan Cremer*: daar kwamen 800 lichtstanden aan te pas!

De tijd die een belichting vraagt, is zeer variabel. Voor deze *King Lear* in Gent ben ik drie weken bezig: dat is lang. *Othello* was klaar in twee dagen, ook al waren er zestig lichtstanden. *De Koning sterft* kostte twee weken. Bij het werken met Franz is de belangrijkste kwaliteit: flexibiliteit. Als hij tijdens de generale nog een nieuw idee krijgt, moet ik dat kunnen uitvoeren. Ik ken jonge lichtregisseurs die vooraf een plan maken en dat dan niet meer willen of kunnen veranderen. Ik denk dat dat fout is: hoe ouder ik word, hoe minder plannen ik maak.”

Johan Thielemans
Marianne Van Kerkhoven