

theater, dans,  
**etcetera** ●●●

TWEEMAANDELIJKS  
VERSCHIJNT NIET IN AUGUSTUS  
JAARGANG 19 NR 78  
OKTOBER 2001  
AFGIFTEKANTOOR BRUSSEL X  
BELGIË: 6 EURO / 245 FR.  
NEDERLAND: 7 EURO / 15.5 HFL

**LICHT**

Eric de Kuyper  
Arne Lievens  
Jan Versweyveld  
Thomas Walgrave  
Harry Cole  
Robrecht Ghesquière e.a.

Josse De Pauw | Jan Fabre | Peter Zadek | Amgod



18 jaar De Beweging in woord en beeld gebracht door Katie Verstokt, Patrick de Laender, Marc Vanrunxt, Alex Mallems, Herbert Reymer, Hildegard De Vuyst, Walter Siegfried (S), Jellichje Reynders & Robert Stein (NL) en Kaat Debo. Met ruim 100 prachtige foto's van het werk van kunstenaars die het pad van De Beweging doorkruisten.

Een mooie herinnering aan en een zinvolle aanvulling op het parcours van De Beweging.

Eentje om te hebben...

## U kan deze unieke publicatie nu bestellen

via storting van 21 Euro (845 BEF) op rekeningnummer 523-0800222-47 van De Beweging.

Verkoopprijs: 16 Euro (645 BEF) + 5 Euro verzendingskosten (200 BEF)

Info: De Beweging, Gasstraat 90, 2060 Antwerpen, Tel: +32(0)3/225.10.66, mail@debeweging.be

Andere Verkooppunten: Vlaams Theater Instituut, Monty, Groene Waterman, Cultureel Centrum

Berchem, Ticket onthaal STUK

1984 2001

de beweging

# HET LEVEN IS EEN L



**SEIZOEN 2001 2002**  
MAMMA MEDEA  
ASEM  
DE LEENANE TRILOGIE  
CATEGORIE 3.1  
SWEET BIRD  
DANTONS TOD  
THE FOOD CHAIN  
L. KING OF PAIN  
BLOEDARM  
**03 224 88 00**  
**WWW.TONEELHUIS.BE**

 De Standaard **HUMO**

de  
**Singel**

Internationaal  
Kunstcentrum

→ Guy Cassiers . Kris Defoort . Het muziek Lod & ro theater

The woman who walked into doors naar Roddy Doyle  
wo 7, vr 9, za 10 november 2001 . 20 uur

De eenzame strijd van een vrouw die uit alle macht probeert het hoofd boven water te houden, wordt in deze eerste opera van jazzpianist en componist Kris Defoort vertolkt door een actrice en een zangeres.

De andere personages worden vertolkt door muziek en videoprojecties.

Deze interactie van spel, video en muziek belooft in de handen van regisseur Guy Cassiers uit te groeien tot grensverleggend en intrigerend theater.

[www.desingel.be](http://www.desingel.be)



→ Desguinlei 25 . 2018 Antwerpen  
informatie en tickets  
[www.desingel.be](http://www.desingel.be)  
bespreknbureau 03/248.28.28  
ma-vr 10-19 uur . za 16-19 uur

AGFA   
see more do more

De Standaard

Knack  
wekelijks  
FOCUS





Nationale Loterij

deSingel wordt betaald door de Vlaamse Gemeenschap en geniet de steun van de provincie en de stad Antwerpen

Tweemaandelijks tijdschrift  
 over theater, dans, etc.  
 Verschijnt de 15de februari,  
 april, juni, oktober  
 en december.

Opgericht in 1982  
 door Hugo De Greef  
 en Johan Wambacq.

**Redactie**

Peter Anthonissen  
 Marleen Baeten  
 Katrien Darras  
 Rudi Laermans  
 Dries Moreels  
 Clara van den Broek  
 Marianne Van Kerkhoven

**Themaredactie**

Katrien Darras  
 Arne Lievens  
 Clara van den Broek  
 advies: Stef Depover

**Eindredactie**

Johan Wambacq

**Aan dit nummer  
 werkten mee**

Roger Arteel, Jim Clayburgh,  
 Eric de Kuiper, Wouter  
 Hendrickx, Jesper Kongshaug,  
 Matthew Maguire, Jean-Luc  
 Plouvier, Stefaan Vandelacluze,  
 Piet Van Duppen, Adriaan Van  
 den Hoof, Domien Van Der  
 Meiren, Loek Zonneveld

**Etcetera is een uitgave van**

Theaterpublicaties vzw  
 Sainctelettesquare 19,  
 1000 Brussel  
<http://etcetera.vgc.be>  
 Etcetera is lid van Culturele &  
 Literaire Tijdschriften vzw.

**Etcetera wordt  
 gesteund door**

Het ministerie  
 van de Vlaamse Gemeenschap-  
 administratie Cultuur,  
 de Vlaamse  
 Gemeenschapscommissie  
 van het Brussels  
 Hoofdstedelijk Gewest,  
 SACD-België – Verenootschap  
 van Drama-auteurs

**Participanten van Etcetera**

Brugge 2002, Brugge  
 CC Berchem, Berchem  
 CC Brugge, Brugge  
 Centrum Netwerk, Aalst  
 De Bottelarij/KVS, Brussel  
 De Vlaamse Opera,  
 Antwerpen-Gent  
 DeSingel, Antwerpen  
 Dommelhof, Neerpelt  
 Het Net, Brugge  
 Het Toneelhuis, Antwerpen  
 Kaaitheater, Brussel  
 Needcompany, Brussel  
 Rosas, Brussel  
 Speeltheater/De Kopergieterij,  
 Gent  
 Tg Stan, Antwerpen  
 Villanella, Antwerpen  
 VTi, Brussel

**Abonnementen**

Informatie op pag. 76

**Beeld omslag**

Neon, Antwerpen 2000  
 foto: Maarten Vanden Abeele

**Vormgeving**

Mega-L·Una  
 o.l.v. Stefan Loeckx

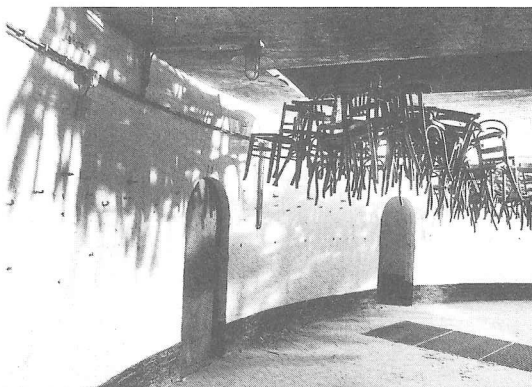
**Druk**

Arte-Print

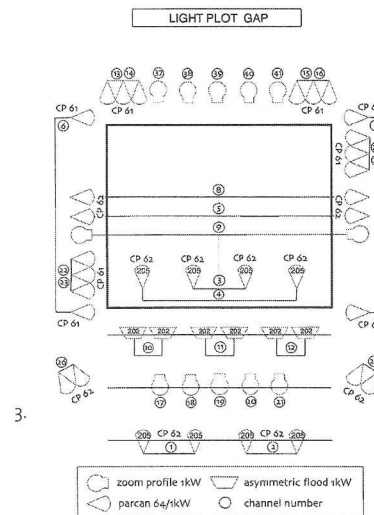
PARS.

	1	2	3	4	5	6	7			
1	[Handwritten scribbles]									
2	[Handwritten scribbles]									
3	[Handwritten scribbles]									
4	[Handwritten scribbles]									
5	[Handwritten scribbles]									
6	[Handwritten scribbles]									
7	[Handwritten scribbles]									
8	[Handwritten scribbles]									
9	[Handwritten scribbles]									
10	[Handwritten scribbles]									
11	[Handwritten scribbles]									
12	[Handwritten scribbles]									

1.



2.



3.

Lichtontwerpen van Jan Versweyveld (1), Jan Joris Lamers (2) en Arne Lievens (3)

**Kunstenaars in dit nummer:**

Nordine Benchorf 61 Bruce Campbell 61 Jim Clayburgh 48 Harry Cole 34 Jean-Pierre De Decker 63  
 Josse De Pauw 56 Misha Downey 61 Jan Fabre 58 Robrecht Ghesquière 37 Kosi Hidama 61 Jean Kalman 40  
 Jesper Kongshaug 45 Jan Joris Lamers 23 Arne Lievens 19 Matthew Maguire 48 Luk Perceval 31  
 Mark Van Denesse 31 Jan Versweyveld 25 Thomas Walgrave 28 Peter Zadek 55

**State of the Joeng | Het Theaterfestival 2001**

5 'De jonge garde heeft het te goed, ze heeft te veel mogelijkheden, ze maakt vrijblijvend theater,...' Domien Van Der Meiren, Clara van den Broek en Adriaan Van den Hoof & Wouter Hendrickx riposteren in hun 'states of the union'.

**LICHT****Wat is licht?**

10 We kunnen niet zonder, maar we kennen het slecht. Wat is licht? De wetenschap spreekt, bij monde van Piet Van Duppen.

**De zon komt op.****Het is een prachtige lenteochtend.**

16 Eric de Kuyper keert terug naar de jaren 1950 voor de theaterbelichting van toen en naar de belle époque voor de lichtspektakels van Daguerre.

**Wat doe je overdag?**

19 Arne Lievens achter de schermen van een gigantisch, multimediaal openluchtspektakel.

**Ridders van het licht**

22 Clara van den Broek, Arne Lievens en Katrien Darras in gesprek met ontwerpers:

**JAN JORIS LAMERS**

'Wat je ook bedenkt, het is gepruts in vergelijking met daglicht'

**JAN VERSWEYVELD**

'Ik ben twintig jaar met licht bezig en ik ga nog steeds op mijn bek'

**THOMAS WALGRAVE**

'Accidenten zijn kansen'

**LUK PERCEVAL EN MARK VAN DENESSE**

'Voor het lichtontwerp vertrek je van een inhoudelijk gegeven'

**HARRY COLE**

'Ik gebruik alleen effecten als ze oké zijn voor de voorstelling'

**ROBRECHT GHESQUIÈRE**

'Ik hang eerst heel veel licht en breek dat beetje bij beetje weer af'

**JEAN KALMAN**

'Ik heb filosofie gestudeerd, dat helpt bij mijn werk als lichtontwerper'

39  **Extra: LEXICON VAN TECHNISCHE TERMEN**  
Arne Lievens verklaart de geheimtaal van de lichtontwerpers.

**Respect voor de ogen van de toeschouwer**

45 Jesper Kongshaug is lichtontwerper bij het Deense Hotel Pro Forma, een gezelschap dat opereert op de grens tussen theater en tentoonstelling.

**Transatlantische vragen**

48 E-mailcorrespondentie tussen regisseur Matthew Maguire (New York) en lichtontwerper Jim Clayburgh (Brussel).

**Hedendaagse muziek en theatertechniek: een poëtische kwestie**

52 Jean-Luc Plouvier, muzikant bij Ictus, beschrijft hoe een moderne concertzaal er moet uitzien.

**De mooie hartstocht van weleer**

Loek Zonneveld over *Rosmersholm* van Ibsen, in de regie van Peter Zadek.

**In het kleine niemandsland tussen weten en niet-weten**

Marleen Baeten over *üBUNG* van Josse De Pauw.

**Je suis sang: trajecttheater van bloedbeelden**

Jan Fabre in Avignon. Een verslag van Stefaan Vandelacluze.

**Wat willen mannen nu eigenlijk?**

Rudi Laermans over *What do you want?* van Amgod.

**Regisseren is activeren**

Roger Arteel haalt herinneringen op aan Jean-Pierre De Decker.

Een complete inventaris van alle etcetera's op <http://etcetera.vgc.be>

Mich Walschaerts      Danny Keuppens      Koen De Decker  
 Peter De Graef      Christoph Erbstösser      Paul Antipoff  
     Katrien Meganck      Elvis Peeters      Bart Klein  
 Yves De Pauw      Filip Jordens      Kris Cuppens  
 Dirk Tuypens      Domien Van Der Meiren      Christophe Aussems  
     Helena Van den Berge      Nele Van Rompaey  
 Michel Debrulle      Michel Massot      Laurent Dehors      Dirk Van Esbroeck  
     Christel Borghlevens      Guido Desimpelaere  
 Tom Van Dijck      Chiel Van Berkel      Lucie Renneboog  
     An De Donder      Lode Vercampt      Johan Heldenbergh      Jan Steen  
     Jobst Schnibbe      Eva Schram  
 Clara van den Broek      Yves Degryse      Valentijn Dhaenens  
     Korneel Hamers      Mathijs Scheepers      Ellen Augustynen  
     Steven Van Watermeulen      Raven Ruëll  
 Pieter Genard      Michael De Cock      Adriaan Van Aken  
     Stijn Devillé      Ivan Vrambout      Hein Mortier  
     Stijn Cole      Bas Teecken      Ann Verhelst  
     David Dermez      Manou Kersting      Dirk Opstaele  
 Riina Saastamoinen      Mark Johnson      Jean-Baptiste Lefebvre  
     Pieter De Buysser      Pat Van Hemelrijck      Frederic Le Junter  
 Robby Cleiren      Sara De Bosschere      Wouter Hendrickx      Luc Nuyens  
     Sofie Sente      Stef Stessel  
     Adriaan Van den Hoof      Geert Goiris

2 0 0 1 = 2 0 0 2

kunstencentrum **NETWERK**  
**N e t w e r k G A L E R I J**

De Ridderstraat 28 – 9300 Aalst – 053/78 89 81 – [netwerk.aalst@online.be](mailto:netwerk.aalst@online.be)

# X-rated

Domien Van Der Meiren

**Dames en heren,  
geachte toehoorders,  
beste liefhebbers,**

Mede namens het toneel- en theaterinstituut Arca, Stichting De Mol en aanverwante gezelschappen is het mij een fantastisch genoegen een deel van deze *State of the joeng* te mogen volbrengen. Mijn drie jonge en okselfris geurende ad-hoc-collega's zullen dit straks alleen maar beamen en bevestigen.

Er heerst vandaag de dag bij een zekere generatie een spookbeeld: de paradox van de jongen die zijn ouders verwijt dat hij niet werd mishandeld en daarom nu geen gedichten kan schrijven... We hebben het als jonge gasten duidelijk te goed, we zijn te verwend, er zijn te veel mogelijkheden, we zijn te gewatteerd, enz. Elke fles schuimwijn van 49 fr. wordt tegenwoordig tot veuve cliquot verheven. Het schuimt allebei maar van die eerste krijgt ge wel koppijn. Kortom de veelheid heeft het engagement ingepalmd. Vraagt kunst immers geen loutering, hoor ik u spontaan vragen; ascense leidt immers tot God.

Diezelfde generatie heeft de typische fatalistische reactie van de socioloog in zich om overal tot die ene kernzin te komen: elk systeem bevestigt zichzelf. Woorden als sclerose, canonisering, dichtslibben, weg van het centrum en terug naar het centrum worden dan boven gehaald om iets te kunnen duiden en in een hokje te passen. Periferie en centrum zijn echter uitgeholde begrippen geworden en ze worden gehanteerd door mensen die trouw blijven aan de culturele praktijken van hun wilde jaren. Het is een ancien-régimereflex in een wereld die uit zijn wegen barst. In een

periode waar het centrum de marge heeft opgevreten en omgekeerd, is het dus aangewezen op zoek te gaan naar een nieuw begrippenkader. Ad-hoc-collega Clara van den Broek kan u daar ongetwijfeld veel meer over vertellen.

Daarbij komt nog dat het eeuwenoude vader-zoonconflict (subsidiënten/makers) elke dag aan belang inboet. De subsidies zijn met 300 miljoen verhoogd maar het decreet eist bijlange niet zo een grote return. De onafhankelijkheid vergroot en de mogelijkheden zijn dus bijna oneindig. Is het dan verwonderlijk, of voor sommigen zelfs verwerpelijk, dat jonge toneelmakers een stukje van die grote cake willen meepikken? Theatermensen zijn nu eenmaal kinderen die vanaf het moment dat ze een stuk speelgoed zien liggen in de etalage dat stuk speelgoed ook moeten hebben. In ons geval zijn de ouders rijker geworden en dus vrijgevig. Het is goed toeven in die speeltuin. Vraag is hoelang deze de onze is. De peuters krijgen immers nauwelijks tijd volwassen te worden.

Dat systeem van veelheid heeft er wel voor gezorgd dat toneelmakers jazzmuzikanten geworden zijn. Polyvalente veelvraters. De ongebreidelde creativiteit van de jonge kunstenaar viert hoogtij. En dankzij het overaanbod van nieuwe media met hun perfect gemaakt melodrama, porno en prachtig in beeld gebrachte aangespoelde walvissen en bootvluchtelingen kunnen we als makers eindelijk op zoek naar nieuwe inhouden. Een wijs-

heid die Filip Vanluchene me een aantal weken geleden aan de hand deed. Toneel kan weer gaan om een verhaal. Toneel kan het weer hebben over een maatschappelijk engagement. We kunnen het cynisme eindelijk de deur wijzen. We maken ons geen illusies over toneel als nieuwe houvast in onze maatschappij maar we kunnen wel proberen het kader mee in te vullen.

Jonge toneelmakers willen nog steeds zelf kiezen en zelden gekozen worden. Een begrip van alle tijden, ware het niet dat deze toneelmakers vandaag de dag 1001 keuzemogelijkheden hebben. Wij kunnen alleen maar zeer hard roepen: bravo, hoera, driewerf hoera. Iedereen is jong en dus per definitie ook beloftevol. Maar kunstenaars mogen geen slachtoffer

**We hebben het als jonge gasten duidelijk te goed, we zijn te verwend, er zijn te veel mogelijkheden, we zijn te gewatteerd, enz.**

worden van *het Stoica-dilemma*: een voetballer die op zijn 34ste nog het epitheton 'jong en beloftevol' opgekleefd kreeg.

Jong en dynamisch wil niet zeggen onbezonnen en overhaast. Investeren in jonge mensen wil niet zeggen: een kans geven en dan bedanken voor bewezen diensten. Al te snel krijgen we het stigma jong, hip en trendy opgekleefd. Mee begeleiden en een traject kiezen. Zekerheden bieden zonder te verstarren. Geef ons de kans om te zeggen: 'k zou 't begot nie weten...'

Of zoals één van de personages van diezelfde Vanluchene opmerkte: 'Wat moet ik mij vragen stellen?' Waarop de andere zegt: 'Als wij ze ons niet stellen – waar ze die plannen tekenen stellen ze er zeker geen. Een kruis erover, in twee dagen ligt er alleen nog een laag steengruis. We zullen het geweten hebben. Als ge u niet tijdig vragen stelt, breken ze het af terwijl ge er nog in zit.'

Laat hier, op deze plek, in de enige stad waar twee maal zoveel mensen naar theater gaan als naar voetbal (al zegt dat misschien iets over de kwaliteit van het voetbal, dixit Dirk De Corte), een warme oproep opstijgen voor het systeem van witte plekken zoals we ze bij onze noorderburen kennen. Een programma dat pas op het laatste moment vorm krijgt. De culturele sector lijkt stilaan op een behoorlijk uit de hand gelopen paradox: iedereen wil het nieuwste prototype luxe cabrio maar het moet wel vier jaar op voorhand worden besteld. De race om mee te zijn met de tijd in het dorp dat Vlaanderen heet. Weg met die langetermijnplanning waar tot 2007 alles reeds volgeboekt ligt.

Deze tamelijk gelukkige mens heeft u nog één ding te zeggen: Jonge makers aller landen, doet elk uw eigen ding, weest waakzaam en gelukkig, weest opmerkzaam en veelzijdig, probeer nooit belangwekkend te wezen maar het te zijn, neem tijd om u te verwonderen over de complexiteit van onze wereld, absorberen, opzuigen en dan presenteren, maak toneel dat de kleine mens in al zijn doen en laten toont en ga op zoek naar de mythes van de 21ste eeuw...

Of zoals Obelix ooit uitriep in opperste extase na het vinden van de lauwerkrans van Caesar: Broeva! Haro! ●

# De ajuinsteak: een intergalactisch avontuur

Clara van den Broek

## Goeddag.

Eerst en vooral, voor alle veiligheid, ziehier de spelregels:

De situatie is geënceneerd. U, de andere sprekers en ik spelen toneel.

U speelt het aandachtig toehorend publiek (knoop dat goed in uw oren), wij spelen de ongemeen boeiende sprekers. Dat is zo omdat de maître de cérémonie dat zo heeft bepaald. Bovendien spelen wij, volgens uw termen, de 'jonge generatie'. Zowel u als wij stappen losjes over de verschillen tussen de sprekers heen en vertrekken schaamteloos vanuit het begrip 'generatie'. We gaan daarbij voorbij aan de vraag of er zoiets als 'generaties' bestaat.

U ondersteunt mij indien ik alsnog flauwval van de zenuwen. Ik ben tenslotte 'jong' en fel onder de indruk.

Bon. Je fais mon jeu.

Er lijkt tegenwoordig nogal wat rond de 'jonge generatie' te doen. Kansencreeërend beleid en tweede podia alom. Het kan niet jong, fris en nieuw genoeg zijn. Programmatoren cynisme en recuperatie volgens sommigen, nood aan jonge krachten volgens anderen. De term 'jonge kunstenaar' alleen al is intussen zowat een mantra geworden. Nu is er zelfs al een 'State of the Union' door 'jonge kunstenaars', in plaats van, naar traditie, door ronkende namen met sjakossen vol symbolisch kapitaal. U maakt daar geen amok rond, u vindt dat – en niet alleen omdat we dat zopas hebben afgesproken – 'interessant'.

Tegelijk is het volgens sommigen kolkommertijd. Laat de echte 'nieuwe generatie' op zich wachten. Laten 'jonge kunstenaars' van nu zich al te snel door het systeem opslokken en onschadelijk maken. Hebben zij 'à la

limite' niet echt iets te vertellen. Zijn jullie bijgevolg nog benieuwder om te horen wat wij hier staan te doen.

Paradox.

Nu sta ik hier niet om te bewijzen dat we wél iets te vertellen hebben. Wat is dat trouwens 'iets te vertellen hebben'? Is 'iets te vertellen hebben' schatplichtig aan de mythe van de originaliteit of betekent het veeleer het discours van de Grote Mensen beheersen? Of we al dan niet 'iets te vertellen hebben' zal moeten blijken uit onze voorstellingen, op voorwaarde natuurlijk dat er op een juiste manier naar wordt gekeken.

Dat ik hier wel sta heeft te maken met een soort eergevoel. In verscheidene teksten wordt de 'jonge generatie' uitgedaagd, worden er handschoenen in de ring geworpen. Ik wil er hier één opnemen. Met name de handschoen die Marianne Van Kerkhoven uitwierp in haar tekst *De Paradox van dr. Hinckelfuss*, in het boek *Alles is rustig* uit 1999 over 20 jaar kunstencentra. Daarin enceneert Van Kerkhoven zichzelf en de generatie van de jaren '80, die van de marge naar het nieuw gecreëerde centrum evolueerde, versus de 'jonge generatie' die 'lieft zo gauw mogelijk "in het systeem" willen geraken'. Van Kerkhoven steekt de hand ook in eigen borst, tenminste in die van haar generatie: hoewel de structuren die de 80-ers hebben opgericht ontsproten aan een artistieke noodzaak, zijn ze nu meer en meer verworpen tot instituten die vooral zichzelf in stand willen houden. Structuren om de structuren dus. Om dan ook niet aan levenskracht in te moeten 'zet het centrum zijn deuren opnieuw wijd open voor jonge makers, voor "normaal" tot de marginaliteit gedoemde projecten'. In Van Kerkhovens analyse recupereert het centrum jonge kunstenaars voor zichzelf, zuigt ze leeg



volgens een logica die gehoorzaamt aan markt-wetten. Jonge kunstenaars raadt ze dan ook ten stelligste aan weer de marge op te zoeken.

Ongeveer alles in de analyse van Van Kerkhoven is waar: de structuren draaien voor zichzelf, marktmechanismen sijnpen binnen in het kunstbedrijf – het woord alleen al –, en jonge kunstenaars willen zo snel mogelijk tot het systeem horen.

Alleen meen ik dat er in haar redenering, en in de meeste discours rond de jonge kunstenaar, een verouderd werkelijkheidsmodel en – daarmee samenhangend – een verouderd kunstenaarsmodel aan het werk is.

Er zijn andere modellen nodig om de werkelijkheid (en onder meer die van het theater) te beschrijven: andere filosofische modellen, andere kunstenaarsmodellen. Die nieuwe modellen, waarvan de meeste nog moeten worden uitgevonden, zijn niet noodzakelijk de juiste en al helemaal niet de enige. Maar er is wel nood aan andere. Omdat 'jonge kunstenaars' nu eenmaal in een andere tijd leven en werken. De alteriteit van de telkens nieuwe tijdsperiode wordt vaak genegeerd, alsof de geschiedenis op een dag verzadigd kon raken en stil blijven staan.

Zo vertrekken de meeste benaderingen van de 'jonge kunstenaar' van het model marge-centrum. Het is een soort anti-model, een tegenstellingsmodel met twee duidelijke polen en een bepaald verkeer tussen de twee. Volgens de geijkte gebruiken zet de marge zich af tegen het immer scleroserende centrum. Dat jonge kunstenaars van vandaag niet schoppen tegen het bestel, wordt in die optiek dan ook verdacht bevonden.

In plaats van te twijfelen aan deze of gene kunstenaar die 'zo snel mogelijk in het bestel wil raken', zou men echter ook kunnen twijfelen aan het waarheidsgehalte van de gehanteerde premisse.

Door de toenemende complexiteit in onze leefwereld heeft het marge-centrum-model aan realiteitsgehalte ingeboet. Het is veel te eenvoudig geworden. Onze wereld is er geen van binaire tegenstellingen. Het is er een van oneindige mogelijkheden.

Onze werkelijkheid is een eeuwig uitdijend systeem of heeal. Er is geen binnen of buiten meer, geen marge of centrum. Het nog woordenloze, datgene wat zogezegd, en in klassieke termen, 'buiten' het systeem valt, wordt voortdurend benoemd, tot een enorme kakofonie. Tegelijk breidt al het benoemde

zodanig uit dat het weer in een soort woordenloosheid of ruis vervalt. Zoals internet-kunstenaar Simon Biggs zegt over de indrukwekkende hoeveelheid informatie op het internet, en zoals verwerkt in zijn digitale kunst, heeft 'de oneindigheid van gegevens' een 'vervlakkend effect'. In een beschrijving van *Babel*, één van Biggs internetkunstwerken, vertelt een journalist over 'rijen witte nummers' die 'in een inktzwarte ruimte zweven'. De nummers zijn samengesteld volgens het systeem dat in bibliotheken gebruikt wordt om gebieden van de menselijke kennis te ordenen. 'Biggs heeft bijna 1000 nummers gelinkt met websites', schrijft de journalist. Maar, 'de nummers lijken allemaal zo sterk op elkaar dat het onmogelijk is om alles te bevatten of uit te maken wat nu wel en wat niet de moeite waard is. (...) Sommige sites blijken interessant, andere volstrekt arbitrair.'

Alleen, hoe uit te maken welke link arbitrair is en welke interessant? Hoe te selecteren? Ik ben gaan kijken en effectief: Biggs' getallen duizelen je voor de ogen. Het werk van Simon Biggs geeft niet alleen een geconcentreerde allegorie van het internet, maar ook van onze dagdagelijkse omgang met de ons omringende wereld. Met enige overdrijving zou je kunnen stellen dat het ook een allegorie is van de theaterwereld.

Het aantal producties is geëxplodeerd. Het aantal vzw-tjes is geëxplodeerd. Het aantal producerende huizen is geëxplodeerd. Het aantal jonge kunstenaars is geëxplodeerd. Het aantal festivals is geëxplodeerd. Het seizoen is geëxplodeerd. Het internationaal circuit is geëxplodeerd.

Hoe in deze theaterwereld nog een verschil te maken? Hoe iets te bewegen als alles beweegt? Welk ijkpunt zal je kiezen om ten opzichte daarvan te bewegen? Hoe met een nieuw gerecht aan te komen terwijl de toeschouwer langzaam misselijk dreigt te worden van de vele geuren die uit het zo grote aantal keukens walmt? Of met een andere metafoor: hoe een esthetisch verschil te maken in een wereld waarin alles design is? Hoe zeggen wat je te zeggen hebt in een wereld die bulkt van informatie?

Dát is de ware problematiek van de jonge kunstenaar vandaag. Niet het eenvoudige marge-centrum-probleem: als het dat maar was.

Dát is wat maakt dat hem soms vrijblijvendheid wordt verweten. Zonder onze generatie te willen vrijpleiten van de misbaksels die we nu en dan presenteren, zou je kunnen stellen

dat het gevoel van vrijblijvendheid vaak voortkomt uit het systeem, veeleer dan uit het kunstwerk zelf.

Dát is de nausée, het gevoel van leegte, die het theaterbestel de laatste jaren soms bij zijn nekvel heeft. De veelheid, het steeds meer, steeds nieuwer, mondt uit in een vorm van indifferente ruis. Steeds sneller mondt uit in een vorm van perplexiteit.

Met de veelheid te leren omgaan, dat is onze opdracht. Geen wanhopige schema's meer, geen eenvoudige anti's – net zo min is dit betoogje een anti-Marianne – maar de open, geduldige houding van de internaut, voor wie de versnelling en de chaos uiteindelijk uitmonden in schoonheid en, wie weet, in de traagheid en verstillung van Space Odyssee.

Een nieuwe esthetica, een nieuw tijdsbesef, een nieuwe mens.

In die zin zullen vanzelfsprekend structuren als Het Theaterfestival moeten worden herzien. De taak van de jury lijkt in toenemende mate onmogelijk.

In die zin ook, is het in mijn ogen onzinnig te blijven schelden op het beleid dat, 'door iedereen te subsidiëren', die veelheid zou hebben mogelijk gemaakt. Het beleid hinkt altijd na op een feitelijke evolutie, die eerst onmerkbaar, dan met groot geraas haar weg baant. Of de veelheid zelfvernietigend wordt, zal afhangen van onze nieuwe houding ten aanzien daarvan.

De houding van de jonge theatermaker vandaag is dus niet op een eendimensionale manier centripetaal.

Dat de jonge kunstenaar in klassieke termen de 'marge' zou moeten opzoeken, getuigt niet alleen van een verouderd werkelijkheidsmodel. Het getuigt ook van een verouderd kunstenaarsmodel. Het veronderstelt dat de kunstenaar beter kan werken buiten de burgerlijke maatschappij dan daarbinnen – een bij uitstek romantische gedachte. Beter in armoede dan in rijkdom. Beter in revolutie dan in sereiniteit. Het is echter utopisch te denken dat het 'genie' ontspruit in het luchtledige, in een buiten t.o.v. een binnen, aangezien er geen buiten is, alleen een immer uitdijend binnen.

In de romantische optiek wordt de kunstenaar monddood gemaakt door geld en recuperatie. Zo klaagt het boegbeeld van dit kunstenaarsmodel, Goethes Torquato Tasso: 'Men heeft mij dus bekranst om mij getooid/ Als offerdier te voeren naar het altaar!' En

natuurlijk zijn kunstenaars van vandaag ook allemaal nog een beetje Tasso. Ze zijn afhankelijk (van subsidies, van structuren, van moderne mecenasen), terwijl de naam van hun beroep nog steeds op het romantische ideaal van onafhankelijkheid en authenticiteit berust. De paradox van Tasso. Maar ik geloof niet dat de jonge kunstenaar daaraan ten onder gaat, zoals zijn illustere voorbeeld. Hij zegt niet als Tasso: 'Een gevangene staat geen kroon', maar neemt de kroon en maakt een rondedansje. Hij kan ermee leven en maakt het tot zijn voordeel. 'Un poète mort n'écrit plus. D'où l'importance de rester vivant.' (Michel Houellebecq).

Twee kwesties zijn hierbij aan de orde.

Ten eerste is er de kwestie van het binnen het systeem opgenomen zijn. Van binnenuit zou er geen kritische kracht, geen maatschappij- of sectorkritisch engagement meer mogelijk zijn. Maar is dat wel zo? Is door het oplossen van de buitenstaanderspositie de kritische functie ondenkbaar geworden? Ik denk het niet. Toch niet wat het theater betreft. Het doel en het wezen van theater is communicatie. Echte communicatie brengt een verschuiving van de perceptie teweeg. Je spreekpartner, of het publiek, gaat dingen anders zien – al is het maar minimaal anders. Het is in die verschuiving van de perceptie dat de kritische kracht van het hedendaagse theater ligt. Het is in het intern verschuiven van netwerken die betrekking hebben op de wereld, dat het hedendaagse theater haar maatschappelijk engagement waarmaakt.

Ten tweede is er de kwestie van het geld. Het ware kritische appel bij de jonge kunstenaar zou gesmoord worden door de sussende kracht van geld. Geld, geld, geld. Geld kan inderdaad recuperatie betekenen, maar betekent het niet noodzakelijk. De bindingskracht van geld is veel minder groot geworden, precies door de geëxplodeerde veelheid. De houding – de meest adequate op dit moment – volgt een westerndevies: *take the money and run*. (En het moet nu ook maar eens gedaan zijn met het fabeltje als zouden wij zwemmen in het geld. De generatie van de jaren '80 deed het helemaal zonder geld? Wel ja, chapeau. Soms heeft de

80-er last van het arrivistencomplex: zijn kinderen moeten en zullen dezelfde problemen ondervinden als hij. Dat is 'gezond', 'de harde leerschool is de beste' en, waarom niet, 'de legerdienst vormt de man'.)

*Take the money and run. Run, run, run.* Blijf in beweging. Als moleculen in een vloeistof. Want geld kan natuurlijk wel gevaarlijk zijn. Met name wanneer het masturbeert. Wanneer het zichzelf moet terugbetalen. Want dan hang je, je wordt vermalen. Grote huizen en gezelschappen zetten hun deuren open voor jonge kunstenaars, maar zij moeten daarbij omzichtig tewerk gaan. Hun grote en grove structuren zijn niet voorzien op broos werk. De overheadlast is veel te groot, de schaal te groot, de promotie te duur, de publieksfactor en het profiel te dominant – dat dekselse profiel, wie heeft dat ooit uitgevonden? –, het personeel te fix, de structuur te log, de onkosten te hoog, de afzetmarkt te groot, kortom de machinerie te zwaar. Willen grote huizen jonge theatermakers opnemen, dan moeten zij radicaal van hun geijkte pad durven afwijken. Op dat zijpad moeten ze de schaal weer drastisch verkleinen, de return niet zo dwingend maken, de lasten weer kleiner maken dan de lusten. Een compleet andere structuur dus, in losvaste associatie met de moederstructuur, naar het model van het kleinschalige kunstencentrum.

Ten slotte, na deze futuristische trip door Intergalaxia, nog deze middeleeuwse bedenking. Het is natuurlijk van belang te sleutelen aan de structuren. Zij zijn er nu eenmaal en ze kosten veel geld, dus kunnen het maar beter goede structuren zijn. Anderzijds moeten we de invloed van de structuren op de kunst niet overdrijven. Er heerst, door een bepaalde evolutie in de menswetenschappen, in veel discours over de 'jonge kunstenaar' een overdreven aandacht voor het sociologische. Ik ben geneigd daar het volgende tegenover te stellen: Kunst komt van God, niet van de mensen.

En om te eindigen met Jan Decorte, peetvader van de jaren '80: 'Op de muziek na heeft theater dezelfde kracht als rockmuziek. Je bent daar, jijzelf, en je doet je ding. Dat is uiteindelijk het enige wat telt.' ●

## Goeienavond dames en heren, jongens en meisjes, geachte aanwezigen,

I Wij zijn Adriaan Van den Hoof en Wouter Hendrickx, samen vormen wij toneelgezelschap Haute Coiffure.

II Wij zijn jammer genoeg niet geselecteerd voor Het Theaterfestival, dus het zal toch niet echt goed zijn wat we doen.

I Okay, goed... No problem! Ander en beter zeker?

II Tot op een avond telefoon. De organisator van Het Theaterfestival. Pardon, zijt u niet verkeerd verbonden? Of wij niet willen meedoen eind Augustus, begin September. Da's zeker, dat houden wij toch altijd vrij. Ge weet maar nooit.

I D'er moest eens ene ziek vallen.

II Zeg, en met welke show zijn we dan juist geselecteerd?

I State of the Union?

II Aah, dat is goed. Dat ken ik, dat ligt hier ergens maar ik zit juist met ne verhuis. Ik ga dat hier nooit terugvinden, kunt gij ons die tekst anders eens bezorgen?

I Ah,...we moeten die zelf schrijven...

Ook goed. Don't call us, we'll call you.

II Ik (Ad) legde gezwind de telefoon op en belde onmiddellijk mijn vriend en collega meneer Hendrickx met de heuglijke mededeling: WIJ ZIJN GEVRAAGD VOOR HET THEATERFESTIVAL!

I Voor de State of the Union! De State of de wat? De State of the Union! Dat gaat echt ne goeie avond zijn! Een drinkske, een danske, schoon grieten...

(beide) Mhh

II Ik (Ad) was ervan overtuigd dat het ging om een soort Zomergasten, naar het gevierde VPRO-programma. Ik was al op zoek naar mijn favoriete boeken en video's.

I En ik (W) dacht dat ik gevraagd werd voor een nieuw stuk van David Mamet.

(Eindelijk een hoofdrol! En in een echt stuk!)

II In alle geval we waren content. Tot enkele dagen later het tij begon te keren. Jawatte, dik tegen ons kloten. We waren genaaid.

# De staart van de ajuin

Hendrickx & Van den Hoof, Haute Coiffure signs off

I Van zodra wij blijgemutst dit heuglijke nieuws met vrienden en collega's deelden, trokken deze stuk voor stuk bleek weg en vroegen ons voorzichtig: Zoudt ge dat wel doen?

II Er was dus blijkbaar, om het met een vuil zinnetje te zeggen, stront aan de knikker.

I De State of the Union. Het bleek over iets anders te gaan.

II Namelijk een jaarlijkse toespraak gegeven door een of andere theaterpersoonlijkheid die dan een persoonlijke balans opmaakt van het huidige theaterlandschap. Allemaal zeer goed, theaterpersoonlijkheid, jaja...

(beide) Mhh

I Wat staan wij hier dan te doen, vraagt u zich nu misschien af. Wel die vraag heeft ons ook enkele slapeloze nachten bezorgd. Waarover kunnen wij het hebben?

II Wel,

I We zouden een boom kunnen opzetten over het ontbinden van de subsidiecommissie.

II Nee...

I We zouden een boompje kunnen doorzagen over de herverdeling van de subsidiegelden.

II Pfff...

I We zouden een heel bos kunnen ontginnen over de alles overheersende macht van grote toneelkastelen en de overlevingsstrijd van de kleine toneel-vzw's.

II Mmmmmnee...

I We zouden een tandenstoker uit een boom kunnen hakken over het zagezegde gebrek aan engagement, al dan niet politiek, bij jonge theatermakers.

II Dacht het niet.

I En dat het vroeger...

Ja vroeger, vroeger, vroeger allemaal toch wel moeilijker ging, maar het was wel beter!!

II Moeilijker en beter. Vreemde contradictie.

I RAAR!

II We zouden nog een regenwoud kunnen platbranden over het moeizaam opstarten van multiculturele projecten.

I Mja-a-a...

II We zouden een kettingzaag in gang kunnen

trekken over hoe snel het nu toch allemaal gaat. Sneller, nieuwer en beter, en ligt uw dossier voor 2004 al klaar?

I Zot!

II We zouden ook nog een klein lief jong boompje met frisse groene blaadjes kunnen vermorzelen over het feit dat theater voor jan en alleman moet zijn en niet alleen voor een intellectuele incrowd.

I Da's waar...

II Maar wij gaan dat niet doen, want WIJ zijn BLIJ!!

I Joepiejee, joehoe, howie howaa, komaan zenne!

II En wij zouden van deze gelegenheid gebruik willen maken om langs deze weg een heleboel mensen te bedanken voor de *erfenis* die ons als het ware in de schoot is geworpen.

I Dank u, dank u, dank u, en nog eens dank u.

II Onze mogelijkheden zijn onbegrensd.

I Wij zijn de koning te rijk en wij hebben geen reden tot klagen.

II De kansen die wij nu krijgen en creëren waren een paar jaar geleden nog ondenkbaar. En dat is er niet zomaar gekomen.

I Daar is inderdaad voor op barricades geklommen en ja, daar is voor gestreden. Daar is voor gevochten en gezwoegd.

II Bloed zweet en tranen.

I En daar plukken wij nu de vruchten van.

II Dat realiseren wij ons allemaal maar al te goed.

I Waarom staat er dan toch een lichte vorm van schimmel op het fruit?

II Waarom is de slag dan nog niet geleverd?

I Wel, de Bond van Oudstrijders staat bovenop een heuvel, overschouwt de jonge onstuimige troepen en haalt de wenkbrauw bedenkelijk op. *Wat is er mis, wat doen we verkeerd?*

II Want hoewel deze 'nieuwe generatie' in

hetzelfde kamp zit, wordt ons blijkbaar op de een of andere manier het licht in de ogen niet gegund. En worden we teruggefloten, op de vingers getikt... Wordt ons vrijblijvendheid verweten. Moeten wij zagezegd eerst alles afbreken om het daarna terug op te bouwen!!

I De funderingen liggen er toch. Waarom er dan geen gebruik van maken? Revolutie om de revolutie is ridicuul en levert niks op.

II Bon, dit gezegd zijnde zouden wij bij nader inzien toch nog een boompje willen planten. Een kleintje. Een bonsai.

I Een aanklacht? Nee, eerder een oproep. Een pleidooi, een kleintje dan, een pleidooi voor eerlijkheid en oprechtheid.

II Want waar wij, 'pardon my French', het vliegend van krijgen...

I is de gigantische ballast van afgunst, achterklap, naijver en geniepige concurrentie die als een smerige, venijnige parasiet van binnenuit alles verziekt en niet ter zake doet, alleen maar afleidt, vertraagt en verstikt.

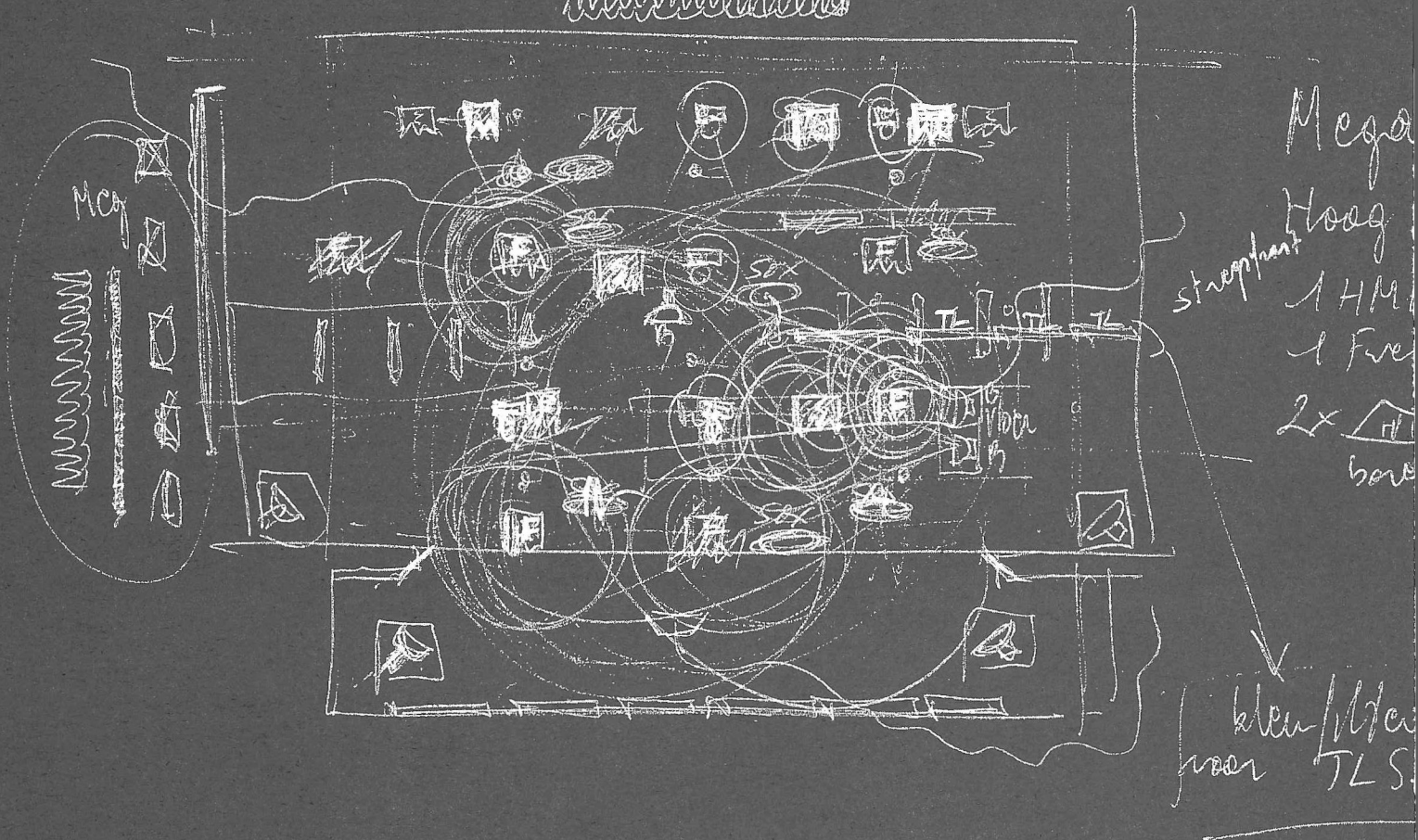
II Beste vrienden,

I Bedankt voor 't komen, wij wensen u een vruchtbaar en aangenaam festival toe.

II Moge de beste winnen!! ●

De funderingen liggen er toch. Waarom er dan geen gebruik van maken? Revolutie om de revolutie is ridicuul en levert niks op.

# RENT LICHTONTWERP



## LICHT

Als lichtontwerper ben je een beetje God.  
Op sommige begrafenissen regent het, op andere schijnt de zon.

Dat 'een beetje God zijn' vind ik plezant.  
Je ontwerpt een geheel, een soort cyclus zoals de zon  
er ook één heeft. En de mensen... die gaan hun gang.

Jan Versweyveld

Piet Van Duppen

# Wat is licht?

**Een fenomeen dat we broodnodig hebben, waarmee we vertrouwd zijn, dat we graag opzoeken, dat we soms vermijden, dat onze geesten ‘verlicht’, waarmee we 80% van al onze informatie opnemen, maar dat we zo slecht kennen. Wat is licht?**

## Een gespleten persoonlijkheid?

*Licht is een golf.* Licht beweegt zich voort zoals de golven op de zee, het geluid in de lucht, de trillingen op een snaar.

*Licht is een deeltje.* Licht bestaat uit een stroom van deeltjes, fotonen genaamd, die zich gedragen als knikkers op een knikkerbaan.

Met ons gezond verstand kunnen we er niet bij dat iets zowel een golf als een deeltje kan zijn en vele natuurkundigen en filosofen hebben, sinds het ontstaan van de kwantummechanica die het duaal karakter introduceerde in het begin van de vorige eeuw, getracht dit uit te pluizen. Op dit ogenblik kunnen we stellen dat noch het golfkarakter noch het deeltjeskarakter op zich afdoende zijn om het geobserveerde te verklaren. We gaan hier niet alle ingenieuze en soms bloedmooie experimenten beschrijven die het duaal karakter van licht aantonen, maar we hebben het gegeven wel nodig om verder te speuren naar het hoe en waarom van licht.

## Een historische noot

Archeologisch onderzoek toont aan dat de oude Assyriërs reeds zo'n zesduizend jaar geleden over lenzen beschikten en dus eigenlijk met licht experimenteerden. Uit niets blijkt dat ze de werking ervan begrepen maar de lenzen werden wel als vergrootglas gebruikt. De Grieken maakten spiegels en hadden ook lenzen waarmee ze optische waarnemingen verrichtten. Hieruit concludeerden zij dat het licht zich rechtlijnig voortplante als een stroom van minuscule deeltjes. Het bleef echter een raadsel

of deze deeltjes zich nu van het voorwerp naar het oog verplaatsten of omgekeerd. Deze kennis over het licht bleef zowat constant tot in de 17de eeuw. In de loop van die eeuw, waarin verschillende uitmuntende ambachtslui allerlei optische instrumenten ontwikkelden (brillen, telescopen, microscopen), ontstond een diepe tweespalt in de beschrijving van licht. Isaac Newton hield vast aan de deeltjesstroom, reeds geponeerd door de Grieken, en kon hiermee zaken zoals spiegeling, breking en zelfs het opsplitsen van wit zonlicht in verschillende kleuren door een prisma verklaren. *‘Zijn lichtstralen niet zeer kleine lichamen die uitgestuurd worden door schijnende voorwerpen?’* (Isaac Newton). Christiaan Huygens daarentegen ontwikkelde een theorie die volledig gebaseerd was op het licht als golf en die een prima verklaring opleverde voor de vele waarnemingen.

In de tweede helft van de 19de eeuw kwam James Clark Maxwell met een verrassend eenvoudige beschrijving waarin hij in vier wiskundige vergelijkingen de ganse theorie van elektriciteit en magnetisme samenbracht en onmiddellijk het bestaan van elektromagnetische golven voorspelde: licht is een elektromagnetische golf! Dit gaf de aanhangers van de golventheorie een enorme voorsprong op de deeltjesfanaten, maar hun triomf was van

vraag moest Max Planck naar de fundamente van een heet stralend voorwerp gaan; hij was trouwens bitter weinig geïnteresseerd in het technologisch aspect van de vraag. Hij presenteerde het verrassende beeld dat een gloeidraad opgebouwd is uit onooglijk kleine, trillende deeltjes – oscillatoren – die via het licht welbepaalde pakketjes energie kunnen opnemen of afgeven. Deze revolutionaire denkpijpe werd door Einstein verder uitgewerkt; hij stelde dat het licht zelf uit fotonen bestaat die elk een pakketje energie vervoeren. Deze en andere bevindingen die de geboorte van de kwantummechanica inleidden, legden de ‘waarheid’ terug in het kamp van de deeltjes. *‘Vijftig jaar van zorgvuldig broeden hebben me geen stap dichterbij gebracht bij het antwoord op de vraag “Wat zijn lichtkwanta?” Tegenwoordig denkt elke Tom, Dick en Harry dat ze het weten, maar ze weten het niet.’* (Albert Einstein).

Nu nemen we aan dat het duaal karakter van licht een natuurlijk gegeven is. Afhankelijk van de manier waarop we naar licht ‘kijken’, toont het zich als golf of als deeltje.

## Een golfverschijnsel

Licht is een elektromagnetische golf die zich door de ruimte beweegt, ook door de lege ruimte. Het feit dat de ruimte leeg kan – niet moet –

*Zoals elke golf verplaatst licht energie.*

korte duur. Nog geen vijftig jaar later werd alles door elkaar geschud. Toeval wou dat de Duitse gloeilampenindustrie in het begin van de 20ste eeuw een ‘technologisch’ probleem voorlegde aan Max Planck. Het was genoegzaam bekend dat een verwarmde gloeidraad licht uitstraalt. Een groot deel van de energie die in de gloeidraad afgegeven wordt, wordt echter omgezet in warmte en niet in zichtbaar licht. Vandaar de vraag hoe men gloeidraden kon maken die meer licht en minder warmte zouden uitstralen. Voor een antwoord op deze

zijn, maakt de lichtgolven zeer bijzonder in vergelijking met andere golfverschijnselen. Maar voor we dieper ingaan op het begrip elektromagnetische golf, beschrijven we eerst een golf in het algemeen. Aan de hand van enkele voor ons meest ‘zichtbare’ golfverschijnselen introduceren we drie begrippen.

De meest bekende golven zijn de golven die op het water ontstaan wanneer we er een steen ingooien of als er een wind over het oppervlak waait, de golven die over de snaar van een

gitaar of langs een gespannen koord lopen of de geluidsgolven die zich door de lucht bewegen als we onze stem verheffen. Al deze zogenaamde mechanische golven hebben hetzelfde nodig om te bestaan:

- ze hebben een *medium* nodig om zich in of op voort te bewegen: de zeegolven het wateroppervlak, de gitaargolven een snaar, de geluidsgolven lucht of een gas;

- ze worden veroorzaakt door een *storing* die het medium op een bepaalde plaats uit zijn evenwicht brengt; de steen vervormt het wateroppervlak op de plaats waar hij in het water terechtkomt; met zijn vinger brengt de gitarist de snaar uit zijn evenwicht alvorens ze los te laten; onze stembanden of het membraan van een luidspreker laten de lucht trillen:

- ten slotte moet er een wisselwerking zijn die de storing tracht ongedaan te maken. De krachten tussen de watermoleculen, of tussen de moleculen van de snaar die haar veerkracht geven en de botsingen tussen de luchtmoleculen zorgen ervoor dat de storing zich verplaatst. Als we met onze vinger in een blok kleiduven en hem vervolgens snel terugtrekken, blijft er een mooi putje over. De storing, het putje, verplaatst zich niet want er is geen actie die deze storing ongedaan maakt. Doen we hetzelfde met een wateroppervlak, dan ontstaat er een golf op het oppervlak.

golf voorbij de stop komt, zal de stop omhoog gaan. Met andere woorden: de stop heeft energie gekregen van de watergolf, want het opheffen van een massa kost energie. Als de golf voorbij is, zal de kurk zijn oorspronkelijke plaats op het kalme wateroppervlak innemen. Hij is de gekregen energie terug kwijt en de golf loopt gewoon door.

### Cee is lambda maal nu

In essentie kunnen golven volledig beschreven worden door hun snelheid waarmee ze zich door het medium voortplanten, hun *golflengte* en hun *frequentie*. We geven in de natuurkunde de volgende symbolen aan deze grootheden:  $c$  voor de golfsnelheid,  $\lambda$  voor de golflengte en  $\nu$  voor de frequentie. Elke golf heeft zijn karakteristieke snelheid die voornamelijk van de eigenschappen van het medium afhangt en die in meter per seconde [m/s] of kilometer per uur [km/h] uitgedrukt wordt. Goed om weten: 100 km/h is ongeveer 28 m/s. Geluidsgolven gaan door de lucht met een snelheid van ongeveer 300 m/s; golven op een waterplas hebben een snelheid van om en bij 1 m/s. De golflengte is de afstand tussen de twee opeenvolgende plaatsen waar de storing maximaal is en wordt in meter [m] uitgedrukt. Voor een watergolf betekent dit de afstand tussen twee opeenvolgende golftoppen. De frequen-

vaste verhouding en zijn bijgevolg equivalent. De frequentie bepaalt bijvoorbeeld bij geluidsgolven de toon van een muzieknoot. De frequentie van een la is 440 Hz (440 wisselingen per seconde); de frequentie van een do is ongeveer 264 Hz. Merk op dat een la zich met dezelfde snelheid door de lucht voortplant als een do. Als dat niet zo was, dan zou een dialoog totaal anders klinken afhankelijk van hoe ver we ons van elkaar bevinden. Het zou een ware kakofonie worden. Het zijn de golflengte en de frequentie die bij een andere toon veranderen, niet de snelheid. Voor een do is de golflengte 130 cm, voor een la 78 cm. Hoge tonen hebben dus grote frequenties en kleine golflengtes terwijl dit bij lage tonen net omgekeerd is. De golflengte die een muziekinstrument kan produceren wordt bepaald door de afmetingen van het instrument. Een grote fluit zal dus voornamelijk lage 'bas' tonen weergeven (lange golflengte) terwijl een klein fluitje hoge tonen weergeeft (korte golflengte). Aan de afmetingen van een muziekinstrument kan je dus onmiddellijk zien of het lage dan wel hoge tonen zal produceren.

### Elektromagnetische golven

'Er bestaan elektromagnetische golven die zich gedragen als golven op een wateroppervlak.' Michael Faraday in 1832 in een brief aan de Engelse Royal Society.

Het is dus pas een goede 150 jaar geleden dat we eindelijk beseften welk soort golf licht is. Licht is een elektromagnetische golf. Hoe moeten we ons dat voorstellen? Wanneer een lichtgolf zich door de ruimte beweegt, ontstaan en verdwijnen er elektrische en magnetische velden op het ritme van de golf. Dit zijn de *storingen* die zich door de ruimte voortbewegen. Het effect van magnetische velden kennen we misschien het best van de plakmagneetjes op de deur van de koelkast. Elektrische velden zijn minder bekend, maar de ballon die aan onze hand blijft plakken als we hem op een droge winterdag eerst tegen onze trui wrijven, is een gevolg van de krachten die opgewekt worden door de elektrische velden tussen de ladingen op de ballon en de ladingen op onze hand. Beide fenomenen hebben dezelfde oorsprong. Michael Faraday toonde aan dat elektrische velden die in de tijd veranderen – bijvoorbeeld groter of kleiner worden – magnetische velden opwekken en omgekeerd. In de tijd veranderende elektrische of magnetische velden induceren elkaar. Er bestaat een voortdurende *wisselwerking* tussen die twee. Het concept 'elektrisch en magnetisch

## De frequentie van een geluidsgolf bepaalt de toon, de frequentie van een lichtgolf de kleur.

Wat wordt er bij golven verplaatst? Wanneer we een steen in een vijver gooien en de golven in het oog houden dan lijkt het wel of ze water vervoeren. Maar dit is schijn. Wanneer de golf voorbijkomt wordt het water wel heen en weer en op en neer geslingerd, maar uiteindelijk – wanneer de golf voorbij is – is er geen watertransport. Een herfstblad dat op de vijver ligt zal niet van plaats veranderd zijn nadat een golf voorbij gekomen is. Een golf verplaatst geen materie van het medium. Wat er wel getransporteerd wordt is *energie*. Denken we even aan de volgende situatie. Een kurken stop drijft op een rustige waterplas. We gooien een steen in het water waardoor er een golf ontstaat die zich naar de oever verplaatst. Als de

storing is het aantal toppen dat per seconde op één plaats voorbijkomt en wordt in Hertz [Hz] (1 Hz is één per seconde) uitgedrukt. Als we bijvoorbeeld een kurk op het wateroppervlak leggen waarover zich een golf beweegt, dan moeten we eenvoudigweg tellen hoeveel keer de stop per seconde op en neer gaat.

Tussen de snelheid van een golf, zijn golflengte en zijn frequentie bestaat er een vast verband, namelijk: de snelheid van elke golf is gelijk aan de golflengte maal de frequentie [ $c = \lambda \times \nu$ ]. In al zijn eenvoudige schoonheid drukt deze formule een fundamenteel verband uit tussen de drie base-eigenschappen van alle golven en dus ook voor lichtgolven. De frequentie en de golflengte van elke golf hebben een

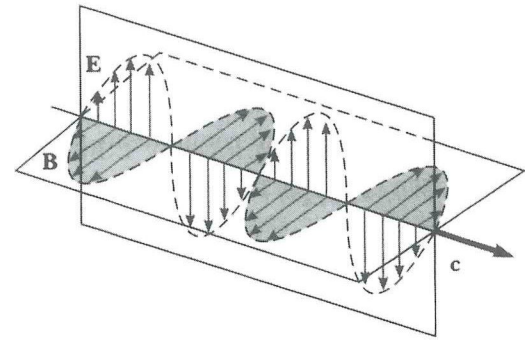
veld' is een gedachtespinsel. We stellen ze voor met een pijltje dat aangeeft in welke richting het veld wijst. Een lichtgolf kunnen we dus voorstellen als een serie opeenvolgende pijlen die groter en kleiner worden (figuur 1).

Hier houdt echter de vergelijking met de andere golfformen op. Licht vertoont belangrijke verschillen met de golven op het wateroppervlak. Ten eerste blijkt dat licht *GEEN medium* nodig heeft om zich in voort te planten. Het verplaatst zich zelfs door de lege ruimte. Dit feit heeft in het verleden hoog oplopende discussies opgeleverd. Velen dachten dat licht zich voortplantte in de 'ether'. Sommigen zeggen trouwens nog steeds dat 'de radio in de ether is' want radiogolven zijn in wezen niet verschillend van lichtgolven. Licht plant zich voort met een *constante* golfsnelheid van 299.792.458 m/s oftewel 1.079.252.849 km/h. Maar nu komt er een probleem: ten opzichte van wat is deze snelheid gedefinieerd? Als men de snelheid van de golven op een vijver zou meten van op de kant (dus in stilstand ten opzichte van het water) of op het moment dat men zelf met een bootje tegen de golven invaart, dan bekomen we een verschillend resultaat. In het tweede geval is de gemeten snelheid groter. De snelheid van de golven op het wateroppervlak is bepaald ten opzichte van het stilstaand water. Maar daar licht geen medium nodig heeft waarin het zich kan voortplanten, is zijn snelheid altijd en overal dezelfde, of we ons nu bewegen of niet. Aartsmoeilijke precisie-experimenten hebben dit inderdaad kunnen aantonen: de snelheid van het licht ten opzichte van eender welke waarnemer is altijd dezelfde. Dit gegeven ligt onder andere aan de basis van de relativiteitstheorie van Albert Einstein met al zijn schijnbaar vreemde consequenties zoals bewegende klokken die trager tikken. De lichtsnelheid is bovendien de grootste snelheid die kan bereikt worden. Dit betekent ook dat geen enkele communicatie sneller kan gaan dan de snelheid van het licht. We kijken telkens in het verleden. Als we een toneelstuk bekijken van op 20 meter afstand, dan is wat we zien reeds een 67.000ste van een miljoenste seconde geleden gebeurd. Dit lijkt klein en verwaarloosbaar maar heeft belangrijke gevolgen indien zeer snelle fenomenen bekeken worden. Als we 's avonds naar de sterrenhemel kijken, kijken we zeer ver terug in de tijd. Het licht dat ons bereikt is soms miljoenen jaren onderweg geweest alvorens ons te bereiken en wat we zien gebeurde dus evenzo veel jaar geleden.

### Een onogelijk klein stukje van het spectrum

Dikwijls staan we verstomd over de rijkdom en variatie aan kleuren die we om ons heen aantreffen. De kleuren van het zichtbare licht worden bepaald door de golflengte (of de frequentie) van de lichtgolf (figuur 2). Zo heeft een rode kleur een golflengte van om en bij het 650.000.000ste van een millimeter of 650 nanometer, terwijl de golflengte voor blauw licht rond de 470 nanometer ligt. De bijhorende frequenties zijn van de orde van 500 triljoen trillingen per seconde: dit is een 5 met 14 nullen erachter. Dit wil zeggen dat het pijltje van het elektrisch veld zo'n 500 triljoen keer per seconde op en neer gaat. De notie 'kleur' die we geven aan het licht dat we met onze ogen zien, is een interpretatie van onze hersenen. Het licht dat we observeren is meestal samengesteld uit verschillende elektromagnetische golven die alle verschillende frequenties of kleuren hebben. TV-monitoren gebruiken bijvoorbeeld drie zogenaamde primaire kleuren (rood, groen en blauw) om zowat alle andere kleuren samen te stellen. Maar het licht – en bijvoorbeeld de gele kleur die we zien wanneer we naar het scherm kijken – is het gevolg van een golf samengesteld uit verschillende frequenties. Onze hersenen interpreteren dit licht als geel. We moeten een onderscheid maken tussen de kleur van het

licht (in de fysische betekenis) en de kleur die we met onze ogen 'denken' te zien (fysiologische betekenis). Als we met een gele lichtstraal op een wit blad schijnen of met een rode en een groene lichtstraal op dezelfde plaats op een wit blad schijnen, dan zullen we in beide situaties het weerkaatste licht als geel 'zien'. Sturen we de gele lichtstraal door een prisma dan zien we na doorgang een dunne gele lijn. Sturen we de twee lichtstralen – rood en groen – op dezelfde plaats door een prisma, dan geeft dit een rode en een groene lijn, geen gele lijn. De meeste kleuren die we zien, zijn een gevolg van een samenstelling van een heleboel verschillende golflengtes; wit licht bevat zowat al de kleuren van de regenboog (denk aan het prisma van



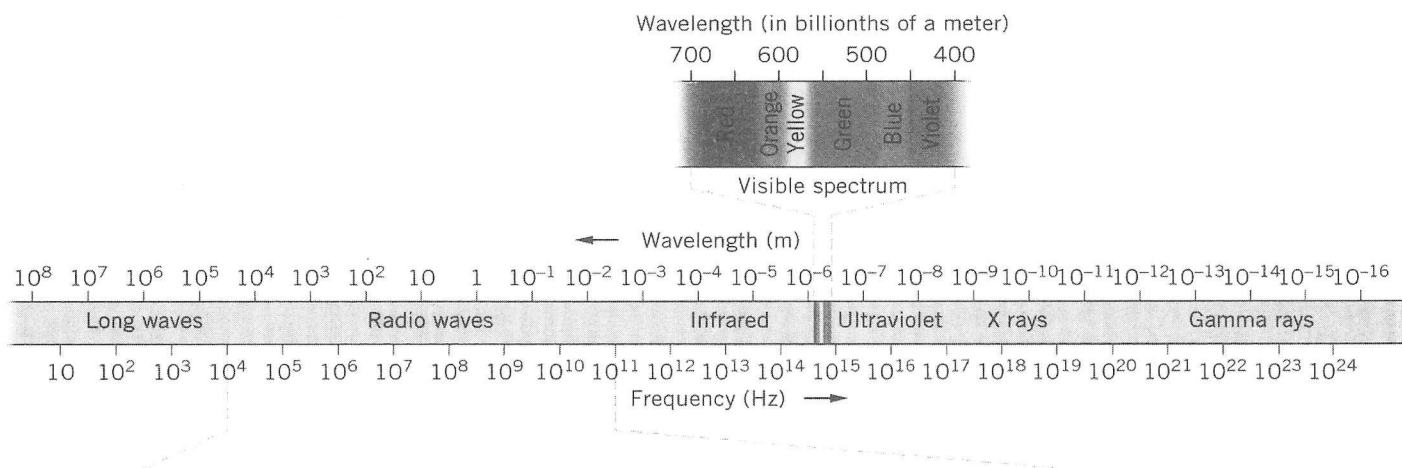
Figuur 1 Voorstelling van een elektromagnetische golf

Newton dat het zonlicht opsplijt in verschillende kleuren). Er zijn echter een paar uitzonderingen. Zo bestaat het licht van natriumlampen – de geelachtige lampen die gebruikt worden voor de straatverlichting – uit slechts twee frequenties die beide de typisch gele kleur geven. Als we laserlicht door een prisma sturen, zien we één dun lijntje.

Onze ogen zijn gevoelig voor elektromagnetische straling tussen 400 (naar het violet) en 700 (naar het infrarood) nanometer. Dit gebied is slechts een pietluttig onderdeel van het globale elektromagnetisch spectrum. Als de frequentie verder afneemt, komen we in het infrarode deel van het spectrum. Deze elektromagnetische golven, waar onze ogen niet

Licht is een golf die zich ook door de lege ruimte voortplant

gevoelig voor zijn, zorgen voor de warmteoverdracht. Zo kan men met een infraroodgevoelige camera – die vraagt in essentie enkel een fotografische film die gevoelig is voor infrarode straling – de warmtelekken van een huis in kaart brengen. Zakken we nog verder af in frequentie dan komen we in het gebied van de gsm-, tv- en radiogolven. Ook de microgolven die gebruikt worden in microgolfovens horen tot deze klasse. Vaak horen we op de radio dat u één of andere zender kunt beluisteren op 'achtentachtig punt nul'. Wat men bedoelt is dat de elektromagnetische golf waarmee deze zender uitzendt een frequentie van 88.0 megahertz of 88.0 miljoen trillingen per seconde heeft. De bijhorende golflengte van de elektromagnetische golf die deze



Figuur 2 Het elektromagnetisch spectrum en het kleurenpalet van het zichtbare licht erin.

zender de 'ether' instuurt is zo'n drie meter lang (299.792.458 gedeeld door 88.000.000 is ongeveer 3). Om deze golf te ontvangen hebben we een antenne nodig zodat het elektrisch veld van de radiogolf de ladingen in de antenne op het ritme van de frequentie laat bewegen. Uit deze beweging worden de geluiden gepuurd en naar de luidsprekers gestuurd. Zoals de afmetingen van een muziekinstrument aangepast zijn aan de tonen die het moet produceren, moeten we de lengte van de antenne aanpassen aan de golflengte van de radiogolf. Om een radiopost goed te ontvangen moet de antenne

volledige cyclus van vraag 'En, Mario, hoe is de situatie ter plaatse?' en antwoord 'Ja, Sigrid, zoals je ziet is de waterellende nog niet ten einde' een tijd nodig heeft van om en bij de halve seconde. Hetzelfde effect van de eindigheid van de lichtsnelheid ondervinden we als we intercontinentale telefoongesprekken via een satelliet voeren.

Wanneer we, terug vertrekkende van het zichtbare deel van het elektromagnetisch spectrum, naar grotere frequenties gaan, dan vinden we de ultravioletstraling (verantwoordelijk voor het verbranden van onze huid als we te lang zonnebaden), de x-stralen (welbekend van de

ontstaan of het verdwijnen van licht. Hiervoor moeten we afstappen van het golfkarakter, het roer omslaan en het deeltjeskarakter van het licht bekijken.

Een gloeidraad stuurt licht uit omdat zijn energie in zichtbaar licht omgezet wordt. Licht verplaatst dus, zoals elke golf, energie en het proces vertegenwoordigt een omzetting van de ene vorm van energie naar een andere. Wat blijkt nu? Deze energieomzetting is niet continu maar *gekwantiseerd*. Het licht bestaat uit een heleboel lichtkwanta – fotonen genaamd – die elk een welbepaalde hoeveelheid energie bezitten. Om dit beter te begrijpen moeten we even stilstaan bij de atomen en moleculen waaruit al de materie bestaat.

Alle materie is opgebouwd uit atomen: minuscule entiteiten bestaande uit een harde pit, opgebouwd uit protonen en neutronen, waarrond op bepaalde banen elektronen vliegen. Het is de aantrekkingskracht tussen de positief elektrisch geladen protonen en negatief geladen elektronen die voor de binding tussen de harde pit en de elektronen zorgt. De banen van de elektronen liggen vast en elke baan komt overeen met een bepaalde energie. We durven dit wel eens vergelijken met de beweging van de planeten rond de zon of met een balletje dat vastgemaakt is aan een elastiek en dat we laten rondraaien. Als we het balletje een grotere snelheid geven, zal het een cirkel beschrijven die zich wat verder van onze hand bevindt: het volgt een andere baan. Wanneer we een stof opwarmen, zullen de buitenste elektronen van de atomen in verder afgelegen banen gekata-pulteerd worden. De elektronen kunnen niet zomaar elke willekeurige baan nemen, de banen

## Licht is een stroom van fotonen die elk een pakketje energie met zich meedragen.

een vierde van de golflengte meten. Radiogolven zijn dus in wezen niet verschillend van het licht. Het zijn ook elektromagnetische golven die enkel verschillen in frequentie (of golflengte) en die dezelfde snelheid hebben als het zichtbare licht. Als we via satellieten communiceren ondervinden we aan den lijve dat de lichtsnelheid heel groot maar niet oneindig groot is. Een gesprek op het tv-journaal tussen de nieuwslezer en een correspondent ter plaatse, die een of andere overstrooming in de Ardennen verslaat, verloopt via een satelliet. Een elektromagnetische golf vertrekt vanuit de studio in Brussel naar een satelliet die op zo'n 36.000 kilometer hoogte hangt, wordt weerkaatst naar de correspondent ter plaatse en terug. Dit betekent dat de

röntgenfoto's) en de gammastralen (die vrijkomen bij radioactieve straling).

Al deze elektromagnetische golven zijn essentieel dezelfde als het zichtbare licht. Ze verschillen enkel in golflengte – en dus frequentie – maar niet in aard en ze planten zich alle voort met de lichtsnelheid. Licht van een andere kleur, groen in de plaats van rood, is dus in wezen hetzelfde als radiogolven van verschillende zenders, Radio 1 in de plaats van Studio Brussel. Het elektromagnetisch spectrum heeft een bijzonder groot bereik en daar maken mens en natuur gretig gebruik van.

### Licht is een stroom van fotonen

Tot hiertoe hebben we nog niets gezegd over het



## LUX & LUMEN

Licht kon men begrijpen volgens het model van geometrische stralen dat de Griekse optica al naar voren had geschoven, die rechte lijnen die door de catoptrie (de wetenschap van de reflectie) of de dioptrie (de wetenschap van de refractie) bestudeerd worden. De perfecte lijnvorm zag men als de essentie van de belichting, of het menselijke oog die kon waarnemen of niet. In deze betekenis werd licht lumen genoemd. Een alternatieve betekenis van licht, als lux aangeduid, benadrukte de eigenlijke ervaring van het menselijke zien. Kleur, schaduw en beweging waren hier even belangrijk als vorm en contouren – of nog belangrijker. In de geschiedenis van de schilderkunst, in de optica in het algemeen, hebben deze beide modellen altijd met elkaar geconcurrerd.

Dit duale lichtbegrip vulde het duale begrip van het zien mooi aan, ook al waren ze niet perfect congruent. Men zou het de alternerende tradities van *speculatie* met het geestesoog en van *observatie* met de twee ogen kunnen noemen. Zij vormden de vruchtbare bodem voor de vele vormen van oculocentrisme die de westerse cultuur zo diepgaand hebben beïnvloed. Als we die verder uitsplitsen, kunnen we nog andere vormen onderscheiden van de culturele voorrang van het visuele. Speculatie kan men begrijpen als de rationele waarneming van heldere en distincte vormen met het ongesluisde oog van de geest, maar ook als de extatische verdwazing door het verblindende goddelijke licht, door het visioen van de ziener. Een metafysica van het licht zou zo op een geveugelde lichtmystiek kunnen uitdraaien. Observatie zou als de niet gemedieerde assimilatie van stimuli van buitenuit begrepen kunnen worden, het verval van de waarneming in pure sensatie. Maar men zou het ook kunnen zien als een complexere interactie van sensaties met de structurerende en beoordelende capaciteit van de geest, die de Gestalt-achtige structuren aanbracht waardoor observatie meer werd dan een louter passief fenomeen. En binnen deze brede categorieën zijn er vele gedifferentieerde varianten, die alle het zien een fundamentele plaats toekennen in onze kennis van de wereld.

Martin Jay, *Downcast eyes, the denigration of vision in twentieth-century French thought*, Berkeley: University of California Press, 1993. Fragment uit *The Noblest of Senses*, p. 29-30.  
Vertaling: Dries Moreels

zijn gekwantiseerd. Deze banen verschillen voor de verschillende types atomen en moleculen. Elke baan komt overeen met een welbepaalde energie. De elektronen bevinden zich dus als het ware op de verschillende treden van een energieladder. Als het atoom opgewarmd wordt, zal bij voorkeur het elektron in de buitenste baan naar hogere treden van de energieladder verhuizen. Zo kan het één of meerdere treden overbruggen, maar tussenliggende waarden kan het niet bereiken want er is geen trede beschikbaar. De natuur streeft echter steeds naar de laagste energietoestand en na een zeer korte tijd zal het elektron terug een trapje lager gaan. Als gevolg hiervan is er een overschot aan energie want het elektron gaat van een hogere trede naar een lagere trede op de energieladder. Dit energieoverschot komt vrij onder de vorm van elektromagnetische straling, en dus ook licht. Bij zo'n overgang van een hogere naar een lagere trede komt er één lichtfoton vrij en dit foton draagt al de vrijgekomen energie met zich mee. Deze energie komt net overeen met het energieverschil tussen de trede waarvan het elektron komt en de trede waar het naartoe gevallen is. Merk op dat indien het elektron een trapje hoger gaat, er ook één foton met een welbepaalde energie opgenomen kan worden. Bij zijn onderzoek naar effectievere gloeilampen kwam Max Planck tot een eenvoudig verband tussen de *energie* van een *foton* en de *frequentie* van de elektromagnetische *golf*: de energie van een lichtkwantum is een aantal maal de frequentie [ $E = h \times \nu$ ]. Hierbij is 'h' eenvoudigweg een getal dat men later de constante van Planck heeft genoemd. De fotonen van het licht dragen een grotere energie met zich mee dan infrarode fotonen of de fotonen van radiogolven. De fotonen van de x- en gammastralen hebben dan weer een grotere energie dan lichtfotonen. Vandaar dat deze laatste schadelijk kunnen zijn voor onze gezondheid.

Nu we een eenduidig verband hebben tussen de frequentie van het licht (het golfkarakter) en de energie-inhoud van een foton (het deeltjeskarakter), is de cirkel gesloten. Een elektromagnetische golf is dus niets anders dan een stroom van fotonen die zich aan lichtsnelheid voortbewegen.

Het aantal fotonen kan groot zijn. Bijvoorbeeld: een ideale lamp of een laser die enkel groen licht uitstuurt met een vermogen van een paar Watt (een typische waarde voor een gloeilamp) stuurt om en bij de miljoen triljoen (een 1 met 18 nullen achter) lichtfotonen per secon-

de uit. Dit wil ook zeggen dat er in die lamp per seconde evenzoveel elektronen op de energieladder een trapje lager springen en telkens een groen lichtfoton uitsturen. Het aantal fotonen bepaalt de hoeveelheid licht, de energie van het foton of de frequentie bepaalt de kleur.

### En toen was er licht

Alles wat we kunnen zien is in wezen een bron van zichtbaar licht. Enkel een perfect zwart voorwerp vormt hierop een uitzondering want het absorbeert alle licht. De spots op de scène vinden we vanzelfsprekend een lichtbron. De lampen zetten elektrische energie om in licht, de elektronen worden door thermische beweging de ladder opgeduwd en als ze terug naar beneden vallen zenden ze lichtfotonen uit. Deze fotonen kunnen in het zichtbare deel van het elektromagnetische spectrum liggen en geven dan licht, maar een deel zal in het infrarode deel liggen en warmte geven. Het hangt af van de weg die de elektronen naar beneden volgen. Ook de filter die we voor de lampen zetten, de voorwerpen op het podium, de kleren van de acteurs,... alles is in wezen een bron van licht. De kleur van het licht dat een voorwerp uitstuurt, hangt af van de energieladder van de atomen en moleculen van het materiaal waaruit het voorwerp is gemaakt.

Die energieladder is echter ingewikkelder dan tot hiertoe gesteld, hij heeft zeer veel treden en de treden verschillen naargelang het type

licht, een samenstelling van alle kleuren, door een rode filter gestuurd wordt, dan wordt het rode licht doorgelaten, terwijl het blauwe licht bijvoorbeeld geabsorbeerd wordt. Dit betekent dat de energieladder van het materiaal waarvan de filter gemaakt is over treden beschikt waarnaar de elektronen kunnen gaan als ze een blauw foton opnemen, maar geen treden heeft om de elektronen een rood foton te laten absorberen. Rood licht gaat ongestoord verder, terwijl blauw licht geabsorbeerd wordt. Zo heeft glas eenvoudigweg geen treden waarnaar de elektronen geduwd kunnen worden als ze fotonen van het zichtbare licht absorberen en dus laat glas het zichtbare licht door. Ultraviolette straling wordt wel tegengehouden, want op de energieladder van glas zijn er veel treden beschikbaar voor de elektronen die een ultraviolet foton absorberen: achter glas lopen we minder snel zonnebrand op. Het materiaal van een fluorescerende stift neemt dan weer gemakkelijk wit licht op, maar de weg naar beneden gebeurt voor de meeste elektronen met ongeveer dezelfde energiestap wat aanleiding geeft tot het typische gele, groene of oranje licht.

Licht heeft vele facetten waarvan we er hier een paar 'uitgelicht' hebben. Het deeltje-golf karakter is er één van. We zijn niet blijven stilstaan bij de eigenschappen van fotonen en hun rol bij de relativiteitstheorie, noch bij het gebruik van licht in het onderzoek, noch bij de vele toepas-

De kleur van een voorwerp wordt bepaald door de aan- of afwezigheid van specifieke treden op de energieladders van de atomen en moleculen van het voorwerp.

atoom: een atoom van ijzer heeft een totaal andere energieladder dan een atoom van lood. Tevens is de weg die een elektron naar boven volgt niet altijd dezelfde als de weg naar beneden. Meteen begrijpen we dat elk type atoom of molecule ook zijn specifiek kleurenpalet uitstuurt. Het licht dat op een voorwerp valt, wordt gereflecteerd of geabsorbeerd en vervolgens eventueel weer uitgezonden (emissie). De verschillen hebben te maken met de verschillen in absorptie en emissie van het materiaal. Om te kunnen absorberen moeten er treden op de energieladder ter beschikking staan. Als wit

singen in het dagdagelijk leven, noch bij de vele vragen die ons nog resten. Licht speelt een belangrijke rol in zowat alle aspecten van het leven en de samenleving en toch is het in wezen een eenvoudig fenomeen. Het is een verzameling van elektromagnetische golven met elk een bepaalde frequentie en golflengte én het is een stroom van fotonen die zich aan lichtsnelheid door de ruimte bewegen en die elk een bepaalde hoeveelheid energie met zich meedragen. Als we in de toekomst door een prachtig kleurenspeel ontroerd worden, is het misschien de moeite om hier even bij stil te staan. ●

# De zon

**'Dat je met een zaklantaarn de maan kunt nabootsen leek het tienjarig kind dat hij toen was, aan het magische te reiken.'**

**Eric de Kuyper over theaterbelichting in de jaren 1950 en over de negentiende-eeuwse lichtspektakels van Daguerre.**

In die tijd speelden ze poppenspel. Een hele winter lang werd er gebouwd en geknutseld. De meeste energie ging in de voorbereiding zitten. De opvoering zelf leek op een formaliteit, ter afsluiting van de voorbereiding.

Ook dat er zoiets als een stuk diende gespeeld te worden, was bijzaak. Ze beschikten immers slechts over drie draadpoppen: een prinses, een prins en een heks. Met deze drie personages kon je overigens een heel eind geraken. (Propp heeft aangetoond dat je met deze sleutelfiguren enkele fundamentele gegevens hebt van elke verhaalstructuur.)

Alle aandacht en zorg ging naar de decors en meer nog naar de belichting. Met een bureaulamp bereikten ze het effect van 'volle zon' en met de blauwgroene slingerverlichting van de kerstboomversiering toverden ze de dag om tot nacht. Dat diende met veel handigheid te geschieden want over zoiets als een 'dimmer' beschikten ze niet. Het mooiste was echter het effect dat ze verkregen met een zaklantaarn: de maan kwam op en gleed achter de takken van de bomen. Hier werd dagenlang mee geoefend om de perfectie van de illusie te benaderen. Dat je met een zaklantaarn de maan kunt nabootsen leek het tienjarig kind dat hij toen was, aan het magische te reiken.

Eric de Kuyper

# komt op. Het is een prachtige lenteochtend.

Ik houd in het theater nog steeds van magie en illusie. Het theater als doos waarin wonderbare dingen gebeuren. De zwarte doos en het lijsttoneel lijken me toch nog altijd het mooiste te zijn wat er is.

Iets ouder geworden, bleef ik gefascineerd door wat er op een toneel allemaal met licht kon gebeuren. Wat ik in die dagen in de KVS te zien kreeg (einde jaren 1950), was uiteraard niet veel meer dan de traditionele belichting met de voorgeschreven effecten. Nu eens realistisch, dan weer neigend naar het expressionisme. Het was niet meer dan het werk van een goede vakman achter het lichtorgel, maar ik bleef even geboeid als door onze kinderlijke poppenspeleffecten met de kerstversiering en de zaklantaarn.

Een lichtorgel: wat een mooie en juiste benaming! De ruimte wordt bespeeld, het decor wordt afgetast, de acteurs krijgen een aura: het toneelbeeld komt tot leven.

Het licht is een natuurlijk element dat in het theater totaal kunstmatig wordt voortgebracht. Alle kenmerken die het licht in de werkelijkheid heeft, kunnen aan de hand van elektriciteit en vaardigheid worden nagebootst. En nog veel meer, want van Appia tot Wilson zijn er steeds mensen geweest in het theater van de 20ste eeuw die het licht en de belichting op een onrealistische manier, als een abstract gegeven hanteerden. Vreemd genoeg is dat – licht als licht – iets waar je bij de film nooit toe komt. Misschien komt dat omdat een filmprojectie zelf reeds uit licht bestaat? Je kunt bij film natuurlijk ontzettend veel met licht verkrijgen – en meer in zwart-wit dan in kleur, omdat je er zoveel meer mee kunt bereiken wanneer het om schaduwen gaat, de overgang van licht in duisternis – maar het abstract licht dat toch tastbaar is, dat is een register dat enkel op de

bühne bereikbaar is. Reden dus om voor die kunstvorm een aparte en wat dat betreft een onvervangbare status te blijven opeisen. Maar ik moet mij beperken en zal het niet hebben over dat abstracte licht, dat zuivere licht.

In het tekstboek lees je: ‘De zon komt op. Het is een prachtige lenteochtend.’ Of: ‘De zon gaat onder en er dreigen onweerswolken.’ Op het toneel zie je het. Wat een wonder!

In het begin van de 19de eeuw was een van de grote spektakelvormen – even populair als de panorama’s, maar over de wereld minder verbreid – het diorama. L.-J.M. Daguerre, de man die de fotografie (mede-)ontdekte (daguerrotypie), was in het begin van zijn loopbaan een theaterdecorateur. Of juist gezegd: hij was gespecialiseerd in het scheppen van speciale lichteffecten zoals onder- en opgaande zonnen. In alle theaters van Parijs was hij werkzaam. Hij verzorgde de ‘special effects’ die met licht te maken hadden. Zijn kunst baarde veel waardering, zodat hij op een dag besliste om een eigen theatertje te bouwen, geheel naar eigen ontwerp. Wat de toeschouwers er te zien kregen was één enkel beeld, niet eens een decor, maar een tafereel (bijvoorbeeld een Zwitsers landschap) bestaande uit een reeks beschilderde doeken (afmetingen van het tableau: 22 m breed op 14 m hoog). Door middel van transparantie, ging het ene beeld over in het andere, het ene doek werd van achter belicht en liet een tweede, derde, enz. zien... Heel eenvoudig principe, maar uiteraard moeilijk vatbaar voor wie nooit met dat soort knutselwerk bezig is geweest! Eenvoudig uitgelegd: neem een blad papier met aan de achterkant een tekening en houd het

achter je bureaulamp: je ziet enkel wit. Houd het nu voor je bureaulamp: je ontdekt de tekening! Doe dat nu met verschillende bladen papier, en verzet de lamp van voor naar achter.

Bij de schouwspelen van Daguerre waren geen personages, er was geen verhaal, er was slechts dat ene beeld waar de toeschouwers in drommen naar toe kwamen kijken. Gedurende ongeveer een kwartier zagen en bewonderden ze hoe de zon opkwam op de Sarnen-vallei, het daarna langzaam dag werd, hoe na verloop van tijd de zon weer onderging en het nacht werd. Je zag ook rook opstijgen uit de woningen, het bergbeekje leek te kabbelen (vooral indrukwekkend onder het maanlicht), lichtjes gingen aan in de huizen, sterren fonkelden,...

Illusie van beweging enkel teweeggebracht door die tweedimensionale doeken. En alles uitsluitend teweeggebracht door licht dat beweegt voor en achter die doeken.

De recensent van *The Times* schreef: ‘The most striking effect is the change of light. From a calm soft, delicious, serene day in summer, the horizon gradually changes, becoming more and more overcast, until a darkness, not the effect of night, but evidently of approaching storm – a murky tempestuous blackness – discolours every object, making us listen almost for the thunder which is to growl in the distance.’ En zo gaat de schrijver een lange paragraaf verder.

De voorstellingen waren doorlopend, van 11 uur tot 16 uur, en duurden zoals gezegd slechts een vijftiental minuten. Dit gebeurde allemaal met daglicht. Een uitermate ingenieuze (en door Daguerre gepatenteerde) opstelling van luiken en kleurenfilters (vergelijk met een hypermechaniseerde reeks luxaflexen) maakten al die lichteffecten mogelijk.

Na dit eerste tableau werd de hele zaal op haar as gedraaid met toeschouwers en al, en schoof zo voor een tweede tableau. Het was immers veel te ingewikkeld om de doeken te

## ZWARTE EN WITTE BEELDEN

verplaatsen en te verhangen; ze bleven nagenoeg een jaar hangen en werden dan vervangen door een 'nieuw programma'.

In elke geschiedenis van de film, wordt een hoofdstukje aan het 'diorama' gewijd. Wellicht omdat Daguerre een grondlegger van de fotografie is geweest, maar ook omdat hij met zijn diorama terecht wordt beschouwd als iemand die vanuit stilstaande beelden zoiets als de illusie van beweging wist te toveren. Ik vind het daarentegen vreemd dat je in de 'geschiedenissen van het theater' zijn naam nooit tegenkomt, terwijl dit toch een prachtig schouwspel moet zijn geweest. Het lijkt ons natuurlijk vreemd dat toeschouwers zich verplaatsten en (dure) kaartjes kochten om slechts naar een enkel beeld te gaan kijken.

Ik denk dat ik het ook sprookjesachtig mooi zou hebben gevonden. De fascinatie zal wel met het manipuleren van de tijd te maken hebben gehad: één volle dag van 24 uur wordt in vijftien minuten gecondenseerd. Het verloop van de tijd wordt mogelijk – en zichtbaar – gemaakt *door middel van licht*. Het zichtbaar maken van zoiets onzichtbaars als tijd, daar gingen de diorama's over. En evenveel als het kijken naar een beeld, kijk je naar licht en de wijzigingen van het licht.

Tijd, licht en beweging... Met eenvoudige, ja naïeve middelen een heel abstract idee concretiseren, dat is toch fantastisch! Ik moet dan altijd denken aan de uitspraak van Gurnemanz aan Parsifal, alvorens de held de Graal binnentreedt: 'zum Raum wird hier die Zeit!'

Zoals het netvlies zich tegenover licht en donker in het algemeen verhoudt, zo verhoudt het zich ook tegenover donkere en lichte individuele objecten. Als licht en duister haar in het algemeen verschillende stemmingen geven, dan zullen zwarte en witte beelden die het oog tegelijkertijd bereiken, de toestanden die door licht en duister op elkaar volgend ontstaan, naast elkaar bewerkstelligen.

Een donker object verschijnt kleiner dan een lichter object van dezelfde grootte. Als men van op een afstand kijkt naar een witte boog op zwarte achtergrond en naar een zwarte boog op witte achtergrond, dan zal men de laatste ongeveer een vijfde kleiner dan de eerste inschatten, ook al zijn de bogen volgens de zelfde passerlijnen uitgeknipt. Als men het zwarte beeld een vijfde groter maakt, dan verschijnen beide gelijk.

Zo merkte Tycho de Brahe op dat de maan in conjunctie (de maan is volledig donker) een vijfde kleiner lijkt dan de maan in oppositie (heldere volle maan). De eerste sikkel van de maan lijkt bij een grotere schijf te horen dan de respectievelijke donkere sikkel die men in de periode van de nieuwe maan soms kan zien. Zwarte kleren laten mensen er veel slanker uitzien dan lichte. Licht vanachter een rand gezien maakt in de rand een schijnbare inkeping. Een lineaal waarachter een kaarslicht schijnt, heeft voor ons een schaduw. De op- en ondergaande zon lijkt in de horizon een put te maken. [...]

Wie 's morgens bij het ontwaken, als het oog bijzonder ontvankelijk is, scherp naar het kruis in het venster kijkt, waarachter een schemerige hemel als achtergrond zit, en de ogen vervolgens sluit of naar een heel donkere plek staart, zal nog een tijdlang een zwart kruis op heldere achtergrond voor zich zien.

Elk beeld neemt een specifieke plek in op het netvlies, een grotere of een kleinere, alnaargelang het dichterbij of verderaf gezien wordt. Als we de ogen sluiten onmiddellijk nadat we in de zon gekeken hebben, dan verbazen we ons erover, hoe klein het achtergebleven beeld verschijnt.

Als we daarentegen met geopende ogen vervolgens naar een muur kijken en het voor onze ogen zwevende spookbeeld vergelijken met de andere objecten, dan zullen we het altijd groter zien naarmate het oppervlak waarop het gevangen is, verder van ons is. Dit fenomeen laat zich met de wet van het perspectief goed verklaren, want het kleine object dichterbij dekt het grotere verder verwijderde object af. [...] Deze beelden verdwijnen beetje bij beetje, en wel doordat ze tegelijk in duidelijkheid en in grootte afnemen.

Johann Wolfgang von Goethe, *Zur Farbenlehre. Didaktischer Teil*,  
in *Sämtliche Werke*, 40, München: DTV, 1961-1970;  
*Erste Abteilung, Physiologische Farben*, paragrafen 15-17, 20-22, 25  
Vertaling: Dries Moreels

# Wat doe je overdag?

Arne Lievens

**'Er was telefoon voor jou. Van een regisseur, ik kon zijn naam niet verstaan. Hij sprak over een productie tijdens de komende zomer, met veel toeters en bellen. Hij belt overmorgen terug!' Dat was het eerste wat ik van onder de douche te horen kreeg over een voorstelling die inderdaad zou uitgroeien tot een gigantisch multimediaal openluchtspektakel.**

'Waarom overmorgen pas?' vroeg ik me ongeduldig af. Voorlopig moest ik het stellen met de wetenschap dat iemand ergens op een bepaald ogenblik iets groots met veel licht gerealiseerd wilde zien.

Twee dagen later, het telefoontje. Regisseur X, productie Y. Wat begon als een heldere uitleg over tekst, locatie, acteurs, dansers, muzikanten enz., eindigde nogal verward in een klaagzang over onvoldoende subsidies, gebrek aan goede technici, onzekerheid over de nodige vergunningen en een gedemotiveerde promotieploeg. 'Maar,' voegde hij er in één adem aan toe, 'ik zou het fantastisch vinden als jij voor dit project het licht wilt maken.' Impulsief zei ik ja.

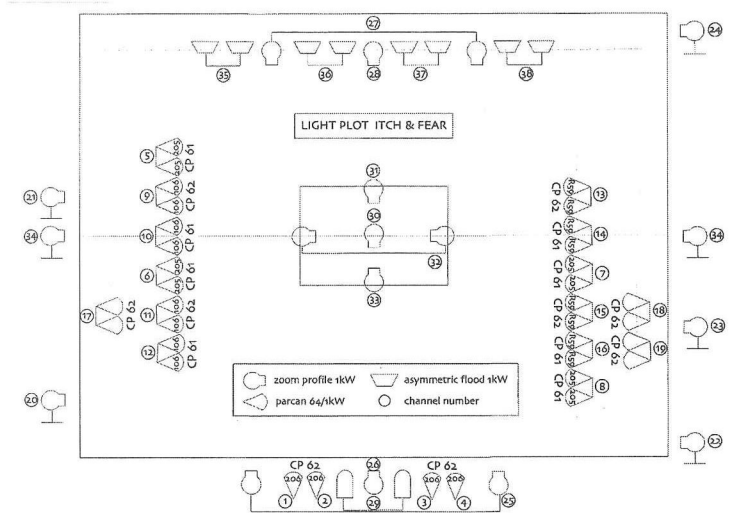
Meestal vraag ik bedenktijd of gebruik ik de smoes dat mijn planning nog niet vastligt en dat ik dus eerst moet checken of ik in de voorgestelde periode vrij ben. Een handige leugen, die bovendien de indruk wekt dat je een héél erg begeerd ontwerper bent. Deze keer echter konden mijn gemengde voorgevoelens mijn enthousiasme niet temperen. Ik wou er stante pede aan beginnen, maar het startsein liet jammer genoeg nog lang op zich wachten. 'Vergeet nooit, mijn jongen, geduld is een schone deugd,' hoorde ik mijn grootmoeders stem troostend door mijn hoofd galmen.

Intussen kon ik wel de locatie verkennen: de ruïnes van een grote, laatmiddeleeuwse abdij, waarvan alleen de muren moeizaam de eeuwen hadden overleefd. Midden in een stuk bos. Ik vond het prachtig. Een hoop beschimmelde stenen en verder niets! Geen elektriciteit, geen leidingwater, geen verwarming, geen vlotte toegangsweg. Alleen varens, véél varens, spinnenwebben en gezonde lucht. Dit zou allesbehalve een makkelijke klus worden. Toch kwamen er meteen enkele embryonale ideeën bij me opborrelen. Ik krabbelde ze zeer professioneel op de achterkant van een oud treinticket, wat me later, tijdens één van de vele brainstormmomenten, behalve wenkbrauwgefrons ook een verrassende schouderklop van de regisseur opleverde. 'Ik doe dat op servetten en bancontactpapiertjes,' fluisterde hij.

We zaten blijkbaar op dezelfde golflengte.

## Spotvrij

Op de eerste medewerkersvergaderingen, aan het begin van het productieproces, kwamen het positivisme en de goodwill rijkelijk uit de hemel vallen. Er werd volop nagedacht, overlegd en afgesproken en soms leek het of de ganse meute gezamenlijk op vakantie zou vertrekken. Ik was vooral blij met de hapjes én met de contractuele bevestiging die ik na een hoop gezeur eindelijk op zak had.



Itch & Fear SALVA SANCHIS, DECEMBER 2000

Vanaf toen trok ik regelmatig naar de plek des onheils. Daar was een stevig team wekenlang zoet met het bouwen van de ingewikkelde podiumconstructie annex tribune, die de decorontwerpster bedacht had. Ik probeerde tegelijkertijd alle openingen onder, naast en achter dit gevaarte te reserveren voor het licht. Ook elk voldoende groot gat in de oude dikke muren werd door mij in beslag genomen. Ik had namelijk besloten om de natuurlijke sfeer van de ruïne en haar omgeving zo goed mogelijk intact te laten door geen enkele lichtbron zichtbaar binnen het gezichtsveld van het publiek op te stellen. Naast en achter de tribune vormde dat geen probleem, daar kwamen toch verschillende tien meter hoge torens te staan voor de regie van licht, geluid en video en voor het frontlicht en een pak speciaaltjes. Zolang de mensen echter recht voor zich uit naar het geboden schouwspel keken, moest hun beeld spotvrij zijn.

Dit was nieuw voor mij. Tot dan toe had ik precies het tegenovergestelde gedaan: alles wat met licht te maken had, moest zichtbaar zijn. Soms plaatste ik zelfs statieven met lampen op de scène. Tussen de acteurs, pal op hen gericht. Oorspronkelijk had ik dat een keer gedaan om te zien hoe ze zouden reageren, maar ik vond het uiteindelijk nog mooi ook. En wat de reacties betrof: blijkbaar vielen acteurs beter mee dan ik toen verwachtte!

Een andere belangrijke keuze die ik gaandeweg maakte, was het niet gebruiken van bewegend licht. Ondanks de ruimte die mijn budget hiervoor bood en ondanks de aard van deze voorstelling. Of net dankzij eigenlijk, want tijdens het zoeken naar en tekenen van een basislichtplan realiseerde ik me dat het spectaculaire sowieso overvloedig aanwezig zou zijn. Het geheel kon dus veel beter ondersteund worden door eenvoudige, sterke beelden dan door heen en weer zwierende macho-lichtbundels. Zodoende kregen ook de andere elementen de kans om zich te profileren, waardoor de voorstelling een rijk en evenwichtig evenement kon worden.



zou wel in goede plooiën vallen. Wat mij betrof: ik stond terug met beide voeten op de grond. Van alle lichtsfereën en -overgangen die ik op papier had bedacht, bleek meer dan de helft waardeloos. Ik wist wat te doen. Vanaf nu paste ik fulltime de 'trial and error'-methode toe. Elke dag werden tientallen spots verhangen of vervangen door een ander type om dan 's avonds te constateren dat het nog steeds niet goed was. Enfin, op het einde van die week was ik toch wel tevreden over de gemaakte vorderingen. Er restten mij nog tien dagen om met het nodige Fingerspitzengefühl de finishing touch te leggen.

### Alles voor de kunst

'Godvermiljaardenondedj! Ik dacht ter plekke in de modder weg te zinken toen ik die ochtend ons heiligdom aanschouwde. Het voorbije weekend had het enorm geregend en nog veel meer gewaaid. Dat het stormweer zo'n ravage zou aanrichten had niemand van ons verwacht. Een grote boom was op het decor terechtgekomen en één van de lichttorens achter de tribune was door de moerassig geworden grond en de rukwinden opzij gevallen, maar gelukkig halfweg zijn duik tegengehouden door de takken van een bejaarde eik. Enkele dure profielspots bleken zwaar beschadigd en een dikke, 50 meter lange multikabel was zomaar doormidden getrokken.

Okay, dacht ik, als we dan toch zonodig op de boerenbuiten brokken willen maken dan moeten we de boeren maar eens buiten zien te krijgen. Twee tractors en een stel goedlachse kerels werden opgetrommeld en met alle aanwezige mankracht slaagden we er tegen valavond in om alles opnieuw min of meer in orde te krijgen.

De regisseur begon evenwel heel erg zenuwachtig te worden. De voorstelling stond bijlange niet op het beoogde niveau en de onrust onder zijn troepen werd alsmat heftiger. Hij kon een verloren dag missen als een gebroken neus op skiverlof.

'Moet je hier maar geen theatertje komen spelen,' hoorde ik een koppel bosgeesten fluisteren. Bosgeesten? Of was het mijn vermoeidheid? In elk geval, ik kon ze op dat moment geen ongelijk geven.

Van toen af was het voor mij telkens wachten op het schemerdonker. Dan begon ik mij te amuseren met het herrichten van spots, het verwisselen van kleurfilters en het corrigeren van lichtstanden. Ik probeerde hierbij ook een minimum aan effecten te integreren, waaronder een paar trage chasers. Voor mij waren ze de nog ontbrekende, subtiele maar essentiële vlekken verf op een bijna voltooid abstract schilderij. Merkbaar aanwezig zonder schreeuwerig de aandacht te trekken.

Na de dagelijkse doorloop en het commentaar van de regisseur, als iedereen weg was, bleef ik nog wat verder prutsen, zoals ik dat zelf noem. Meestal tot twee uur, één uitzonderlijke keer tot halfvijf.

Nu, ik vind mezelf geen sissy, maar toen bleek dat ik ook géén volbloede stoere bink ben. 's Nachts helemaal alleen vertoeven op een laatmiddleeuwse, ex-goddelijke plek in een door geesten bevolkt bos met wankelbomen ver van de bewoonde wereld ervoer ik absoluut niet als gezellig. 'Maar,' pepte ik mezelf op met de regelmaat van een atoomklok, 'alles voor de kunst!'

Het had resultaat: twee dagen voor de première was het lichtontwerp voor 90% af.

Dacht ik.

### Zenuwen

Een danseres, de sympathiekste trouwens, kon ineens onmogelijk 'op die manier' dansen.

'Elke keer als ik mijn hoofd opzij draai, krijg ik die rij stomme lampen

– die onder die verhoging daar – vlak in mijn gezicht. Zo kan ik ècht niet dansen, ik word telkens verblind en verlies mijn evenwicht!'

Mijn diagnose was snel gemaakt: zenuwen, spanningen, stress. Als er iets niet lukt, wordt de oorzaak buiten het podium gezocht. Wat ligt dan voor de hand? Het licht!

'De spots die jij bedoelt,' begon ik rustig, 'hangen daar al van in het begin. Het zijn zowat de enige die nooit van plaats zijn veranderd. Alle repetities tot hier toe heb je succesvol met hen volbracht, waarom kom je dan nu klagen?' Geen antwoord.

'Kun je ze eventueel uitdoen in deze scène?' probeerde iemand.

'Dat kan, tuurlijk, maar dat wil ik niet.' Verbaasde blikken.

'Die lampen vormen de basis van het scènebeeld. Ze werpen bijvoorbeeld verschillende schaduwen van haar op het vlak aan de overkant, precies op de plaatsen waar de andere dansers staan, die op dat ogenblik haar duistere, verborgen kanten symboliseren. Dat wordt nergens gezegd of uitgebeeld, maar door het licht is dat voor iedereen helder. Als ik ze wegneem, dan valt ook alle magische...'

'Ja, ja, ja, 't is al goed.' De regisseur. Hij nam haar terzijde en sprak haar nieuwe moed in. Om een handje te helpen zei ik dat ik die vervloekte spots op een lager percentage zou zetten, zodat ze warmer wit en minder verblindend zouden zijn. 'Dank je,' klonk ze nadien bijna verontschuldigend. Gelukkig heeft ze nooit geweten dat ik helemaal niks veranderd had aan de intensiteit. *It's all in the mind, my dear!*

Een paar uur na deze repetitie evolueerde de stemming van algemene nervositeit naar overdreven hilariteit. Morgen was het immers 'de generale'. We waren er duidelijk klaar voor. Er werden grapjes gemaakt en pintjes gedronken en ondertussen werd de voorstelling voor de zoveelste keer van voor naar achter geanalyseerd.

'Toch jammer,' sprak de aangeschoten kostuumontwerpster me plotse-ling vanuit het niets toe, 'dat we jouw idee met die brandende fakkels nooit geprobeerd hebben. Op het einde.'

'Ja!' werd er in koor luidruchtig gereageerd.

'Kom, we gaan dat voorstellen, misschien kan...'

'Momentje, momentje, momentje,' onderbrak ik de pret, 'dat was al grap bedoeld! Ik heb dat gezegd omdat ik vond dat het er op die vergadering veel te ernstig aan toe ging. Je moet dat niet au sérieux nemen.'

'Toch wel! Het zou in deze omgeving een schitterend effect geven, echt waar. Twee uur aan een stuk weten de mensen niet wat ze meemaken: live toestanden, actie, toeters en bellen, de ganse rimram en daarna, als apotheose, een lange, stille, beklemmende scène uitsluitend in fakkellicht. Schitterend!' De kostuumontwerpster leek wel herboren. 'Je hebt het zelf voorgesteld,' voegde ze er haastig aan toe.

'Maar dat is een oud idee, de voorstelling is ondertussen in een andere richting geëvolueerd!'

Het mocht niet baten. Na amper vijf minuten was het voorstel zonder de minste weerstand unaniem aanvaard.

Ik werd een beetje venijnig. 'Wie zal dat betalen? Mijn budget is volledig opgesoupeerd.'

'Dat is een probleem voor de producent, niet voor ons.'

'En het lichtconcept dan? Die laatste scène refereert onder andere aan de eerste. Ik moet dat met een vingerknip zomaar eventjes aanpassen, zeker?'

'Concept, concept, man toch,' klonk het relativerend, 'je vindt wel een ander, hoor.'

Mijn tegenaanvallen waren zinloos. Ik voelde me verraden door een

flauwe grap van eigen kweek. Met niet licht op te vatten gevolgen: de dag nadien fast forward nadenken, spots verplaatsen, herrichten en fakkels op de kop zien te tikken om dan 's nachts opnieuw op de computer lichtstanden aan te passen.

Maar, het moet gezegd, het loonde de moeite. De ontknoping werd stukken spannender en krachtiger en dus bekljvender.

Boordevol adrenaline en tegelijk zwaar uitgeput ging ik de première tegemoet. Het applaus dat luttele seconden na het doven van de laatste fakkel losbarstte, sprak boekdelen. De voorstelling was zo goed als perfect verlopen. Op het podium klikte het vanaf de eerste woorden, technisch verliep alles zoals het hoorde en het publiek was de hele tijd aandachtig enthousiast geweest. Ongelooflijk! Wie had dat verwacht?

Toen ik zinderend van opwindning van de regietoren naar beneden klom, kwam een man met 'midlifecrisis-uiterlijk' naar me toe.

'Heb jij de belichting gedaan? Proficiat!' zei hij, nog voor ik kon reageren. 'Sober en poëtisch. Goed zo! Is dat jouw job?' denderde hij verder. Ik kon een lach niet onderdrukken. 'Ik bedoel, doe je dat altijd?'

Ik probeerde een genuanceerd antwoord te formuleren. 'Ik doe dat freelance. Sommige periodes heb ik te veel werk, andere helemaal niks. Het hangt er dus vanaf hoe...'

'Allez, zeg!', blafte hij. Meer midlife-commentaar kwam er niet uit. Geruisloos wou ik er vandoor, maar hij hield mijn arm vast.

'En... wat doe je overdag?'

'Hetzelfde.'

De verbazing spatte uit zijn oogbollen.

'Allez, zeg!' Waarop hij kordaat naar de uitgang verdween. ●

# Ridders van het licht

**Ze zorgen voor het lichtontwerp, het onderdeel van de voorstelling dat vele toeschouwers niet eens opmerken. Ze doen dat met hart en ziel. En zo praten ze er ook over. Clara van den Broek, Arne Lievens en Katrien Darras interviewden een aantal ontwerpers over hun visie op belichting en over hun wedervaren in de praktijk.**



## JAN JORIS LAMERS

# ‘Wat je ook bedenkt, het is gepruts in vergelijking met daglicht’

Jan Joris Lamers is artistiek

leider van Maatschappij Discordia.

Als freelancer ontwerpt hij

ook de belichting voor een aantal

andere gezelschappen.

**ETCETERA: De jongste decennia is theaterbelichting enorm geëvolueerd?**

JAN JORIS LAMERS: Lichtontwerp bestond vroeger niet. In de jaren vijftig waren de mogelijkheden heel beperkt. Ik heb de tijd meegemaakt dat ze de vaste voetlichten uit het theater sloopten en dat als licht gebruikten. Je had alleen bakken met een kleur of drie en daar kon je dan mee schakelen met een heel groot lichtorgel. Bovendien was het theater toen helemaal anders. Iedereen deed alles. Je had bijvoorbeeld wel dramaturgen, maar die lasen gewoon de stukken, veel verder kwamen ze er niet mee. En decorontwerpers bestonden niet. Soms was er eens een architect die iets speciaals deed, maar veel regisseurs en toneelspelers maakten zelf hun decor. Na de oorlog had je dan wel schilders die een decor maakten. Pas veel en veel later kwamen de lichtontwerpers. Dat waren eigenlijk technici die zeiden: ‘Zet daar of daar een beetje licht op.’

In de jaren zestig was er de invloed van het buitenlandse toneel; het toneel ging zijn eigen bodem ontstijgen. Nieuwe dingen – vooral op het gebied van belichting – kwamen uit het buitenland. Je zag voorstellingen uit Oost-Duitsland, Tsjecho-Slowakije of Amerika en die hadden soms een interessantere belichting, die voornamelijk uit de film kwam. In de film kreeg je ook die artificial lighting, zoals in Truffauts *American Night*, een film die eigenlijk over licht gaat. Er werd zoveel licht aangestoken dat je nog veel meer dan normaal het effect kreeg dat er bij daglicht werd gefilmd. Een ingenieur uit Tsjecho-Slowakije gebruikte als eerste *jodiumpars*, de latere pars. Dat waren

lampen die je moest indraaien met een schroefdraad. Ze werden gebruikt in discotheken en er bestonden verschillende kleuren. Met die lampen ontstond een nieuw idee over belichting. Toen diezelfde ingenieur die lampen ook nog op een rij zette, zodat er een ‘lichtgordijntje’ ontstond, was er plots een ommekeer in het lichtontwerp. Men zag plots dat een *driepuntsbelichting* geen must was. Tot dan toe gold het idee: als je daar, daar en daar een lamp zet, krijg je een belichting zonder al te veel schaduw en met een beetje clair-obscur. Na de oorlog waren die spots eigenlijk een blik met een lamp erin, het allervoordeligste wat je kon bedenken. Maar snel zag je de gigantische beperkingen. Er was ook weinig licht.

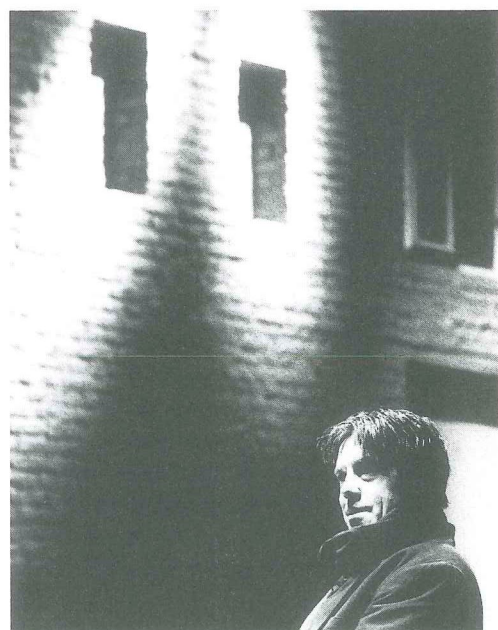
Zelf ben ik me met licht gaan bezighouden toen ik een decorontwerper als leraar had aan de Amsterdamse toneelschool. We maakten met hem maquettes. Hij probeerde ook rare en asymmetrische dingen uit, vaak gebaseerd op het kubisme. Hij zei altijd dat na 1945 het licht op het podium elk jaar verdubbelde. Wat je nu ziet op die tonelen, dat is zo verschrikkelijk veel licht, zeker als je je realiseert dat ze voor en na de oorlog in het schemerduister speelden. Je had elektrisch licht, maar het had nog heel sterk de sfeer van de gasverlichting van vroeger. Iedereen werkte met dat zelfde soort licht, zeker in de opera: de decors waren geschilderd en als je er te veel licht op zette, kon je zien dat het niet echt was.

Toen de gezelschappen zich op een andere manier met dramaturgie gingen bezighouden, was het niet meer vanzelfsprekend dat je de decors liet schilderen. De ruimte werd ‘samen-gesteld’, of er werd enkel in clair-obscur gespeeld. Voor de mensen uit de jaren vijftig werd het licht plots de belangrijkste component van het decor. Ze maakten alles zwart en belichtten sommige dingen, waardoor je een clair-obscur had. Dat kwam heel duidelijk uit de film. Dat ging ook samen met de ontwikkeling van de dramaturgie in Amerika: O’Neill, Tennessee Williams, de Actor’s Studio.

**ETCETERA: Heb jij zelf in de loop der jaren een ander idee gekregen over lichtontwerp?**

LAMERS: Bij Maatschappij Discordia is het natuurlijk een kwestie van repertoire. Wij spelen nu voorstellingen die al vijftien jaar op ons repertoire staan en waar niets aan veranderd is, ook niet aan het licht. Doordat je in de loop der jaren van alles hebt gemaakt, zijn er dingen die blijven bestaan zoals ze zijn. Wij hebben bij Discordia in de loop der jaren enorm geëxperimenteerd met hoe het licht moet vallen. Maar er zijn ook periodes geweest dat we het licht aandeden en het aan eind van de voorstelling weer uitdeden, en er was niets veranderd. De manier waarop we het dan opgesteld hadden, was wel heel duidelijk bepaald.

Je hebt nu natuurlijk *HQI-* en *HMI-lampen*. Dat zijn eigenlijk filmlampen, waar je bijvoorbeeld daglicht mee kan suggereren. Maar wat voor zin heeft dat nu om in een schouwburg daglicht te gaan suggereren? We hebben ze wel eens gebruikt, maar dan richtte ik ze omlaag op glas en liet ze reflecteren, zodat je de hele omgeving kon zien.



© Jan Simoen  
Am Ziel MAATSCHAPPIJ DISCORDIA



**LEXICON VAN TECHNISCHE TERMEN (zie pagina 39)**

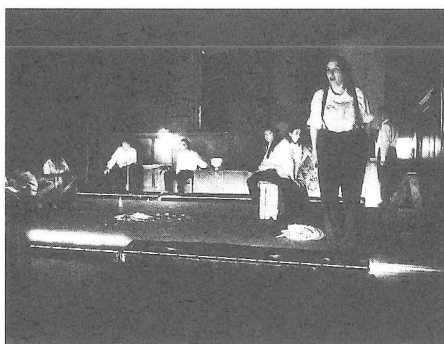
Arne Lievens verklaart de technische termen uit de interviews met de lichtontwerpers

Met reflectielicht zijn we heel lang bezig geweest. We laten licht reflecteren op de vloer en op de wanden, omdat dan een sfeer ontstaat waarbij je nauwelijks merkbaar iets kan veranderen. Ik vind het leukst om met die beweging te spelen. Ik vind het ook leuk om niets te maskeren, om een clair-obscur te maken zonder dat er iets zwart is. Bij de eerste pogingen om clair-obscur te maken, werd alles zwart gemaakt, zodat alleen maar de 'lichte' voorwerpen te zien waren. Een tijdlang werd dat modern gevonden. Nu blijkt dat je niet per se alles wat zogezegd 'obscur' is, volledig zwart moet maken. Je hoeft de toeschouwer niet te onderschatten. Hij mag best zien wat er te zien is. Zelfs Caravaggio wist dat al. Er werd vaak gedacht dat alles in het donker bij Caravaggio zwart was. Maar nu ze de schilderijen schoonmaken, ziet men dat eigenlijk dat hele donker ook 'actief' meewerkt aan dat clair-obscur.

### Oude lampen

**ETCETERA: Je zegt dat het publiek moet zien wat er te zien is. Beïnvloed je door de belichting het publiek niet ongemerkt?**

**LAMERS:** Je beïnvloedt je publiek met het licht, omdat je iets wilt vertellen. Ik ben natuurlijk opgegroeid na de oorlog, toen het Verfremdungseffekt hoogtij vierde. Je beïnvloedt wel, maar je mag laten zien dat je dat doet. Je moet niemand in de val lokken. Het moet geen manipulatie zijn. Ik wil dat het publiek aangesproken wordt op wat het zich kan voorstellen. In die zin is het licht zelf ook een 'voorstel'. Ik vind ook niet dat de belichting helemaal af moet zijn, want dat is saai. Jan Versweyvel bijvoorbeeld, gebruikt ook soms effecten die niet perfect in het plaatje van de totale belichting passen. Hij brengt doelbewust dingen aan om te laten zien dat het niet 'perfect' is, om je te laten 'bewust worden'. Je kijkt bijvoorbeeld strak tegen het licht aan en dan denk je: hé, is dat nu wel de bedoeling? Het moet natuurlijk geen truc op zich worden. Maar als je een truc gebruikt, laat dat dan zien. Vorig jaar heb ik de Rosas-voorstelling *I Said I* belicht en tot mijn grote verbazing ging ik dingen doen die ik nooit van mijn leven gedaan had, ik gebruikte b.v. bewegende instellingen. Dat kwam omdat ik niet helemaal in die voorstelling zat en er van buitenaf op kon toekijken. *I Said I* duurt 2,5 uur. Als je gewoon het licht zou aandoen bij het begin van de voorstelling en uitdoen na de voorstelling, zonder iets te veranderen, dan komt dat iets te hard over. Daarbij komt nog dat in *I Said I* de mise-en-scène zo is opgebouwd dat er problemen zijn



Das Spiel vom Fragen MAATSCHAPPIJ DISCORDIA  
© Bert Nienhuis

voor het zicht. Tijdens de repetities liep Anne Teresa de hele tijd rondjes, en dat zou de oplossing zijn geweest voor het zicht, dat het publiek de voorstelling rondlopend zou bekijken, maar dat gaat niet, dus zit het publiek steeds vanuit één punt te kijken. Daarom moest ik met het licht voor die diepte zorgen. Ik koos voor licht dat voortdurend bewoog: ik liet het licht 'rondlopen', in plaats van het publiek. Zo kon ik naast een 'ruimtefactor' ook een 'tijd-factor' aanbrengen door het veranderen van dat licht. Men zegt trouwens wel eens dat het licht de klok is van een voorstelling.

**ETCETERA: Jullie gebruiken vaak nog hele oude lampen om voorstellingen te belichten, zoals bijvoorbeeld gaslampen. Is dat een soort statement tegenover het hedendaagse lichtontwerp?**

**LAMERS:** Dat heeft ook met sentiment te maken, natuurlijk, maar *cremers* bijvoorbeeld zijn nog steeds goed hanteerbare, fenomenale spots, die je met de hand kan bijstellen. Dat zijn onovertroffen apparaten.

**ETCETERA: Gebruik je ze alleen omwille van de hanteerbaarheid, of vind je ook het licht speciaal? Want veel licht geven ze niet.**

**LAMERS:** Dat is waar. Maar wat moet je met al dat licht? Eén spot is voldoende om genoeg te zien. De trend was een tijdje – omdat er zoveel mogelijkheden waren – dat je ongelooflijk veel op je podium ging zetten. Maar wat is daar de zin van? Ook al maak je het twintig keer zo licht, het wordt alleen lichter door de manier waarop je het licht laat zien, door wat je suggereert. Als je tien keer zoveel licht aandoet, is het voor de toeschouwer niet lichter, want de toe-

schouwer went daaraan. Je pupillen sluiten gewoon. Het is niet zozeer de hoeveelheid, maar de suggestie. Het gaat eigenlijk om stilzwijgende afspraken tussen jou en het publiek. Maar je moet je niet vergissen: zo verschrikkelijk veel nieuwe dingen heb je niet hoor. De vernieuwing in de jaren zeventig was de par, eigenlijk alleen maar een blik met een autolamp erin. De nieuwste parblazers zijn ook autolampen, maar die hebben dan weer een raar spiegeltje en ze stralen minder warmte uit, maar het is hetzelfde apparaat. Dat is bijvoorbeeld de HQI van Philips, die *jodiumkwartslampen* of halogeenlampen. Maar de uitvinding van die autolamp heeft eigenlijk het theater veranderd. Dat is het nieuwste. Je hebt tegenwoordige hele dure spots die niemand kan betalen. Het licht wordt door een prisma gegooid, waardoor je kleur krijgt, niet door het zetten van een filter, maar door het breken van het licht. Maar de vraag is: wat moet je daarmee? Het komt gewoon op hetzelfde neer. Ik gebruik nog steeds graag *pipo's*. Die dateren van vlak na de oorlog. Dat is een rond dingetje en daar zit een kopertje voor. In dat kopertje zit een lensje dat je in en uit kan schuiven en binnenin kan je de lamp heen en weer schuiven. Er zitten ook schuifjes in, en daarmee kan je streepjes maken. Het zijn eigenlijk vrij primitieve lampen, maar ze zijn heel doelmatig. Afgezien van het feit dat er niet veel licht uitkomt, zijn het de beste om mee te werken. De nieuwe lampen zijn misschien iets beter, maar dan weer niet zo handig in gebruik. Als iemand me twintig of dertig van die pipo's wil verkopen, koop ik ze direct. Je hebt er tenminste iets aan.

**ETCETERA: Het is bekend dat jij niet zo hoog oploopt met de bestaande toneelzalen. Schort er ook iets aan de manier waarop je daar kan belichten?**

**LAMERS:** Het mooiste licht kan je helemaal niet maken met lampen. Het mooiste licht krijg je door mensen op een bepaald tijdstip te laten komen, bijvoorbeeld wanneer het morgenlicht opgaat. Er is helemaal niets dat die timing kan overtreffen.

Ik stel een schouwburg voor met glazen wanden, zodat het licht kan binnenvallen. De meest progressieve schouwburgen zijn nog steeds de achttiende-eeuwse. Je kan er vaak het daglicht toelaten: de belichting bestaat er dan gewoon in dat je de ramen opent. En als je dat daglicht vergelijkt, met wat je zelf als lichtontwerper maakt, dan moet je toegeven dat je toch maar een prutser bent, wat je ook hebt bedacht. ●

## JAN VERSWEYVELD

# 'Ik ben twintig jaar met licht bezig en ik ga nog steeds op mijn bek'

Jan Versweyveld is als decor- en lichtontwerper verbonden aan

Toneelgroep Amsterdam.

Daarnaast werkt hij samen met een aantal andere gezelschappen, waaronder Rosas.

**ETCETERA: Veel lichtontwerpers werken freelance en houden zich uitsluitend bezig met licht. Jij ontwerpt vaak het hele scènebeeld en bent waarschijnlijk ook nauw betrokken bij het hele productieproces. Hoe komt het licht binnen dat totaalconcept tot stand?**

JAN VERSWEYVELD: Soms vertrek ik van het licht voor ik de ruimte ontwerp. Of ik zie een ruimte in licht en die splitst zich pas later op in materie en licht. Bij de laatste productie waarvoor ik het scènebeeld ontwierp, *Small Hands* van Rosas, zijn we bijvoorbeeld van het bestaan de licht in de ruimte uitgegaan. Het is ook moeilijk te scheiden. Voor mij zijn het decorontwerp en het licht onlosmakelijk met elkaar verbonden. Ik zou het heel moeilijk vinden om een decor te belichten dat ik zelf niet geïnitieerd heb. Het ontwerp voor *Small Hands* is ontstaan uit een ellipsvormige ruimte. Die is zelf weer ontstaan uit twee punten in een sterrenbeeld dat ik gebruikt heb voor de belichting.

**ETCETERA: Hoe belangrijk vind je de rest van het productieproces – regie, kostuums, ... – bij het bepalen van je lichtontwerp?**

VERSWEYVELD: Dat zijn verschillende stadia in een proces. Ik moet zeggen dat over een lichtontwerp, in tegenstelling tot een ruimteontwerp, veel minder wordt gepraat. Misschien omdat ik geen freelance lichtontwerper ben die alleen daarvoor verantwoordelijk is, maar misschien ook omdat mijn lichtontwerpen een voortvloeijsel zijn uit mijn ruimte-ontwerpen. Als ik met een regisseur de gesprekken gevoerd heb over het ruimteontwerp, moet er over het licht niet veel meer gepraat worden.

Er zijn veel soorten lichtontwerpen. Je hebt ontwerpen die heel 'bevrijd' zijn. Ze grijpen niet echt in op het bestaan van de acteurs in de ruimte, zodat de acteurs de totale vrijheid hebben. Het licht is aanwezig, maar vormt geen enkele belemmering voor hun bewegingsvrijheid. Aan de andere kant heb je extreme lichtontwerpen die heel voorstellingbepalend zijn, die de acteurs als het ware opsluiten in een concept. Dat hoeft niet per se negatief te zijn. Dat was zo bijvoorbeeld bij *Double Points: one* (dansvoorstelling op de *Bolero* van Ravel, red.) van Emio Greco, een lichtontwerp van Henk Danner. Daar is het licht echt de motor van de voorstelling. Het is ook heel mooi om te zien hoe Greco daarmee omgaat en met dat licht flirt. Dat zijn twee uitersten, maar ik zweem eerder naar het eerste. Ik vind het prettig dat die vrijheid er is voor de acteurs. En natuurlijk zitten in elke voorstelling afspraken, ook in dansvoorstellingen. Er zijn altijd punten waar dingen samen moeten komen.

### Lichtschuw

**ETCETERA: Kan je de relatie licht-decor nader omschrijven? In sommige voorstellingen, zoals bijvoorbeeld *De Tramlijn die verlangen heet*, is het licht decor.**

VERSWEYVELD: Daar is dat heel letterlijk zo. Daar is licht heel dramaturgisch aanwezig. Ruimte en licht zijn samen ontworpen rond de figuur van Blanche, die lichtschuw is omdat ze vindt dat ze er te oud uitziet voor haar leeftijd. Met *Tramlijn* zijn we heel vroeg beginnen denken over licht. Het viel me op in de tekst dat één personage voortdurend met licht bezig is. Dat gebeurt niet zo vaak en daarom vond ik het ook belangrijk om er iets mee te doen. In de voorstelling komt Blanche eigenlijk nooit in het licht.

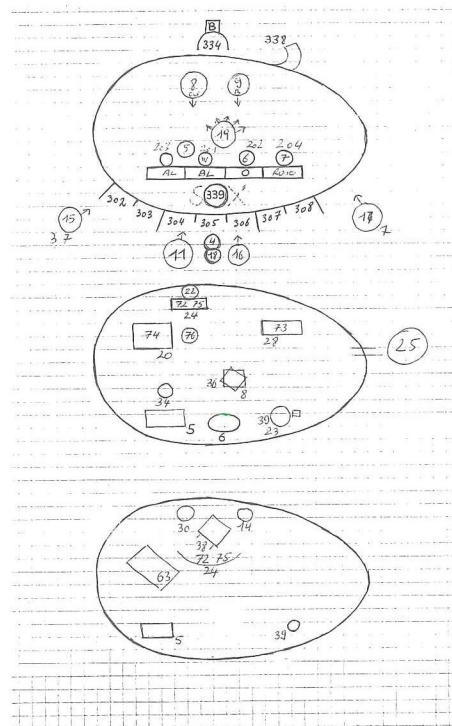
Ook in *Caligula* was het lichtontwerp het ruimteontwerp. De hele ruimte pulseerde onder het licht. Alle zones van de ruimte hadden een verschillend licht: de ruimte van de senatoren, de ruimte van Caligula zelf. Op het einde is er chaos en dan lopen ook alle ruimtes door elkaar. Je hebt natuurlijk altijd periodes in je werk, maar dat was toch een heel extreem

voorbeeld van muren weglaten en muren bouwen met licht. Bij *Tramlijn* heeft het licht de ruimte vormgegeven, maar het vertelde ook waarom die ruimte was zoals ze was. Terwijl het licht in *Caligula* bijna een filosofische betekenis had, was het in *Tramlijn* gewoon een appartement gebouwd met licht.

**ETCETERA: Waarom praat je over periodes? Vind je achteraf soms dat wat je gedaan hebt achterhaald is of niet klopt?**

VERSWEYVELD: Neen, dat bedoel ik niet. Als je altijd met dezelfde regisseurs werkt – ik werk maar met een heel beperkt aantal mensen –, voel je een soort van sinuslijnen of tendensen. Iedereen die meewerkt aan een productie heeft zijn eigen golfje, maar soms komen die golfjes allemaal samen, alsof het springtij is, of volle maan of onweer. Dan zijn er extreme uitingen en dan krijg je extreme dingen. Dat bedoel ik ook meer met 'periodes' in iemands oeuvre. Op foto's zul je ook zien dat er binnen mijn

Schetsen voor lichtplan JAN VERSWEYVELD

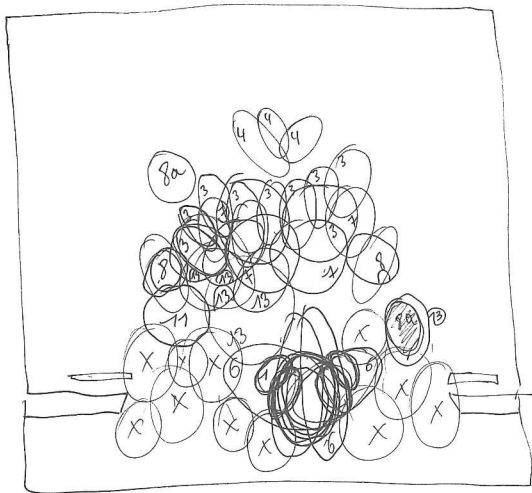


oeuvre van belichting zulke golfbewegingen zijn. Je ziet een overgang naar iets anders en later zie je dan dingen van vroeger terug.

**ETCETERA: Kan je daar concrete voorbeelden van geven?**

**VERSWEYVELD:** Zoals ik net al zei: soms is een belichting – heel oneerbiedig gezegd en eigenlijk ook fout, want het klopt helemaal niet – onbelangrijk in een voorstelling, en volslagen dienend aan wat je met de ruimte of de acteurs wilt doen. In *De onbeminden* bijvoorbeeld was de hele ruimte met tapijten bekleed. Daar vond ik de ruimte zo dominerend dat, als je er nog een heel ritmische belichting op zet, die voorstelling nergens naar leidt. De belichting is daar dus uit een heel nederige positie ontworpen. Ze richt zich op alles wat er al is. En soms vertrekt een ontwerp vanuit de belichting. En daartussen heb je allerlei soorten extremen. Bij *Tramlijn* was dat een beginpunt. Bij *Rijkemanshuis* was de belichting bedoeld om voor de acteurs een mooi lichtruim te creëren, bijna een ‘verlichting’. Ze was stabiel en bewoog dus niet.

Ik kan me permitteren om ‘niets’ te doen als ik dat wil. Ik word gevraagd voor de vormgeving. Als ik beslis om één lampje te hangen en dat aan te doen in het begin en uit te doen na de voorstelling, dan kan dat. Dat is heel bevrijdend voor mij.



Schets voor lichtplan JAN VERSWEYVELD

**ETCETERA: Tegelijkertijd valt op dat veel lichtontwerpers zich dienend opstellen, niet in hun praktijk, maar in hun attitude bij het maken van een voorstelling.**

**VERSWEYVELD:** Dat is flauw. Om als lichtontwerper tot een goed concept te komen, moet je al heel snel een beeld hebben van wat de ruimte gaat worden. Je moet soms op voorhand grote risico's nemen door bijvoorbeeld lampen te bestellen die weinig courant zijn, maar een heel mooi licht geven. Dat durft niet iedereen zomaar. En daarom zie je vaak standaardbelichtingen. Ik vind dat licht veel meer moet kunnen zijn dan 'de ruimte zo goed mogelijk belichten'. Het moet iets losmaken en iets betekenen, net zoals de regie en het spel dat doen. *Small Hands* was in die zin ook heel spannend. We vertrokken vanuit het lange, hoge raam in de Rosas Performance Space. Het licht van dat raam werd heel donkerblauw gefilterd. Ik wou weinig licht, want de kostuums waren nogal doorschijnend en de danseressen droegen geen ondergoed, dus dat lag gevoelig. Mensen vonden het te donker of te licht, iedereen had er wel een mening over. En dan is het moeilijk om vast te houden aan je concept. Dan merk je pas hoe gevoelig men is voor licht.

### Emotie

**ETCETERA: Is licht voor jou een onbewogen beweging? Maak je bijvoorbeeld gebruik van de emotionele kracht van het licht?**

**Probeer je gevoelens los te maken zonder dat mensen dat merken?**

**VERSWEYVELD:** Ja. Ik vind niet dat je dat per se moet doen, maar je moet je er wel bewust van zijn dat het mogelijk is. Ook daar heb je extremen. Ik heb zo een aantal dingen gedaan die bijna grof waren. In *Lulu* bijvoorbeeld, de opera die we in Antwerpen maakten, komt Lulu op het ogenblik dat ze vermoord zal worden door Jack The Ripper, tevoorschijn uit een luik en wordt ze teruggetrokken. Op dat moment vertellen we eigenlijk de hele emotie met het licht. Het is een enorm lichteffect dat mensen echt van hun stuk brengt. Muziek en licht kunnen ongelooflijke kracht of emotie tweebrengen. Het ander uiterste is dat je het licht zo langzaam manipuleert dat mensen niet in de gaten hebben dat er iets gebeurt, maar plots het gevoel hebben van 'oei, hier is iets veranderd, of was dat nu al de hele tijd zo?' Je wordt als het ware betrappt op het feit dat je niet hebt opgelet. Ook dat is een soort emotie. En als dat samengaat met wat een acteur op dat moment doet, dan kan dat een hele heftige emotie worden.

**ETCETERA: Gebruik je bij het 'oproepen' van die emoties bepaalde codes (rood is warm bijvoorbeeld) of ga je daar heel intuïtief mee om, van wat de tekst je op een bepaald moment vertelt?**

**VERSWEYVELD:** Dat zijn twee verschillende dingen. Het eerste is de technische kennis, het andere is intuïtie, of de dramaturgie. Je probeert iets te vertellen en daar gebruik je dan je technische kennis voor.

**ETCETERA: Heb je geen enkele basis waaruit je dramaturgisch gezien vertrekt? Is er geen enkele 'code'?**

**VERSWEYVELD:** Weet je wat het probleem is met die wetten? Onze hersenen zijn heel slim en alle impulsen worden altijd genormaliseerd. Als ze ons te lang in rood licht zetten, dan zijn er wel mechanismen die je blijven waarschuwen dat dit geen normaal licht is, maar voor de rest stelt alles zich in het werk om dat zo normaal mogelijk te laten lijken, om je aan dat licht te laten aanpassen. Lichtontwerp is dan ook geënt op verschil. Je kan wel zeggen dat rood zagezegd een warme kleur is, maar na een kwartier ziet niemand nog dat het rood is, dus dan slaat die wet nergens meer op. Je kan ook niet echt op je kennis rekenen. Elke keer als ik denk: dat aspect ken ik nu wel en ik weet hoe ik het moet gebruiken, dan loopt het mis. Er is altijd wel één omgevingscomponent die verschilt, waardoor je ander licht krijgt.

Dat is helemaal anders met vormgeving. Daar heb je veel meer stabiele factoren die je zekerheid geven. Bij licht niet. Je kan zo uit de bocht vliegen, zeker als je denkt te kunnen putten uit je ervaring. Er is natuurlijk de technische ervaring, maar verder moet je altijd opnieuw zoeken. Ik ben twintig jaar met licht bezig en ik ga nog steeds op mijn bek. In de zin van: breek dit maar af en we proberen iets anders. Daarbij komt nog dat de belichting altijd in pakweg tien dagen tot stand moet komen en dat in een periode waarin er nog veel andere technische problemen zijn. Het is heel stresserend. En als je dan dingen moet afbreken en weer opbouwen, kan dat heel vervelend zijn.

**ETCETERA: Jan Joris Lamers zei over jullie lichtontwerpen (in het boek van 10 jaar Zuidelijk Toneel) dat het als het ware interieurs zijn, in de psychische zin van het woord. Tegelijkertijd valt het op hoe monumentaal je lichtontwerpen zijn. Dat zijn schijnbaar tegenstellingen.**

**VERSWEYVELD:** Je kan mijn ontwerpen zo waar-

nemen of aanvoelen, en er zijn veel ruimteontwerpers die in die termen denken, maar ik denk daar niet zo over. Misschien dat daarom mijn werk groot is, monumentaal. En daarom is het ook een mentale ruimte, omdat je geen binnen en buiten hebt. Voor mij betekent mentale ruimte dat het ontwerp de binnenkant weerspiegelt van één of meer personages. Je stapt binnen in iemands denkwereld.

Dat mijn werk monumentaal is, heeft men van in het begin gezegd, maar voor mij betekent monumentaal: groots, weids, iets wat de nietigheid van de mens benadrukt. Maar dat zijn mijn lichtontwerpen niet altijd. Misschien heeft het te maken met het feit dat ik onmiddellijk in die grote zaal gegooid werd. De eerste keer in deSingel was ik erin geslaagd om alle lampen en draden door elkaar te strengelen. Ik wou gewoon alles proberen wat ze daar in huis hadden. Het grote toneel is ook mijn wieg geweest. Kijk, een acteur staat daar voor achthonderd mensen. Er moet iets aan die verhoudingen gebeuren of die energie loopt gewoon weg. Op één of andere manier moet je een standpunt innemen met de ruimte en het licht, zodat die persoon kan overdragen wat hij wil overdragen. Je moet het juiste klimaat scheppen. Werklicht kan dikwijls heel mooi zijn, maar het 'werkt' niet. Iemand komt op het toneel en je ziet hem niet. Misschien is het mijn achtergrond als schilder, maar ik vind bijvoorbeeld schilderijen van Friedrich heel theatraal. Er ontstaat daar altijd een spanning van die kleine mens in die ruimte. Wat mijn belichting misschien soms monumentaal maakt, is dat ik een on- en een off-knop gebruik. Soms heeft dat soort belichting de neiging om monumentaal te zijn. Belichtingen lopen soms alle kanten uit. Ik zet liever één lamp neer, als ze rigoureuus is geplaatst. Dat heeft misschien als gevolg dat het er monumentaal gaat uitzien, zonder dat ik dat zelf zo bedoel.

**Lichtcomputer**

**ETCETERA: Is er een verschil tussen licht ontwerpen voor dans en voor theater?**

**VERSWEYVELD:** In dans zijn er de processen in de muziek waar ik iets probeer tegenover te stellen met licht. In het begin was ik daar onzeker over, omdat je geen script hebt, en dus ook geen cues. Je moet voor jezelf een verloop gaan bedenken en zoeken naar momenten die 'iets' genereren. Je moet dus volop gaan studeren op de muziek, op de dans. Anne Teresa De Keersmaeker werkt gelukkig heel erg vanuit constructies, bijna wiskundige formules om van

A naar B te komen. Het mooie is dat bij dans het tijdsverloop vastligt. Je kan één keer op een knop drukken en de lichtcomputer doet alles zelf. Op die manier ben ik ook anders gaan denken over licht, met name na *Drumming*, omdat het tijdsverloop door de muziek volledig vastlag. Elke seconde kon ik benoemen en was een schakel in de ketting van het licht. Je gaat die muziek ontleden, ondersteunen of tegenwerken, en dat kan een emotioneel effect hebben. Dat is eigenlijk de essentie van lichtontwerp. Daar wordt iets heel technisch artistiek.

Voor een stuk gebruik ik dat mechanisme ook in theater, maar dan moet je allerlei soorten 'rektijd' inbouwen, want anders is het niet mogelijk.

**ETCETERA: Hoe belangrijk is de esthetiek in het ontwerp?**

**VERSWEYVELD:** Ik ben eigenlijk meer op zoek naar het ware dan naar het schone. Voor mij klopt iets als het waar is, als in die hele boog van de voorstelling het licht juist zit. Iedereen gebruikt effecten. Maar wat een effect goed en waar kan maken, is dat het binnen de voedingsbodem van een voorstelling klopt. Dat het een bouillon vormt met die voorstelling. Dat het idee op de juiste manier gerealiseerd is binnen de voorstelling, dat het organisch in de plooi valt, hoe kunstmatig de invalshoeken ook zijn. Het is zoals je naar een acteur kijkt: je gelooft hem of je gelooft hem niet.

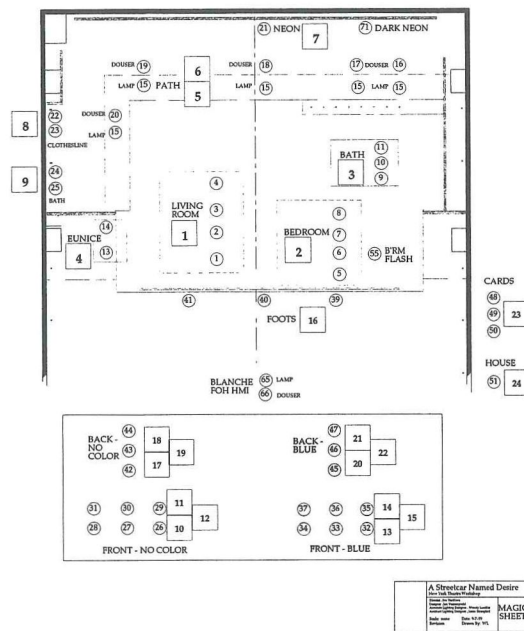
**ETCETERA: Je hebt lesgegeven aan de opleiding scenografie in Antwerpen.**

**VERSWEYVELD:** Dat doe ik al een tijd niet meer. Ik ga wel terug les geven aan de Rietveldacademie in Amsterdam.

**ETCETERA: Bestaan er opleidingen lichtontwerp?**

**VERSWEYVELD:** Ik heb het geluk gehad om af en toe in de Verenigde Staten te werken. Daar heb je associate light designers. Dat is iets wat wij niet kennen. Iemand assisteert je voortdurend bij het licht en dat is het enige wat hij doet. Die mensen hebben een opleiding lichtontwerp en die is ongelooflijk goed. Alleen merk je heel goed dat die mensen vanuit een bepaalde ideologie opgeleid zijn. Het Amerikaanse lichtidee is een heel erg stringent en voorgeschreven idee van hoe je moet belichten. Die ontwerpers zijn ook in die traditie opgeleid. Die weten ongelooflijk goed waar ze mee bezig zijn, maar wat ze doen is totaal risicoloos, want in het Amerikaanse systeem kost elke minuut enorm veel geld. Lichtontwerpers krijgen in de VS veel te weinig

kansen om zich te ontplooiën. Hier worden mensen niet opgeleid. Je hebt ook veel ontwerpers die uit de technische hoek komen. Theatertechnici die 'technisch bekwaam zijn', maar die heel wat missen aan de andere kant. Daar zou een opleiding voor moeten komen. In de opleiding scenografie heb ik dat probleem vaak aan de orde gesteld, en ik probeerde ook in mijn lessen een gevoeligheid voor licht te ontwikkelen, niet op een technische maar op een filosofische manier. We probeerden sowieso om goede maquettes te maken, en ik vroeg aan de studenten ook om hun maquette te belichten. Al was het maar om te kijken wat een lichtbron kan doen. En dan heeft dat niets met techniek te maken. Lichtontwerpen is geen kunst, maar toch wel een kunde die meer is dan alleen techniek.



Lichtplan van Jan Versweyveld voor *A Streetcar Named Desire* NEW YORK THEATRE WORKSHOP

## THOMAS WALGRAVE

# ‘Accidenten zijn kansen’

**Thomas Walgrave is bij Tg. Stan onder meer lichtontwerper.**

**ETCETERA: Hoe ontstaat een lichtontwerp?**

THOMAS WALGRAVE: Dat hangt af van voorstelling tot voorstelling. Bij Stan doen we de meeste dingen samen. Twee maanden voor de première gaan we allemaal rond de tafel zitten en onderzoeken samen de tekst. Ik werk mee aan de dramaturgie van de voorstelling en de andere makers geven ook ideeën over vormgeving en licht. Iedereen werkt aan alles. Er is niet die strikte opdeling in disciplines, behalve wanneer het over het technische aspect van de belichting gaat, natuurlijk. Meestal blijf ik lang bij het repetitieproces aanwezig, behalve bij heel grote voorstellingen, zoals *In Real Time*. Dan heb je niet de tijd om lang mee te repeteren, omdat je veel werk hebt aan de uitwerking van je ontwerp. Soms krijg je voor je ontwerp vertrekpunten aangereikt vanuit de tekst. Regieaanwijzingen als ‘het schemert’, of ‘het is vroeg in de ochtend’ bijvoorbeeld. Niet dat je die dan letterlijk moet volgen, maar het is wel iets om over na te denken. Hoe de bedrijven van een stuk zich ten opzichte van elkaar verhouden kan ook zo'n vertrekpunt zijn.

Maar uiteindelijk ontstaat een lichtontwerp heel intuïtief. Je voelt of het juist is of niet. Soms heb je iets in je hoofd en blijkt het in de realiteit niet te kloppen. Of iets ontstaat ‘accidenteel’: je begint spots in te hangen en je merkt dat ze goed hangen zonder ze te richten. Accidenten zijn vaak vruchtbaar. Het zijn ‘kansen’, zoals Matthias De Koning zegt over spelen: van het podium vallen, een stoel die breekt, alles is een ‘kans’. Dat is in het leven toch ook zo?

**ETCETERA: Is de tekst heel belangrijk voor jou?**

WALGRAVE: Ja. Tekst is uiteindelijk toch altijd de bron van de goesting om aan een nieuwe productie te beginnen. Wat niet betekent dat je de tekst – of de regieaanwijzingen daarin – dan ook letterlijk moet invullen met je licht. Na zo'n eerste lezing ligt altijd alles open.

**ETCETERA: Speelt esthetiek voor jou een grote rol, of is vooral de betekenis van belang?**

WALGRAVE: Dat is een moeilijke kwestie. Wat

is esthetica? De filosofie van de esthetica buigt zich al lang over de ‘inhoud’ van esthetiek. In ieder geval komt esthetiek in de zin van ‘mooie plaatjes maken’ voor mij niet op de eerste plaats. Vaak offer ik die mooie plaatjes bewust op, omdat het in de context van de voorstelling niet klopt. Nochtans is esthetiek belangrijk. Ook vorm wil iets zeggen. Het onderscheid tussen esthetiek en ethiek is voor mij een artificieel onderscheid, dat samenhangt met een 19de-eeuws l'art pour l'art-idee, iets waar ik me toch moeilijk kan in terugvinden. Aan esthetiek hangt altijd betekenis vast. De esthetiek van VTM, bijvoorbeeld, maakt deel uit van de betekenis van VTM.

Mooie plaatjes maken is echter geen streefdoel omdat je vaak niet het juiste ding zegt door het mooi te maken. We zijn uiteindelijk toch bezig met theater en niet met binnenhuisarchitectuur. Bovendien kan esthetiek heel vals zijn, emotioneel liegen. Kijk maar naar de manier waarop muziek gebruikt wordt in een doorsnee Amerikaanse film. Dat is vals sentiment. Je kan zo'n esthetiek gebruiken, maar dan moet je er bewust van zijn, het moet een keuze zijn. Je kan bijvoorbeeld VTM-kitsch citeren.

### Metatheatraal

**ETCETERA: Hanteer je voor je lichtontwerpen een zelfde filosofie als de Stan-acteurs over spelen, o.m. het belang van metatheatraliteit, het tonen van alle middelen, een kritische distantie?**

WALGRAVE: Min of meer. Ik verberg bijvoorbeeld geen lampen achter friezen, maar hang ze in het zicht. Ik volg de klassieke regel niet volgens dewelke je een lamp nooit in het licht van een andere lamp mag hangen. Enzovoort. Alles wat je doet heeft een soort metatheatraal niveau. Dat geldt zowel voor theaterlicht als voor het spel van een acteur. Dat is zo door de historische evolutie. Of je nu kiest voor een klassieke *driepuntsbelichting*, een radicaal onklassieke belichting of een Brechtiaanse belichting, altijd ben je je bewust van je keuze. Dat moet niet altijd expliciet zo geponeerd worden. Niet alle voorstellingen moeten over theater gaan. Maar je neemt het bewustzijn ervan wel mee. Je kan niets meer gratuit doen. Ik ben het evenwel beu te expliciteren. Op

momenten dat ik de keuze wel min of meer expliciet maak, is het meer een soort spelerei. Bij *Les Antigones* (*Antigone* van Cocteau en *Antigone* van Anouilh door Tg. Stan, première in mei 2001 in Toulouse, nvdr) speel ik zo'n soort spelletje. In de snelversie van Cocteau gebruik ik een driepuntsbelichting en alleen klassieke theaterspots: *profielen*, *pc's*, *fresnellen*. In de versie van Anouilh breek ik met al die wetten en gebruik ik geen enkele klassieke theaterlamp, maar wel filmlampen, tl's, lampen uit tanks.

Er zijn twee miljoen mogelijkheden wanneer je een belichting bedenkt. Je moet een kapstok hebben om eraan te beginnen. Vaak begint de kapstok bij de tekst, zoals bij *Les Antigones*, en soms niet, zoals bij *In Real Time*. Daar vormden de mathematische systemen van Anne Teresa De Keersmaecker de kapstok. Maar iets heel onnozels kan ook als kapstok fungeren. In *Valentin* was het uitgangspunt meer *pipo's* te gebruiken dan ooit in de Vlaamse voorstellingsgeschiedenis. De pipo is de voorloper van de *profielspot*. We hebben er 81 gebruikt.

**ETCETERA: Wat gebeurt er dan eens die 81 lampen er hangen? Dan ga je daar toch iets mee doen?**

WALGRAVE: Ja, maar je kan moeilijk praten over hoe het verder verloopt. Ik bouw vaak systemen, om dan inconsequent te zijn ten opzichte van dat systeem en fouten te maken. Maar de laatste stap is van de orde van de intuïtie, dat kan je niet benoemen. Niet dat ik lichtontwerp als Grote Kunst wil bestempelen, maar ik stel me voor dat het ook zo gaat bij de creatie van een schilderij. Je kan wel parameters benoemen: stijl, verfsoort, enzovoort. Maar wat er gebeurt als een schilder op een doek strepen begint te trekken, kan je niet uitleggen. Het is altijd makkelijker te zeggen waarom je bepaalde dingen niet doet dan waarom je andere dingen wel doet. Dat heeft niet met de afwezigheid van theorievorming te maken – de weinige theorieën gaan dan nog veeleer over kleur dan over licht. Het bestaan van theorieën zou het praten over licht uiteindelijk niet makkelijker maken. De laatste stap, waarom je het nu net zus of zo doet, is vooral een kwestie van voelen.

Er zijn natuurlijk wel elementen die richtinggevend zijn. Je bent in de eerste plaats bezig met de afbakening van een 'toneelspelersruimte': wordt iets op een zakdoek gespeeld of juist heel breed? Naar voren getrokken of over de hele diepte van de scène? Wat is op en af? Lopen de parcours diagonaal of lateraal?

Maar ook voor het tijdsverloop van een voorstelling kan licht heel ingrijpend zijn. De beweging van het licht fungeert als een soort klok. Net zoals de afwezigheid van beweging: in *La Carta* duidde het feit dat er slechts één lichtstand was op de stilstand van de tijd. De laatste jaren pas ik vaak het tegenovergestelde procédé toe: het licht dat nooit stilstaat, zoals in *Quartett*, *Les Antigones*, *In Real Time*. Er zijn x aantal lichtstanden, en die zijn alle altijd onderweg naar de volgende stand, middels lange *crosstijden* van 6 à 10 minuten. Mijn fascinatie voor constant verschuivend licht heeft een inhoudelijke reden: zo ga je nooit op de betekenis van de voorstelling zitten. Ik heb het moeilijk met een tautologisch, illustratief gebruik van licht. Traditioneel hoort licht bij een bepaalde scène en weerspiegelt iets: de natuurlijk omstandigheid (b.v. daglicht) of de psychologische situatie. Wanneer het licht altijd onderweg is, kruist het op bepaalde momenten de betekenis van de voorstelling. Dan ontmoet

ten twee werelden elkaar. Bij *Quartett*, bijvoorbeeld, beschrijft het licht een mathematische cirkel. Op het einde, wanneer Valmont sterft, schijnt het tegen de grond. Daar raken licht en betekenis elkaar.

Ik heb cognitieve antropologie gestudeerd aan de RUG bij prof. Pinxten. Hij was gefascineerd door de Navajo-indianen uit Arizona en New-Mexico. Zij gebruiken een taal zonder zelfstandige naamwoorden. Een ding is geen ding, een kleur is geen kleur. Zij beschrijven de wereld in termen van processen. Niet 'blue' maar 'blueing'. Dat procesmatige vind ik heel mooi. Ze bekijken de dingen als iets dynamisch.

### Dada's

ETCETERA: **Heb je een eigen stijl, een credo?**

WALGRAVE: Wellicht. Ik heb een hoop dada's, maar die zitten in kleine dingen. Ik probeer echter niet per se een eigen traject af te leggen. Ik probeer iets te zeggen met de voorstelling. Misschien is eerlijkheid wel mijn credo. Niet vals spelen, niet te veel uitleggen, betuttelen met licht.

ETCETERA: **Je ziet jezelf dus niet als**

**de onzichtbare manipulator?**

WALGRAVE: Licht is wel belangrijk in hoe mensen een voorstelling beleven, maar dat hoeft

niet op een manipulerend niveau. Je grijpt net zo goed in door het creëren van een goede ruimte voor spelers en publiek, door het gezellig te maken. Het licht zorgt ook voor een vertrouwde situatie: het is een onderdeel van de theatersituatie, net als de zaal, de tickets, enz. Met licht kan je een goodwill creëren bij het publiek, maar dat is iets anders dan manipuleren.

ETCETERA: **Speelt de belichting voor jou een ondersteunende, dienende rol?**

WALGRAVE: Nee. Het is een element naast de andere, al is het minder prominent, tenminste als je geen voorstellingen maakt als Niek Kortekaas, bij wie licht en decor als vertrekpunt fungeren.

Ik heb het puur dienende werk wel gedaan in mijn beginjaren in Monty, maar niet voor Stan. Bij Stan leeft trouwens nooit de idee dat er een absolute consensus nodig is over een voorstelling. Meningsverschillen kunnen ook op de scène uitgespeeld worden. Dat gevecht is een gegeven van de voorstelling. Er zijn natuurlijk wel een aantal basisafspraken. Als er afgesproken is dat de *Antigone* van Cocteau op een tafel wordt gespeeld, ga ik het licht niet op de zijmuren richten. Maar tegelijk staan er vier à vijf meningen op de scène. En een zesde mening hangt met het licht aan het plafond. Er is natuurlijk wel een gesprek over. Het is



*Les Antigones* TG STAN, LICHT: THOMAS WALGRAVE

© Bernaded Dexters

niet: elk doet zijn zin. Maar onbewust probeer je de voorstelling te duwen in de richting waarin jij de tekst in je hoofd hebt.

Ik heb niet de neiging met de sfeer van de scène mee te gaan. Als ik dat wel doe, is het als een citaat. Je speelt mee. Als je op een romantische scène 50.000 watt zet, blijft er niets meer van over. Idem wanneer je bij een slagveld ergens op de scène één kaarsje zet. Je kan spelen met de parameters. Het is een soort dialoog. Alle opties liggen open: je kan meegaan met wat zich op de scène afspeelt, of ertegen ingaan. Er zijn veel te veel mogelijkheden. Meestal doe ik niets anders dan weggooien, weggooien, weggooien. Technische ploegen worden er gek van: soms begin ik met een grid vol lampen en blijven er aan het eind slechts vier over.

**ETCETERA: Vind je soberheid belangrijk?**

WALGRAVE: Ja. Minder is meer. Ofwel moet je te veel doen, ofwel te weinig. Te veel doen is heel moeilijk. Dat mislukt vaak. Te weinig doen is makkelijker.

**ETCETERA: Hoe zie je de relatie licht-decor?**

WALGRAVE: Licht is decor. Wij werken vaak met lege scènes, behalve dan een aantal stoelen of wat dingen die je nodig hebt om te spelen. Nochtans is de aanwezigheid van een decor dankbaar om licht te ontwerpen. Ik ben de lege ruimte een beetje beu. Ik bedoel dan niet de lege ruimte in de zin van Peter Brook, maar wel de naakte scène. Er zijn geen 7000 manieren om die uit te lichten. Met een vloer, bijvoorbeeld, sta je al een heel stuk verder. Dan heb je een referentiepunt.

Ik voel me ook beter in een grote zaal, waarin het licht een grotere afstand aflegt voor het de grond raakt. Ik heb het gevoel dat ik het dan meer onder controle heb.

Eén van mijn dada's is de driedimensionaliteit van licht, het gebruik maken van de weerkaatsing. Die kwaliteit wordt vaak verwaarloosd, vooral in de klassieke belichting met veel frontlicht. Dan krijgt het geheel iets tweedimensionaals, iets tekenfilmachtigs. *Oude Meesters* van Bernhard bijvoorbeeld, hebben we in Antwerpen in het Sint Felix Pakhuis gespeeld, waar de scène heel erg diep was. Vooraan hebben we

een streep *parren* aangebracht en naar beneden gericht. Ook wanneer Damiaan De Schrijver achter de streep licht ging staan, ving hij nog licht. Dat was zelfs mooier dan wanneer hij in het licht stond. Zo creëer je diepte. Bij *Les Antigones* gebruiken we een witachtige houten vloer. Daardoor is er zoveel *strooilicht* dat het niet uitmaakt waar het licht hangt, dat je al die wetmatigheden over invalshoeken van licht overboord kan gooien.

Ik beschouw strooilicht meestal niet als een probleem. Ook strooilicht is een kans. Behalve bij *Alles is rustig*, waarin een videoprojectie werd gebruikt, en je dus moest opletten dat het licht de projectie niet in de weg zat. In het geval van *Alles is rustig* is het decor licht.

### Opleiding

**ETCETERA: Is er volgens jou evolutie merkbaar in het denken over theaterbelichting?**

WALGRAVE: Voor het boek *Alles is rustig*, over twintig jaar kunstcentra, heb ik Filip Delbecq en Rudi D'Heygere van de Beursschouwburg geïnterviewd. Zij stellen dat er een evolutie is naar meer licht. Vroeger was het licht minder belangrijk. Je volgde een aantal basisprincipes: front, tegen, zij. Je kon het licht bijna laten hangen voor de volgende voorstelling. In grote schouwburgen en opera's is dat lang zo gebleven. In de Brugse Schouwburg was het frontlicht lang vastgelast. Bij een dramatische scène stak je daar een rode filter in, bij een venijnige scène een groene, enfin de hele kleurentheorie van Goethe waar iedereen het steeds over heeft.

**ETCETERA: Waarom is er nu meer aandacht voor licht?**

WALGRAVE: Gedeeltelijk omdat er meer technische middelen voorhanden zijn. Bovendien zijn die middelen gedemocratiseerd. Vroeger was een lichtcomputer onbetaalbaar. Nu heeft bij wijze van spreken elke gemeentelijke sportzaal er één. Toch dient ook gezegd dat veel ontwerpen van nu qua conventionaliteit lijken op voorstellingen uit de jaren '50 en '60. In Toulouse zag ik het Tattoo Theatre uit Sarajevo, in een samenwerking met Handke. Hun lichtontwerp was onvoorstelbaar conventioneel. Je kan de conventie wel gebruiken, maar je moet

je ervan bewust zijn dat je ze gebruikt. Het is wel fijn om die conventies te citeren.

**ETCETERA: Heb je zelf een evolutie doorgemaakt?**

WALGRAVE: Ik heb natuurlijk veel bijgeleerd. In het begin is het meer een veredeld kopiëren van dingen die je juist of mooi vindt.

Langzamerhand ontwikkel je een eigen taal, die een optelsom is van veel invloeden, een persoonlijke synthese. Bij *Discordia* heb ik dingen gezien die ik heel mooi vind. Maar tegelijk ben ik via mijn moeder al heel vroeg met Duits theater in contact gekomen, dus ook die tak neem ik mee. Je ontmoet ook mensen die je stappen doen zetten, in de eerste plaats de mensen van Stan zelf natuurlijk. Maar ook iemand als Anne Teresa De Keersmaeker of Matthias De Koning. In dat opzicht is een gezelschap dat draait op voortdurend wisselende samenwerkingsverbanden natuurlijk een ideale voedingsbodem.

Het probleem met voorstellingen op het repertoire houden, zoals we doen bij Stan, is dat na een aantal jaren bepaalde ontwerpen hun relevantie voor mij verloren zijn. Dat is het geval bij *Public Enemy*, bijvoorbeeld, waarvoor we het licht een uur voor de première in elkaar hebben gestoken. De spelers kunnen wat er intussen gebeurd is, meenemen in hun spel. Bij een lichtontwerp gaat dat niet altijd zo makkelijk.

**ETCETERA: Heb je een opleiding gevolgd?**

WALGRAVE: Nee. Ik ben begonnen als technicus in Monty. Receptief werk is een goede leerschool. Toen, zo'n vijftien jaar geleden, was het wel makkelijker om zonder opleiding te beginnen, omdat de technische middelen toen beperkter waren. Je was bij wijze van spreken al technicus als je een hamer kon vasthouden. Nu is het instapniveau hoger. Er is nood aan een opleiding theatertechniek. Ook een opleiding in lichtontwerpen is nodig. Je kan je natuurlijk de vraag stellen die voor elke kunstopleiding geldt: moet je naar de academie om schilder te worden? Is een school niet te veel een keurslijf? Maar dat is een andere vraag. In principe vind ik dat er een opleiding zou moeten bestaan.



## LUK PERCEVAL EN MARK VAN DENESSE

# ‘Voor het lichtontwerp vertrek je van een inhoudelijk gegeven’

**Luk Perceval is artistiek leider**

**van Het Toneelhuis. Mark Van Denesse assisteert hem bij het lichtontwerp.**

**ETCETERA: Jullie werken met zijn tweeën aan een lichtontwerp. Hoe verloopt die samenwerking concreet?**

**MARK VAN DENESSE:** Luk hecht heel veel belang aan licht. Als hij aan een regie begint, heeft hij al beelden in zijn hoofd en dat vind ik belangrijk. Je hebt regisseurs die de laatste twee weken voor de première beginnen te denken: ach ja, we moeten ook nog iets met het licht doen. Dan is het al te laat natuurlijk. Ik vind het prettig samenwerken, omdat we in een heel vroeg stadium met het licht bezig zijn. We zijn nu een maand voor de première en we weten exact welk beeld we willen creëren. Dat beeld proberen we samen te realiseren, daar werken we aan tijdens de repetities en met de acteurs.

Naarmate de rol van de acteurs meer geplaatst is, wordt alles – acteurs, decor, licht – steeds meer een homogeen geheel, al een tijd voor de première. Met dat volledige pakket verder repeteren geeft iedereen een goed gevoel, zowel de acteurs als onszelf. Er zijn geen technische beslommingen meer op de laatste ogenblikken. Het gebeurt wel eens dat we twee dagen voor de generale besluiten om iets helemaal anders te doen, maar dat zijn heel extreme situaties.

**ETCETERA: Sta jij, Luk, in voor de dramaturgie en Mark voor de techniek of loopt dat door elkaar?**

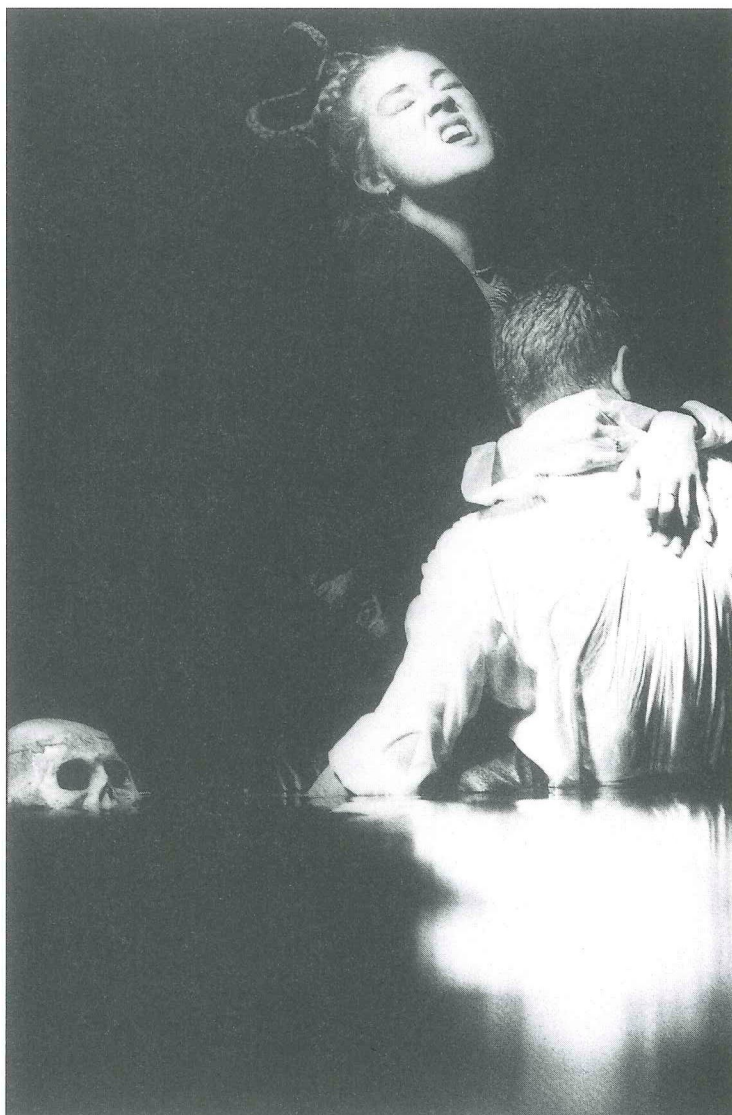
**LUK PERCEVAL:** We werken echt samen. Maar het is belangrijk dat iemand als Mark er is, omdat hij zich bewust is van de mogelijkheden van elk type spot. Ik heb in die twintig jaar als lichtontwerper wel ervaring opgedaan, maar de techniek evolueert zo sterk dat iemand zich heel erg met de technische kant moet bezighouden.

**VAN DENESSE:** Het is ook een aanvoelen. Voor *Asem* (dat op 20 september jl. in Het Toneelhuis in première ging, nvdr) hadden we nog geen enkel gesprek gehad over licht. Vandaag, op de eerste repetitie met licht, probeerde ik een aan-

tal dingen waarvan ik dacht dat ze zouden kunnen werken. Ofwel klikt het onmiddellijk, ofwel vindt Luk het niets. Dan moet ik snel iets anders bedenken. Door vaker samen te werken, kom je sneller tot goede concepten en verlies je sowieso minder tijd. Je hebt sneller een basis waarop je verder kan. Daar zitten dan nog wel foutjes in, of details die niet kloppen, maar dat kan je gaandeweg opklaren.

**ETCETERA: Hoe ontstaat het lichtontwerp concreet, bijvoorbeeld in relatie tot de regie? Hoe kom je van de opbouw van niets tot iets?**

**PERCEVAL:** Ik heb in het begin een hele goede leermeester gehad: Steve Kemp. Hij was de eerste professionele lichtontwerper – in Londen geschoold – die zich in Vlaanderen en Nederland met licht bezighield. Franz Marijnen heeft hem indertijd naar hier gehaald. Ik heb



Ten Oorlog BLAUWE MAANDAG CIE © Corneel Maria Ryckbeoer

een jaar of vijf met Steve samengewerkt, en zo heb ik één van de belangrijkste elementen over licht geleerd: licht geeft zuurstof. We hebben nu bijvoorbeeld heel lang gerepeteerd met enkel werklucht, omdat we nog geen keuzes hadden gemaakt. Maar met werklucht heb je geen focus: alles wordt evenveel belicht. Je moet de acteurs dan ook heel erg aanzetten om hen die focus zelf te laten afdwingen. Vandaag is het de eerste dag dat Mark licht op de scène heeft gezet en je krijgt onmiddellijk iets anders.

Wij werken altijd vanuit het principe: licht brengt schaduw aan. Eén van de meest fundamentele keuzes vind ik: laat je de schaduw toe of niet? Als je licht frontaal van boven op je acteurs zet, dan krijg je alle schaduw op de vloer. Je ziet dus niet enkel de acteurs, maar ook hun schaduw. Daardoor verzwakt de aandacht. Soms is dat een terechte keuze, maar voor deze voorstelling bijvoorbeeld niet. *Asem* gaat over incest. Iedereen heeft het dan onmiddellijk over Dutroux, maar uiteindelijk is dat in dit land maar één fenomeen. Eén op vier huisgezinnen heeft met incest te maken. Daarom willen we alle anekdotiek weren. De personages moeten als het ware een universeel karakter krijgen. En precies omdat we afstand nemen van anekdotiek of concrete realiteit, zijn schaduwen bij de personages niet gewenst. Eigenlijk vertrek je dus voor het licht van een inhoudelijk gegeven, een doelstelling: wat wil ik vertellen en in welke context?

Ik vind dat het er in de eerste plaats over gaat wat je collectief wil vertellen: met de regisseur,

met de acteurs, de decor- en de lichtontwerpers. Tijdens de repetitie ontdek je hoe je samen het verhaal kunt vertellen. Bij dit stuk hebben wij ook samen gaandeweg ontdekt dat we het van elke anekdotiek moeten ontdoen: je ziet mensen verschijnen en verdwijnen en je weet niet van waar ze komen en waar ze naartoe gaan. Om alle schaduw te vermijden, gebruiken we zijwaartse belichting waardoor je precies dat gewenste effect krijgt. Zulke beslissingen ontstaan in een gezamenlijk gesprek.

Mark heeft er nu voor gekozen om licht vanuit de coulissen te laten schijnen. Dat betekent dat acteurs alleen belicht zijn als ze in het licht lopen. Buiten de lichtbron zijn ze zwart. Het is dus aan de acteurs om met dat licht te spelen. Zij moeten weten wanneer ze het 'vangen'. Vandaar dat we heel lang met licht repeteren. Lichtontwerp is niet alleen licht opstellen en balansen opmaken, maar ook aan je acteurs een opdracht geven. Ze moeten bij deze voorstelling bijvoorbeeld weten dat als het licht van achter hun tegenspeler komt en zij dat licht niet zien, dat ze dan zelf volledig zwart zijn. Ze kunnen dus keuzes maken ten opzichte van het licht en met die keuzes gaan spelen.

VAN DENESSE: Zoals het er nu uitziet gaan we met één lichtstand werken. Maar we werken wel met een systeem waarbij de lichtbundels die van links en van rechts komen, gebroken worden. Je krijgt continu een wisseling op gezichten en daardoor wek je de illusie dat er verschillende lichtatmosferen zijn. Je hebt het gevoel dat er iets gebeurt, maar er gebeurt niets. Van niets iets

maken, dat is de kunst bij het licht. Elke beweging krijgt dan ook een functie ten opzichte van het licht. Als je naar links kijkt, vang je licht op bijvoorbeeld. En dat kan ook een reden hebben waarom je naar links kijkt. Dat wordt dan ook geaccentueerd, zonder dat je met speciale lichtstanden en trucjes moet gaan werken. Het is er, je moet er alleen op het juiste moment op een juiste manier mee omgaan.

### Licht als focus

**ETCETERA: Hoe intuïtief werk je, of hoezeer vertrouw je op een verworven vocabularium uit vroegere ervaringen?**

PERCEVAL: Er zijn sowieso beperkingen, waardoor je niet eindeloos kan blijven uitvinden. Een theaterruimte heeft, wat licht betreft, misschien twintig richtingen. Je kunt frontaal, van boven, van onder, diagonaal, ... je licht laten komen, en dan heb je alle richtingen uitgeprobeerd. Wanneer er bij de repetities een dimensie ontbreekt, omdat er geen licht hangt en de scène veel te vlak overkomt, dan kan je door je ervaring wel inschatten wat je kan gaan doen. Dan weet je: als ik nu een licht op twintig meter hoogte linksboven hang, dan geeft dat dit soort effect met een *HMI-lamp* <sup>Ⓢ</sup>, een ander soort effect met een ander soort lamp. Het is eigenlijk schilderen. Je gebruikt echt een palet. En elke schilder heeft een andere smaak.

Eén van de belangrijke aspecten vind ik dat je het lichtontwerp nooit mag zien. Het is fout wanneer men achteraf zegt: ja, het licht was schoon. Dat is eigenlijk een belediging. Licht is zoals zuurstof: het versterkt de voorstelling. Dat betekent niet dat je gaat 'verlichten' of 'illustreert'. Belichten kan ook betekenen: in de schaduw stellen.

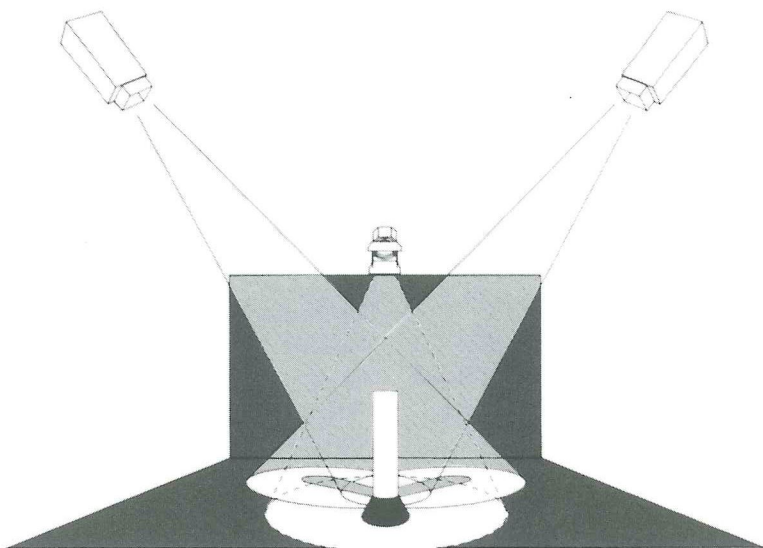
**ETCETERA: Je praat over het licht als 'focus' voor de acteur en over het feit dat alles in samenspraak met de acteurs gebeurt.**

**In hoeverre is die samenspraak mogelijk?**

PERCEVAL: Ik vind eerlijk gezegd dat wat de acteur vindt, er niet zoveel toe doet. Het is natuurlijk belangrijk dat de acteur gesteund wordt en dat hij een instrument in handen krijgt dat zijn vertelling kan versterken. Maar ik heb al voorstellingen belicht waar de acteurs blind van het licht van de scène kwamen. Bij *Joko* was het licht op ooghoogte, heel wit en ontzettend veel. De acteurs zagen niets van de toeschouwers en nauwelijks iets van elkaar. Dat licht maakte wel dat de voorstelling heel sterk op het netvlies brandde. Je moet op een gegeven moment een keuze maken en als je je acteurs ervan kunt overtuigen

Joko BLAUWE MAANDAG CIE © Corneel Maria Ryckeboer





Driepuntsbelichting

dat het licht de voorstelling en de vertelling ten goede komt, dan zullen ze het er wel mee eens zijn. Ze zullen natuurlijk niet dankbaar zijn vanwege de hoofdpijn die ze achteraf hebben. In het laatste stuk van *Ten Oorlog* zag Jan Declair niets. Er stond een lamp twee meter voor zijn ogen. Een HQI-lamp<sup>®</sup> die zo wit en zo hard was dat zijn ogen bij het einde van de voorstelling alleen nog witte pupillen waren. Hij zag niet eens hoeveel volk er in de zaal zat en was zich niet bewust van de ruimte rond zich. Dan moet je je acteurs proberen te overtuigen van de kracht van dat beeld.

Ik vind niet dat licht er alleen maar is om acteurs een goed gevoel te geven of om de acteurs 'goed te laten zien'. Ik zie soms regisseurs die roepen: meer licht, want ik zie mijn acteurs niet. Maar met meer licht krijg je ook meer schaduw en meer verspreiding, zodat de focus alle kanten uitgaat. Het is juist de bedoeling om met zo weinig mogelijk afleiding de focus bij die acteurs te houden.

**ETCETERA: Licht is belangrijk in het opbouwen van een concept voor je eigen voorstellingen. Wat brengt jou ertoe om licht te ontwerpen voor anderen?**

PERCEVAL: Dat is eigenlijk een hobby, een amusement. Ik werk gewoon graag met licht. Als ik naar films kijk, ben ik ook heel veel bezig met het licht. Ik ben bijvoorbeeld fan van Wong Kar Wai omdat die met licht speelt op een heel subtiele manier. Wat ik zo fascinerend vind, is dat hij geen artificiële lichtbronnen gebruikt. Hij gebruikt het natuurlijke licht in bijvoorbeeld het café, maar hij heeft waarschijnlijk een belichter

die daar op een dramatische manier mee speelt. In een slaapkamer zet hij net dat soort lampje neer, dat op zo'n manier schaduwen werpt op de lichamen, dat het bovenste gedeelte rood is en het onderste wit. Het maakt je blik wakker. En dat is ook een onderdeel van theaterbelichting: verrast worden door een ander perspectief. En dat doet Wong Kar Wai: je blik wakker maken voor alledaagse dingen waar je anders op uitgekeken bent.

### Goddelijk

**ETCETERA: Je bent heel erg betrokken bij het lichtontwerp van je eigen producties. Gebeurt dat op dezelfde manier voor andere producties? In hoeverre kijk je dan bijvoorbeeld nog als regisseur?**

PERCEVAL: Nee, als ik als lichtontwerper meewerk aan een andere productie, kom ik er pas in een heel laat stadium aan te pas. *Amlett* van Jan Decorte heb ik de eerste keer gezien twee of drie weken voor de première. Ik ga naar een repetitie kijken en bedenk hoe je een verhaal kunt vertellen met het licht – in die zin ben ik veel meer regisseur dan lichtontwerper. Ik zoek een manier om wat Jan Decorte wil vertellen niet voor zestig maar voor honderd procent bij de toeschouwer over te brengen. We probeerden een aantal belichtingsprincipes uit en zagen snel dat het beeld open moest blijven, dat je geen spots mocht zien. Van zodra de lichtbron zichtbaar is, wordt theater 'theater'. Als je de lichtbron niet ziet, krijg je een grotere magie, wordt het goddelijker, universeler. En het was heel duidelijk dat *Amlett* die magie nodig had: Jan Decorte wou op een

kindse manier *Hamlet* vertellen en dat stond zo in contrast met dat enorme paleis. Dat 'paleis' versterkte zijn vertelling en daarom vonden wij dat er geen spots in beeld mochten komen. Als we zoiets beslist hebben, gaat Mark technisch een aantal mogelijkheden verzinnen en presenteren.

Als regisseur werden mij bij *Amlett* na een paar doorlopen ook een aantal dingen duidelijk. Het hele verhaal is geschreven en verteld vanuit Jan Decorte. Jan speelt zelf Hamlet. Hij doet eigenlijk gewoon een beroep op anderen om zijn verhaal te vertellen. Daarom zijn we op het idee gekomen dat we altijd Jan moesten volgen, maar dan niet met een volgspot. Jan kwam dikwijls op het voortoneel, trok zich terug en keek naar wat de anderen deden. Toen hebben we het volgende principe toegepast: als Jan naar achter gaat, dan trekken we het licht mee open, zodat je als toeschouwer als het ware vanuit zijn blik blijft kijken, via Jan Decorte naar zijn voorstelling kijken, waardoor je die kindervertelling acceptabel maakt. Als je hem bijvoorbeeld in het donker zou zetten, dan zou je een heel ander verhaal hebben. We hebben hem daar met heel veel moeite van kunnen overtuigen. Uiteindelijk is wat Jan Decorte doet, niet echt voor een grote zaal bedoeld. Hij werd en wordt nog steeds opgevoerd als avant-gardist. Dat *Amlett* door zoveel mensen bekeken is geworden, is onder andere een compliment geweest voor het licht. Het licht was niet duidelijk present. Niemand heeft opgemerkt dat dat licht de voorstelling heeft opgetild, maar ik denk dat het de voorstelling veel meer afleesbaar heeft gemaakt.

**ETCETERA: Wat is je voornaamste vaststelling over het hedendaagse lichtontwerp in vergelijking met een aantal jaren geleden?**

VAN DENESSE: Vroeger had je twee types spots, nu heb je er misschien dertig. Met één spot kan je nu in tegenlicht een hele scène uitlichten. Dat kon vroeger niet, dus je was al verplicht om er nog wat front bij te zetten. De manier van lichten was vrij klassiek, meer gericht op het decor. In de KVS en de KNS had je gigantische decors, waar dan heel veel licht moest opzitten, want elke decorontwerper wou wel dat zijn decor er goed zou uitkomen.

Het stuk zelf had voor de belichting geen impact. Men was echt niet bezig met dramaturgie. Dat is ook het voordeel om met twee te werken. Mijn technische knowhow is iets beter dan die van Luk en hij scoort voor de dramaturgie, zo kom je tot een perfect lichtontwerp. ●

## HARRY COLE

# ‘Ik gebruik alleen effecten als ze oké zijn voor de voorstelling’

**Harry Cole is freelance lichtontwerper en adviseur technische infrastructuur. Hij doceert lichttechniek en -ontwerp bij BASTT en FEVECC.**

**ETCETERA: Hoe verloopt het ontwerpproces?**

HARRY COLE: Dat hangt af van regisseur tot regisseur. Over het algemeen luister ik vóór de eerste lezing naar het verhaal van de regisseur. Bij de eerste lezing, wanneer de tekst vorm krijgt door de stemmen van de acteurs, ga ik na of ik mij in die visie kan vinden. Dan neem ik de tekst weer ter hand en zoek naar momenten om die visie te realiseren. Daarna vul ik die in met licht. Ik wil het concept van de regisseur ondersteunen, tenzij ik echt vind dat zijn idee van het lichtontwerp niet bijdraagt tot de sfeer van de productie. Zo ontstaan er vaak mooie en hevige discussies die meestal tot een homogeen resultaat leiden. Het creëren van een theaterproductie verloopt in een voortdurende dialoog tussen de verschillende disciplines.

Ik heb acht jaar in het Koninklijk Jeugdtheater gewerkt. We maakten veertien producties per seizoen, met alle regisseurs van het huis. Het was ontwerpen aan de lopende band. Per seizoen waren slechts enkele ontwerpen echt geslaagd. De communicatie licht-regie was niet altijd optimaal. Als freelancer kan ik kiezen. Ik ontwerp minder en vaak met dezelfde mensen, waardoor de communicatie beter verloopt. Zo werkte ik met o.a. Johan Dehollander, Arne Sierens, Jos Verbist, Koen De Sutter, en gedurende vier jaar met Jan Fabre.

Met Arne Sierens en Johan Dehollander werk ik samen sinds *Mijn Blackie* en *De Broers Geboers*. Met Sierens ben ik voortdurend in dialoog. Hij vertrekt niet van een brochure, dus ik improviseer mee. Dat was nieuw voor mij. Voor *Niet alle Marokkanen zijn dieven* bijvoorbeeld hebben we gediscussieerd naar aanleiding van een ruwe schets van Guido Vrolix. Sierens laat mij zeer vrij. Ik kan een eigen interpretatie geven. Ik volg natuurlijk wel de lijn van de improvisaties: de verhaallijn vormt het vertrekpunt, ook voor het licht.

### De ogen van de acteur

**ETCETERA: Is de stijl of manier van licht ontwerpen de laatste decennia geëvolueerd? Gebruikte men vroeger niet vaker warm licht en nu steeds meer koud licht?**

HARRY COLE: Bij het updaten en bewerken van traditionele stukken worden nu, zowel voor kostuums als decor, nieuwe materialen gebruikt. Ook de belichting krijgt daarbij meer aandacht. Vroeger lette men er vooral op dat de mimiek van elke acteur goed leesbaar was voor het publiek en dat het geheel een aangename indruk naliet. Men viel dan ook vaak terug op heel veel frontaal licht en meestal een mengeling van neutraal (*open wit*), koud (*lee 201*) en warm (*lee 152*) licht. Ook poederden de acteurs hun gezichten veel meer dan nu, wat ze witter en donker maakte. Daarom werd er veelal warm licht op gezet, een *lee 152* bijvoorbeeld. Ik zou niet meteen durven stellen dat men nu koudere sferen maakt, maar men probeert de belichting steeds meer te zien als een decor- en sfeerbeeld, én tegelijk zo neutraal mogelijk aanwezig te zijn. Er wordt ook meer gebruik gemaakt van nieuwere technologieën, zoals *gasontladinglampen*, TL-armaturen, *intelligent licht*, enz. Die drukken hun stempel op het hedendaagse lichtbeeld en zijn van nature koeler. Zelf gebruik ik *lee 152* nog wel eens bij balletscholen, bijvoorbeeld bij de Antwerpse Stedelijke Balletschool. Maar ook daar werk ik het liefst met minder frontlicht en meer tegenlicht, waardoor een traditionele voorstelling een ietwat hedendaags kleedje krijgt. Ik maak van het zijlicht de belangrijkste belichtingsrichting. Zo wordt vooral het lichaam in profiel benadrukt, en is de mimiek van iets minder belang. Tenslotte vertelt een danser zijn verhaal met zijn lichaam en minder met zijn mimiek.

Het omgekeerde gebeurt ook: traditionele methodes die een tijdlang op de achtergrond verdwenen, worden nu weer meer toegepast. Zo wordt er weer meer gebruik gemaakt van voetlicht. Dat heeft namelijk als voordeel dat het de ogen van de acteurs meer naar voren brengt, wat het publiek een aangenaam gevoel geeft, en waardoor je de rest van de belichting meer

kan nuanceren. Arne Sierens werkt graag met voetlicht: ‘het publiek kan zo beter het wit van de ogen zien.’

Toch probeer ik zo weinig mogelijk met conventioneel theaterlicht te werken. Ik gebruik graag andere armaturen, niet-alledaagse theaterspots (bouwlampen of filmspots, bijvoorbeeld). Voor *Niet alle Marokkanen zijn dieven* heb ik bijvoorbeeld ‘eyeblindens’ gebruikt, die uit de rock-'n-roll komen. Het frontlicht bestond uit zes *ETC-pars*, drie aan elke kant, om de gezichten te ondersteunen. Bovendien wilden we dat het publiek zich niet kon verschuilen in het duister van de zaal. We hoopten zo dat ze zich meer bij de materie betrokken zouden voelen. De belichting is rechttoe rechtaan. Geen compromissen. De emoties komen vooral van de acteurs. Er zit een heel mooi moment in de voorstelling, wanneer de hoofdrolspeelster met een doos herinneringen aan haar overleden moeder op de scène zit. Die scène duurt ongeveer tien minuten, er wordt niets in gezegd. Het licht zou heel nostalgisch kunnen meegaan met de scène. Dat hebben we niet gedaan. In plaats daarvan hebben we er een blauwige zweem bijgegeven. Wanneer ze dan het witte kleed van haar moeder aantrekt, trekt dat kleed de aandacht, hoewel de scène vrij licht is. Het is niet romantisch of nostalgisch, het blijft hard, maar het is wel gefocust.

**ETCETERA: Hou je rekening met de kostuums voor je lichtontwerp?**

HARRY COLE: Ja, hoewel het soms moeilijk is omdat die er pas op het einde bijkomen. Nu ja, met Lieve Pynoo (kostuumontwerpster die al elf jaar met Arne Sierens samenwerkt, nvdr) weet je dat de stijl hedendaags zal zijn. Dan moet je niet te veel kleur in het licht stoppen. De kostuums spreken voor zich.

*Mille Feuilles* van Theater Antigone kon je begrijpen als een soort collectieve nachtmerrie in een grote villa. Ik wilde met purper werken, zoals in sf-films, waar de hemel vaak gekke kleuren heeft. En daar dan een blauw accent bij, om het nachtelijke te suggereren. Maar toen de regisseur me vertelde welke kostuums er zouden bijkomen,



*Glowing Icons* JAN FABRE, LICHT: HARRY COLE

ben ik neutraler gaan denken, om de kleuren van de kostuums meer tot uiting te laten komen. Als de kleur van een kostuum typerend is voor een personage, mag je dat niet wegwerken met de kleur van het licht.

Belichting kan voor vreemde kostuumeffecten zorgen. Mijn eerste lichtontwerp voor het jeugdtheater was voor *The Hobbit* van Aimé De Lignière. De scenografie was van John Bogaerts en vrij hedendaags. De dwergen droegen gele regenzeilen en trokken door de bergen, gingen af en kwamen langs de andere kant weer op met fluo-oranje regenzeilen. Het leek alsof ze bliksemsnel van kostuum gewisseld hadden. In werkelijkheid was er lavendelkleurig zijlicht bijgekomen. Bij ballet doe je de tule van de tutu's opleven door zijlicht. Je geeft ze meer diepte en karakter.

**ETCETERA: Hanteer je een eigen stijl?**

HARRY COLE: Nee. Ik blijf altijd zoeken naar nieuwe dingen. Ik probeer niet op een eigen basisontwerp terug te vallen. Een handtekening hoeft voor mij niet per se. Ik gebruik alleen effecten als ze oké zijn voor de voorstelling. Zelfs bewegend licht zal in mijn ontwerpen niet altijd opvallen.

### Negende acteur

**ETCETERA: Toch werk je vaak met totaalplannen: de hele scène is uitgelicht. Is dat één van je dada's?**

HARRY COLE: Ja, misschien wel. De regisseurs met wie ik werk, nemen me waarschijnlijk wel voor een bepaalde stijl. Toch ben ik bij *Anonymous Society* (versie 1 en 3), een voorstelling van de

Engelse regisseur Andrew Wale met liedjes van Jacques Brel, vertrokken van clair-obscur. Daar was niets realistisch. Het licht was niet echt zichtbaar: het was een bijna onzichtbaar *totaalplan*<sup>10</sup>. Elke danser of acteur had zo zijn lichtaccent(en), zonder dat je dat zag. De acteurs leken het licht met zich mee te nemen. In een Londense krant werd gezegd dat mijn lichtontwerp de negende acteur was. Dat was de mooiste kritiek die ik ooit gekregen heb. Je moet dus kunnen schuiven met totaalplannen. Soms moet je ook kunnen afwijken van een bepaalde stijl of gewoonte doordat de scenografie je in een bepaalde richting duwt. In *Glowing Icons* van Jan Fabre bijvoorbeeld, kan je niet echt een totaalplan terugvinden. Het ontwerp voor die voorstelling was vooral don-

ker en ook hier met vele ‘onzichtbare’ accenten. De scènevloer bestond uit zwart epoxygelakte tegels, die enorm reflecteerden. Door gebruik te maken van verschillende hoogten in het zijlicht, konden we de reflecties onder controle houden. Gebruikten we het lage zijlicht dan was het net of de acteurs over water liepen. Door het zijlicht hadden we geen rechtstreeks licht op de vloer. Daardoor weerspiegelden de acteurs er scherp in. En hoewel we vreesden voor het ongewenste effect van frontlicht op deze vloer, speelde dat in ons voordeel. De reflecties van de acteurs werden geprojecteerd op het achterdoek en waren zo scherp als hun spiegelbeeld. *Glowing Icons* was spannend en leerrijk.

In *Allemaal Indiaan* zagen we de weerspiegeling van het frontale licht in de glazen ruiten van de huizen. Eerst hebben we dat proberen reduceren via een aloude en bekende truc: haarlak. Maar dat werkte niet. Dan hebben we geopteerd voor zoveel mogelijk antireflecterend en ontspiegeld glas, wat natuurlijk een verhoging van het productiebudget met zich meebracht. Je zag de spots nog wel, maar minder. Vreemd genoeg werd de weerspiegeling nu purperachtig. Alles zou kunnen opgelost worden door top- en tegenlicht, maar dat zou te dramatisch zijn en dat paste niet bij het concept. Nog een probleem vormde het licht binnenin de huizen. De armaturen mochten niet zichtbaar zijn. Binnenin waren er echter niet veel mogelijkheden om ze te verbergen. We hebben geprobeerd om geen licht te plaatsen in de huizen, maar dan kon je moeilijk de aandacht van het publiek houden bij wat er binnen gebeurde. Toen hebben we besloten om veel minilampjes te gebruiken.

Bij *Niet alle Marokkanen zijn dieven*, wilde Sierens eerst alleen een TL boven de biljarttafel, en op de rest van de scène niets. Mooi idee, ware het niet dat een aantal acteurs voor het eerst op de scène stond en sowieso hard moest werken om met heel hun kunnen verstaanbaar over te komen bij het publiek. Die enkele TL zou hen het er niet makkelijker op maken. Weg van de biljarttafel, kon je geen gezichten meer waarnemen. Het publiek zou afhaken.

**ETCETERA: Is er een verschil in het ontwerpen van belichting voor dans of voor theater?**

HARRY COLE: Bij theater zijn de situaties duidelijker en kunnen makkelijker weergegeven worden. Er zijn meer sfeerbeelden: de decorele-

menten zijn sfeerbepalend. En de emoties op de gezichten van de acteurs maak je duidelijker door het licht. Bij dans moet je meer de lichaamstaal benadrukken. Daar gaat het meer om accenten verleggen. Vaak is de scène leeg, of hangt er alleen een ‘infini’ of een summier decor. De emoties die de dansers willen brengen zijn moeilijker te versterken dan bij een tekst. Nog meer dan in het decor zit het verschil hem in de aanwezigheid van een tekst, die makkelijker te vertalen is dan lichaamstaal. Maar beide disciplines zijn even dwingend: de emotie moet ondersteund en versterkt worden.

Bij hedendaagse dans zijn verhaal en inhoud meestal abstract. Hoe kan je dat het best vertalen naar het publiek? De toeschouwer moet zoeken naar de inhoud. Dat proces kan je via licht proberen te vergemakkelijken.

Het maken van een lichtontwerp voor een show of musical is ook weer anders. Bij shows moet het ontwerp niet alleen swingen, ik wil ook dat het smaakvol is, en zeker niet kitscherig. Ongeveer een jaar geleden heb ik een ontwerp gemaakt voor de opening van de Zuiderkroon (Antwerpse evenementenhal, nvdr) met *Soul Baby June*, een muziektheaterstuk over soul- en motownmuziek in een regie van Jos Dom. In die wereld hebben de producers een stevige zeg in de uiteindelijke afwerking van een productie, af en toe zelfs in het bepalen van de kleurencompositie van de belichting, of in het gebruik van bewegend licht. Dat was even wennen. Ik was het gewoon om met de regie in dialoog te gaan. In de evenementenwereld kan de regisseur wel proberen een team samen te stellen, maar de producer beslist mee, en doet dat meestal vanuit financiële overwegingen. De regisseur is dus erg gebonden.

### Opleiding

**ETCETERA: Zie je een evolutie in het denken over licht?**

HARRY COLE: Ik ben begonnen in '91. Nu zijn de ontwerpen soberder en er wordt meer over nagedacht. De belichting krijgt nu een plaatsje in het creatieproces, en is, naast de andere elementen, vaak sfeerbepalend. Vroeger maakte de technicus van het gezelschap het licht, en speelde veeleer de lichtsterkte dan wel de sfeer een rol. Zo ben ik ook begonnen. De job van lichtontwerper is vrij recent ontstaan, met mensen als Jaak Van de Velde, Steve Kemp, Reinier van Tweebeke, enz. Dat gebeurde eerst in

grote gezelschappen en theaterhuizen. Later gingen ook de kleinere gezelschappen een beroep doen op een al dan niet freelance lichtontwerper.

**ETCETERA: Hoe zit het met de opleidingen tot lichtontwerper?**

HARRY COLE: In Nederland is er een vierjarige, voltijdse opleiding theatertechniek. In België bestaat er geen professionele opleiding. Er worden wel hier en daar cursussen gegeven. De opleiding scenografie in Antwerpen is niet technisch gericht, en gaat meer over decor ontwerpen. In het RITS kan je wel belichting voor film en tv leren in de afdeling Beeld Geluid Montage. Maar die mensen loop je dan later tegen het lijf op cursussen van BASTT, FEVECC of de VDAB (eenjarige opleiding theatertechniek, De Piano-fabriek). Chris Van Goethem, een collega met een grote technische knowhow, geeft les op het RITS en startte daar twee jaar geleden een opleiding theatertechniek. Die functioneert met vallen en opstaan. Ik geef cursussen voor BASTT en FEVECC: een cursus licht voor beginners en één voor gevorderden. De cursus voor gevorderden is gebaseerd op de praktijk. Het is een soort van workshop met meerdere cursusgevers, om een zo groot mogelijke diversiteit aan meningen aan bod te laten komen. De cursus voor beginners is theoretisch. In die basiscursus vind je bijvoorbeeld de Mac Candle-theorie. Die omvat het principe van de *driepuntsbelichting* . Het *invullicht* is daaruit voortgekomen. En dan heb je ook de kleurentheorie, over koud, warm en neutraal licht, over de invloeden die kleuren hebben op onze gevoelens, enz. Een goede hulp is bijvoorbeeld het boek *Tussen licht en donker, handboek theaterbelichting* van Hugo van Uum. Zelf heb ik geen opleiding gevolgd. Ik maakte matrijzen en ben als gewetensbezwaarde in het theater terechtgekomen. Voor dervierde van onze generatie ging dat zo. Veel jonge ontwerpers beginnen nog altijd zo of lopen stage bij lichtontwerpers.

**ETCETERA: Wat zou je in de toekomst graag doen op het gebied van licht?**

HARRY COLE: Een productie waarin je niet elke frank moet doorbijten en daardoor het eigenlijke lichtplan moet bijsturen. Iets waar je lang op voorhand mee bezig bent. Ik doe graag producties waar je echt tijd krijgt om research te doen en te experimenteren. 

## ROBRECHT GHESQUIÈRE

# ‘Ik hang eerst heel veel licht en breek dat beetje bij beetje weer af’

**Robrecht Ghesquière is freelance theatertechnicus en lichtontwerper. Daarnaast is hij technisch coördinator bij Monty.**

### ETCETERA: Hoe ontstaat een lichtontwerp?

ROBRECHT GHESQUIÈRE: Ik volg drie leidraden die ik voor mezelf heb gesteld. Ten eerste beschouw ik belichting als een metier. Ik weiger gemakoplossingen. Toen ik begon was het gemeengoed alleen te werken met front- en tegenlicht. De hele kunst bestond in het gebruik van kleuren en het maken van *speciaaltjes*. Ik ben voor mezelf begonnen met dat af te breken en opnieuw na te denken over wat er nodig is, en waarom. Wat nodig is, probeer ik met steeds minder middelen te bereiken.

Ten tweede ga ik na welke weg men met de regie of de choreografie wil uitgaan: waarop inspireert men zich, welke beelden gebruikt men, wat is de structuur van de tekst? Belichting kan de kernpunten van een regie of een choreografie naar voren brengen, beelden mooier maken. Op een soms zichtbare, soms onzichtbare manier versterk je er een systeem mee. In *Straf* van Jos van Kan bijvoorbeeld, evolueerde het licht via een uitgebreid palet van warm naar heel koel wit, in samenhang met de afbraak in de tekst. Ten derde probeer ik de kracht van de voorstelling groter te maken. Muziek en licht kunnen het publiek onbewust beïnvloeden.

### ETCETERA: Soms werk je met sterke effecten, zoals bijvoorbeeld het zijlicht dat van buiten kwam in pERFORMANCE van Marc Vanrunxt.

ROBRECHT GHESQUIÈRE: Het gaat me om wat het effect creëert. In *pERFORMANCE*, hoop ik, versterkte het zijlicht het beeld op de scène en was het er niet om zelf de aandacht te trekken. Het is een kantje-boordje-spel. Effecten, zoals schaduwspel en accenten op de dansers, zijn er om interessantere beelden te creëren. Bij *pERFORMANCE* was de ruimte door het licht in drie gedeeld. Achteraan zag je de

gezichten van de dansers, in het midden vormden ze een soort ‘tableau vivant’ met clair-obscur, vooraan zag je alleen hun silhouetten. De scheidingslijnen zijn bijna tastbaar. Zo maak je tableaux vivants met theaterlicht.

### ETCETERA: Neem je actief deel aan de ontwikkeling van de dramaturgie, samen met de regisseur/choreograaf, of volg je eerder zijn/haar visie?

ROBRECHT GHESQUIÈRE: Er gaan altijd nogal wat babbels aan vooraf. Het voordeel aan samenwerken met Mark Vanrunxt is dat het stuk meestal al twee maanden voor de première af is. Dan heb ik een lange denk- en creatieperiode die me toestaat om dieper en dieper te gaan. Ik werk meestal alleen. ‘s Avonds ga ik heel veel licht inhangen, en ik breek dat beetje bij beetje weer af, zonder dat ik daar iemand mee moet lastigvallen. Als je tijd hebt, kan je steeds dieper gaan, totdat je denkt: ‘het is af’, en dan nog verder gaan. Het is eigenlijk beeldhouwen met licht. Je maakt een beeld, en je voelt hoe het zit, je voelt of het klopt of niet, je voelt... Het is beeldhouwen, uitbreken, kapotmaken. Roel D’Haese zei ooit: ‘Het beeld van een leeuw uit een blok hakken, is niet moeilijk: je moet gewoon alles weggappen behalve de leeuw.’ Dat uitbreken is weglaten. Ik kijk altijd of iets wel nodig is: kan ik, op één of andere manier, niet zonder? Ik wil niet op veilig spelen.

### ETCETERA: Wat betekent ‘op veilig spelen’?

ROBRECHT GHESQUIÈRE: ‘Op veilig spelen’ is alles op de scène zichtbaar maken met een gigantische batterij licht. Dan maak je niet in eerste instantie het beeld op de scène sterker, maar maak je gewoon alles zichtbaar: nergens een zwart vlekje. Dan voel je geen gebreken. Dan ga je je niet afvragen: waarom is dat of dat sterker of zwakker belicht? Risico’s nemen is interessanter. Maar ze zijn zeldzaam, de regisseurs of choreografen die ook op dat niveau bezig zijn met licht. De grootste paniek is dat je ‘niet alles ziet’. Maar donker is nu net spannend. Spelen met clair-obscur. De meeste regisseurs of choreografen gaan niet ver genoeg. Een regisseur zou bij-

voorbeeld nooit zo ver gaan dat het volledig zwart is, dat je de acteurs alleen maar hoort spreken en dat zo de kracht van de tekst goed tot uiting komt.

Men gaat over het algemeen niet ver genoeg met licht. Nochtans kan de aanwezige energie erdoor geïntensifieerd worden. Licht is een artistiek element, een kunstvorm. Met enkele regisseurs en choreografen kan je op die manier werken. Die geven je alle vertrouwen. Met hen wil ik dan blijven werken. De moeilijke kentermomenten in een proces situeren zich net vóór de première, in de paniek van de laatste twee weken. Het vertrouwen is plots weg. Dan moet ik vaak compromissen sluiten, en de boel ‘netjes’ maken.

Als ik voor een stuk ga, ben ik ervan overtuigd dat de tekst, de acteurs en de regisseur goed zijn. Die zaken wil ik dan ernstig nemen, ze versterken. Ik werk mee aan een erkenning van tekst en regie. Als je op veilig moet spelen, neemt men je job niet ernstig. Licht kan magie zijn. Ik wil de mensen meenemen in een toverwereld. Zoals wanneer je zelf gaat kijken: je krijgt energie als je een goede voorstelling of film ziet, als alles goed zit: het spel, de regie, het decor, het licht. Je hebt het gevoel dat je het mooiste stuk van het jaar ziet. Dat kan echt deugd doen.



*pERFORMANCE* MARK VANRUNXT, LICHT: ROBRECHT GHESQUIÈRE  
© Raymond Mallentjer

## Curve

ETCETERA: **Dus je neemt een dienende houding aan?**

ROBRECHT GHESQUIÈRE: Absoluut. Die dienende houding vind ik belangrijk. Ik ben vereerd als ik heel dat leven, dat in het schrijven van de tekst, het ontwikkelen van de regie en het ontwerpen en maken van het decor wordt gestoken, op een hoger niveau kan tillen. Dan heb ik mij goed ten dienste gesteld.

ETCETERA: **Je hebt een eigen visie en stijl.**

**Je zegt dat je niet graag alles tegelijkertijd toont, dat je het publiek de weg wijst over de scène en ze graag meeneemt in de magie van het clair-obscur.**

ROBRECHT GHESQUIÈRE: Het ene leidt tot het andere. Als wat er gemaakt wordt, kunst is, dan heb je het publiek automatisch mee. Het publiek meenemen is niet het eerste opzet. Het is eerder door de energie goed te dienen, dat je dat resultaat bereikt.

ETCETERA: **Daarnet gebruikte je termen als 'afbreken' en 'uitbreken'. Dat zijn niet bepaald alledaagse woorden om over licht te spreken.**

ROBRECHT GHESQUIÈRE: Ik benader licht heel fysiek. Net zoals de tekst van een stuk wordt doorwrocht, ga ik licht afhakken, uitbreken. Ik maak bij het ontwerpen van lichtstanden ook altijd schetsen van vloeilijnen, ik teken een curve die het verloop van de voorstelling aangeeft. Het zijn spanningsvelden rond extremen. Ik zoek een curve tussen de choreografie en de emoties die moeten overkomen en versterkt worden. Hier geef ik meer, daar geef ik minder. Die curve vormt de muziek, het ritme van de voorstelling. De hoogste piek is het zwaartepunt.

Ik hou ook van finesse, van het afwerken. Dat is ook het geval wanneer ik als klanktechnicus werk. Bij *Rien de Rien* van Larbi Cherkaoui was het een uitdaging voor mij om van de cellosolo van Roel Dieltiens en de stem van Angélique Willkie een fijne klankmix te maken, die de zaal vult en waar je rillingen van krijgt.

Kleine elementen maken de perfectie. Je kan in het theater voor jezelf de perfecte avond creëren. Zoals wanneer je op een zwoele zomeravond op een terras zit, het is nog aangenaam warm, de zon gaat onder maar het koelt niet af, de muziek en het gezelschap zijn perfect, de wijn uitstekend, en niets komt die perfectie verstoren, geen lipstick op het wijnglas, geen telefoon die rinkelt. Als alles perfect is, let je er eigenlijk niet meer op. Dan voel je je goed.

Perfectie werkt onbewust. Zo wil je als lichtontwerper ook de perfecte avond maken zonder dat het publiek op je let.

ETCETERA: **Heb je een opleiding gevolgd?**

ROBRECHT GHESQUIÈRE: Ik ben begonnen met muziek te maken voor theater. Daarna heb ik het licht ontdekt. Ik ben eigenlijk een autodidact op dat vlak. Ik ben ermee begonnen doordat ik, zonder enige notie te hebben van licht, een voorstelling heb overgenomen van iemand die ziek gevallen was. Ik heb mensen gevraagd om alles wat ze wisten over licht op mij af te vuren, en reproduceerde wat zij mij zegden. Ik heb het eigenlijk op één avond geleerd. In het begin heb ik veel voor kameropera gewerkt. Daar wordt niet echt op het licht gelet, in tegenstelling tot opera, waar de grote scène echt gedragen moet worden. In kameropera moet je er gewoon voor zorgen dat de zang, de kostuums en de orkestbak overkomen. Er waren veel storende elementen, b.v. de pupiterlampen van de muzikanten. Dat waren speelgoedelementen voor mij. Ik kon die lampen voor mezelf elimineren en kijken wat ik kon doen met licht en kleur. Toen heb ik de onbewuste kracht gevoeld die licht kan hebben. Dat heeft mijn interesse gewekt. Daarna heb ik bij wijze van opleiding één jaar in de Vlaamse Opera gewerkt, waar de grootste middelen en de grootste ontwerpers worden ingezet. Ik heb er o.m. met Jean Kalman gewerkt. Ik zat naast hem in de zaal en zag hem werken met percenten. Ik zag hoe het scènebeeld vorm kreeg door hier wat meer, daar wat minder te geven. Hij beeldhouwde met licht.

## Harder werken

ETCETERA: **Is er volgens jou een evolutie merkbaar in het denken over belichting?**

ROBRECHT GHESQUIÈRE: Ja: de afbraak van de gemaksoplossingen. Je ziet de ontwerpers harder werken. Dat is boeiend. Dat merk je ook bij lichtontwerpers als Arne Lievens en Stef Stessel. Tien jaar geleden begon ik intensief naar het theater te gaan. Toen volgden de belichters meer een vast stramien, met een paar *speciaaltjes* en kleuren als extra's.

Er zijn zeker onbewuste stromingen. Voor *Antropomorf* van Marc Vanrunxt heb ik TL-lampen gebruikt. Toevallig hoorde ik dat Forsythe op dat moment ook met TL's bezig was. Zo'n ding neem je niet van elkaar over, maar er leeft iets waardoor dit of dat meer aan bod komt.

ETCETERA: **TL's zijn een paar jaar mode geweest. Men had de klassieke spots gehad,**

**en ging kijken wat er nog allemaal kon qua licht.**

ROBRECHT GHESQUIÈRE: Zo is het ook met de *gasontladingslampen*, de straatlampen die in het theater gebruikt worden, enz. Maar ik denk niet dat die fenomenen een rechtstreekse reflectie zijn van bredere maatschappelijke evoluties. *Bewegend licht*, bijvoorbeeld, kom je niet vaak meer tegen, zelfs niet bij de grote gezelschappen. Behalve dan een keer in *Salt* van Lalala Human Steps. Nieuwe elementen ontketen geen revoluties. Het is niet zo dat iedereen die elementen dan plots gaat overnemen. Er is geen duidelijke evolutie die door de technische vooruitgang zou worden veroorzaakt, in die zin dat al wat daarvoor werd gebruikt als rommel zou worden weggegooid. Een nieuw element vormt telkens een nieuw speeltje, waarmee een andere kracht wordt gecreëerd op de scène. Zoals de gasontladingslampen, die een koeler licht geven dan je met *kleurfilters* kan bereiken. Of *flexilight*, dat zeer diffuus licht geeft en dat als frontlicht kan worden gebruikt.

ETCETERA: **Hoe zit het met de relatie licht-decor? Is licht decor?**

ROBRECHT GHESQUIÈRE: Als je speciale TL's boven vlees hangt, dan verkoopt het vlees beter. Een decor in werklucht ziet er veel belabberder uit dan wanneer je het belicht.

Bij *PERFORMANCE* van Marc Vanrunxt heb ik met licht geïsoleerde gebieden gemaakt. Ik heb er toen voor gekozen om de spanningselementen zo aan te brengen dat ze visueel interessant waren. Als je de aandacht afleidt naar het licht, dan moet het er goed uitzien, het moet tot op de centimeter juist zijn. Symmetrie is voor mij heel belangrijk. In die zin was het licht toen wel decor, met een speciaal kleurenpalet, o.a. van paarse TL's op de vloer.

Door de belichting verandert de betekenis. De objecten op de scène winnen of verliezen erdoor aan kracht. Als je een stoel in werklucht ziet, is het gewoon een onopvallende stoel. Maar zet je hem in het donker, en ga je errond lopen met een lamp, dan krijg je andere lijnen, een schaduwspel, een andere functie, een andere betekenis, een andere stoel. Licht creëert spanning.

ETCETERA: **Heb je soms last van budgettaire beperkingen?**

ROBRECHT GHESQUIÈRE: Ja. Met grotere budgetten kan je meer experimenteren en met andere kwaliteiten van lichtbronnen werken. Maar goed, dat is geen hoofdpunt. De mogelijkheden worden geschapen door het budget,



daar ga ik van uit. Voor festivals kan je wel blits en groot te werk gaan.

Mocht ik in het theater met een ongelooflijk budget kunnen werken, dan zou ik met ander materiaal beeldhouwen. Ik zou niet op zoek gaan naar grotere effecten, want dan sla je de dienende functie over. Er zou natuurlijk wel voor het eerst in een recensie over je werk geschreven worden. Dat gebeurt anders niet.

#### ETCETERA: Vind je dat lichtontwerpers over het algemeen te weinig erkenning krijgen?

ROBRECHT GHESQUIÈRE: Ja. Maar lichtontwerpers zijn ook een ander genre mensen dan acteurs of regisseurs. Lichtontwerpers hebben minder publiciteit nodig. Je werkt eigenlijk voor jezelf: 'is het mij gelukt om ten dienste te staan, om andere mensen omhoog te helpen?' Je hebt een soort ridderfunctie.

Dat 'ten dienste staan' is natuurlijk niet altijd even gemakkelijk. Voor *Jubeltenen* van Herwig De Weerd had ik een ontwerp gemaakt met een

kleurig palet, waarbij de drie personages elk op een eiland zaten, in verschillende soorten werelden. Je had het hoornkwartet, de tekenaar Johan en de vertelster Marlies. Op Marlies had ik een hele batterij licht gezet, helemaal rond haar, zodat er geen schaduwen waren: je wist niet van waar het licht kwam. Het was heel feeëriek. De rest was zwart, zij leek te zweven. Hier dus geen clair-obscur. Schaduw zou de magie doorbroken hebben. De tekenaar zat zogezegd in het licht van zijn bureaulamp, in een heel scherp licht. Dat was een heel andere sfeer, een heel andere wereld. Bij het meisje was het dus belangrijk dat er geen schaduwen waren, bij de tekenaar wel. Dat ontwerp is jammer genoeg opgeblazen door een panikerende regisseur. Er was 'te weinig licht'. Ik moest alsmat licht bijgeven. Beetje bij beetje zag ik de magie verdwijnen. Het publiek zou in eerste instantie nochtans niet op het licht, het kleurenpalet gelet hebben. Het zou alleen een effect van magie gevoeld hebben. Wat verteld werd in de voorstelling, werd daardoor versterkt.

Dat is de moeilijkheid van het ten dienste staan. De regisseur heeft er nu eenmaal al langer aan gewerkt, soms wel zes maanden. Het licht komt er altijd op het laatste bij. En dat is net het delicate moment. Als er iets begint te mislukken, ben je een dankbare factor om het probleem op te lossen, door meer licht te geven bijvoorbeeld.

Als je van bij het begin kan samenwerken, zoals bij *Straf* van Jos van Kan, dan is er veel meer vertrouwen, geen paniek. Toen heb ik het met heel weinig licht kunnen doen (elf kringen, zelfs in de Rotterdamse Schouwburg, die heel erg groot is). Dat is een heel andere situatie dan wanneer je er achteraf bijkomt. Maar het is altijd spannend. Voor hetzelfde geld slaat twee weken voor de première paniek toe en zijn acteurs of regisseur niet meer voor rede vatbaar. Dan valt het hele ontwerp in duigen. Dan is het mislukt en kom je drie dagen je bed niet meer uit. Je moet thuis kunnen komen en aan je kinderen kunnen zeggen 'papa is goed bezig'. Trots zijn op je werk. Ik hou van die arbeid. Arbeid is nobel. ●



## LEXICON VAN TECHNISCHE TERMEN

Arne Lievens verklaart de technische termen uit de interviews met de lichtontwerpers

**Cremer:** oude Fresnelspot, oorspronkelijk in de film-sector gebruikt. Geeft een gelwit, 'gezellig' licht.

**Crosstijd:** de tijd die nodig is om van de ene lichtstand (= de 'lichtcompositie' die op scène zichtbaar is) naar de volgende over te gaan.

**Driepuntsbelichting:** belichting van iets of iemand vanuit drie punten of hoeken, meestal links met invalshoek 45°, rechts met invalshoek 45° en voor of achter met invalshoek 0°.

**ETC-par:** ETC is een Amerikaanse lichtfirma. Par is een bepaald type spot, dat eruit ziet als een dikke buis met een koplamp in. Normaal gezien vormen lens en lamp in de par één geheel. Bij een ETC-par zijn lamp en lens echter afzonderlijke delen.

**Flexilight:** soort tuinslang met kleine, ingewerkte lichtjes. Rond Kerstmis, bijvoorbeeld, zie je meer en meer flexilight opduiken.

**Fresnel:** zelfde soort spot als een PC, maar met een Fresnel-lens, d.w.z. een lens met diepe, concentrische

cirkelgroeven, die het licht sterk verstrooit. We krijgen geen duidelijke lichtcirkel, maar een wazige lichtvlek met een grotere intensiteit in het midden.

**Gasontladingslamp:** lamp waarin de elektronen van de aanwezige gasatomen door een spanningsverschil in een hogere energietoestand worden gebracht, bijna ogenblikkelijk terugvallen op hun oorspronkelijk niveau (omdat het hogere niveau instabiel is), en het verschil in energie onder de vorm van licht wordt uitgezonden. TL-lampen zijn gasontladingslampen.

**HMI:** High Metal Injection. Lamp waarin kwik verdampst door het aanleggen van een spanningsverschil, waarna het neerslaat op de gloeidraad. Het verschil in energie dat bij het proces van neerslag vrijkomt, wordt uitgezonden in de vorm van licht.

**HQI-lamp:** gasontladingslamp die zeer intens wit licht geeft door de hogere kleurtemperatuur in vergelijking met standaard PC's en profielspots. De HQI kan niet elektrisch gedimd worden, ze kan dus niet op lage

re intensiteit branden. Ze heeft bovendien een zekere starttijd: het duurt een paar seconden voor ze op volle sterkte brandt.

**Intelligent licht:** computergestuurd variabel licht, dus spots die tijdens een voorstelling of een show kunnen bewegen, van kleur veranderen, de lichtbundel een andere vorm geven, etc.

**Invullicht:** extra licht ter correctie of aanvulling van het hoofdlicht, bijvoorbeeld om storende schaduwen weg te werken. Wordt zeer vaak gebruikt in de (portret)fotografie.

**Jodiumpar en jodiumkwartslamp:** gloeilamp die door toevoeging van jodium min of meer werkt als een gasontladingslamp, met een grotere lichtopbrengst tot gevolg. Een kwartslamp is een 'bouwlamp', die vaak wordt gebruikt om 's nachts grote terreinen als bouwverven te verlichten.

**Kleurfilter:** zie Lee.

**Kring:** het geheel van elektrische bedrading en besturing tussen één of meerdere spots, de corresponderende dimmer(s) en de lichtcomputer. Elke kring wordt met een nummer aangeduid, het kringnummer.

**Lee 201:** merk en nummer van kleurfilter. Lee 201 is een correctiefilter van de firma Lee, waarmee daglicht kan worden nagebootst. Om verwarren te vermijden worden kleuren van filters niet bij naam genoemd maar genummerd.

**Lee 152:** veel gebruikte 'pale gold'-kleurfilter. Geeft een warmere gloed aan gezichten.

**Open wit licht:** wit licht, zonder kleurfilter.

**Par:** zie ETC-par.

**PC:** type spot met één lens, meer bepaald een planoconvexlens (plat aan één kant en bol aan de andere). Met een PC kan de lichtbundel alleen groter of kleiner gemaakt worden.

**Pipo:** één van de eerste profielspots, nu sterk verouderd ten opzichte van de nieuwe

profielspots. Werd oorspronkelijk alleen op filmsets gebruikt.

**Profiel(spot):** type spot met twee lenzen, waardoor de randen van de lichtbundel scherp of wazig kunnen worden gemaakt, en vier (bij de allernieuwste zelfs acht) messen, waarmee aan de lichtbundel een profiel kan worden gegeven (een vierkant, een lange dunne streep, een driehoek, ...).

**Speciaaltjes:** één of enkele spots met een speciaal doel, b.v. om een kandelaar op tafel of iemand op een specifieke plek uit te lichten. Deze spots maken geen deel uit van de algemene belichting.

**Strooilicht:** elke lichtbundel wordt vergezeld van strooilicht, licht dat eigenlijk in de lichtbundel zelf had moeten zitten, maar naast de bundel is terecht gekomen door onvolkomenheden in lenzen en spotconstructie én door verstrooiing via luchtmoleculen.

**Totaalplan:** plan van een frontale belichting van de totale oppervlakte van het speelvlak.

## JEAN KALMAN

# ‘Ik heb filosofie gestudeerd, dat helpt bij mijn werk als lichtontwerper’

**Jean Kalman is freelance lichtontwerper. Hij is voornamelijk actief in de operawereld, maar werkte ook samen met o.m. Peter Brook.**

**ETCETERA: Het is moeilijk om aan dit gesprek te beginnen, want ik vind geen adequate vertaling voor het woord ‘lichtontwerper’ in het Frans.**

JEAN KALMAN: In het Frans gebruikt men soms de Engelse term ‘lighting designer’. De eigenlijke term is ‘éclairagiste’. Maar aangezien die niet lijkt te beantwoorden aan de aura die tegenwoordig rond ons beroep hangt, weet men niet goed welke term te gebruiken. In programmaboekjes schrijft men ‘belichting’ of ‘licht’. En daardoor ook ‘decor’ in plaats van ‘decorateur’, en ‘regie’ in plaats van ‘regisseur’. Ik zeg ‘lampiste’, dat is ook niet slecht. (Lacht.)

Het probleem van de naamgeving duidt de moeilijkheid aan om te vatten wat ons beroep juist inhoudt en misschien ook de overbodigheid van het beroep. Men kent het tegenwoordig een te groot belang toe. Vroeger deden gewoonlijk de regisseur en de decorbouwer het licht. Dat is trouwens nog vaak het geval. In Duitsland bijvoorbeeld, heb je de ‘Beleuchtungsmeister’, een technicus verbonden aan het theater. De decorbouwer en de regisseur maken de belichting met zijn hulp. Ik heb daar niets tegen. Dat is even coherent.

Het belang dat de lichtontwerper tegenwoordig krijgt, is misschien een teken van zwakheid van het theater. Ik ben – om het heel negatief te stellen – een parasiet die van die zwakheid profiteert. Hetzelfde geldt als je te veel belang hecht aan het decor. Dan maak je van theater spektakel. Natuurlijk is theater ook spektakel, maar als het slechts gaat om uiterlijk effectbejag, dan is dat een teken van zwakheid. Net voor de opkomst van de romantiek, rond 1830, was er zo’n moment van grote zwakheid in het theater. Toen had je fabuleuze, enorme decors, spectaculaire panorama’s, met Afrikaanse tafereelen, olifanten, etc. De zwakheid bestaat erin dat licht en decor zich voor zichzelf gaan profileren.

Daarnaast zijn er natuurlijk mogelijkheden tot evenwichtige samenwerking. Ik denk niet dat het werk van Peter Brook een teken van zwakheid van het theater is. Maar ik denk ook niet dat hij mij te veel belang heeft gegeven. Ik heb meegewerkt aan zijn werk, ik had mijn aandeel, maar de plaats van de acteur was de belangrijkste.

Er zijn natuurlijk wel voorstellingen waarbij een lichtontwerper noodzakelijk is, bijvoorbeeld grote rock-, pop- of technospektakels waar het licht het decor is. Maar in de opera is de belichting pas echt nodig wanneer de productie niet erg goed is. Een slechte belichting kan een voorstelling doden. Een correcte belichting laat de voorstelling tenminste leven. Als de belichting de voorstelling kan helpen, er een nieuwe energie aan kan geven, de band met de toeschouwer kan versterken, zoveel te beter.

### Koppelaarster

**ETCETERA: Stelt u zich dan ten dienste van de productie?**

JEAN KALMAN: Ik vervul de rol van tussenpersoon. Ik sta tussen de verschillende elementen in: de acteurs, de regisseur, de ruimte of het decor, het gebouw en het publiek. Ik probeer al die dingen te koppelen. Ik ben een soort Celestina, een koppelaarster. Het is al voorgevallen dat dankzij mijn werk de regisseur en de decorontwerper konden samenwerken. Of dat ze geclashd zijn wanneer ik me terugtrok.

**ETCETERA: Omdat u de tekortkomingen, bijvoorbeeld van het decor, met uw licht camoufleert?**

JEAN KALMAN: Nee, het is subtieler, het is niet zomaar schminkwerk. Het is maken dat regisseur en acteurs zich op hun gemak voelen in een ruimte waarin ze zonder belichting niet of minder gelukkig zouden zijn, of zich belemmerd zouden voelen. Maar dat wil niet zeggen dat de belichting alles makkelijker moet maken. Moeilijkheden opleggen, is ook een manier om de rol van Celestina te spelen: koppelaarsters vertragen soms een afspraak, of maken dat een brief niet aankomt, wat soms een beter effect heeft. Ook in relatie tot het publiek vervul ik niet zomaar de rol van ‘makkelijk-maker’, in de zin

dat alles goed zichtbaar is. Soms is het sterker om de dingen moeilijk zichtbaar te maken. Daar speelt het gevoel een rol. Voor mij is mijn eigen verveling bij het kijken een goede barometer. Het ligt niet altijd aan de belichting dat ik me verveel. Maar soms wel. Als ik mij al verveel, is er nog meer kans dat het publiek zich gaat vervelen. Daar speelt de rol van intermediair met het publiek.

Bij het ontwerpen van een lichtplan, speelt natuurlijk ook de reële ruimte een rol. Die maakt dingen mogelijk of onmogelijk. Er is altijd die confrontatie met de harde werkelijkheid, die niet altijd je droom volgt. Het lichtplan is dus vaak het resultaat van al die dingen. Ik moet zeggen dat ik een heel slechte reputatie heb, want vaak werk ik zonder plan. Het plan is het resultaat: op de dag van de première is er een plan. Dat kan dan meegenomen worden op reis.

**ETCETERA: Is het licht volgens u dan geen autonoom element, zoals de acteur of de tekst?**

JEAN KALMAN: Nee. Waarom is de hemel blauw, terwijl de kosmos zwart is? Omdat er zich in de lucht kleine deeltjes damp en stof bevinden die het licht breken en verspreiden. Op zich is licht zwart: er is niets. Op zich is licht geen licht. Licht is een medium: het bestaat slechts in verhouding tot iets anders, tussen twee andere dingen in. Ik herinner me dat een jonge regisseuse me vroeg om samen met haar een lichtspektakel te maken. Dat vind ik een vreemde vraag. Een lichtspektakel, ik weet het niet... Het zwart van de kosmos is het mooiste lichtspektakel. Het is pas wanneer het licht een bepaalde atmosfeer ontmoet, dat er dingen kunnen ontstaan.

**ETCETERA: Licht bestaat pas in zijn reflectie?**

JEAN KALMAN: Ja. En dat is nog meer het geval in het theater. Het is natuurlijk niet zo dat licht niet bestaat. Men kan het wetenschappelijk bestuderen: het bestaat uit fotonen, lichtgolven, etc. Maar in het theater bestaan de dingen altijd in een verhouding van ontmoeting. De dingen steunen er op elkaar, doen er elkaar bestaan. Er worden soms wel aparte tentoonstellingen gehouden van maquettes, maar dat is meestal

niet erg interessant. Dat is hooguit mooi, zoals een kinderboek dat je openvouwt. Alleen de acteur bestaat op zich. Hij is een levend wezen vol met van alles: hij bestaat ergens, in een ruimte, in een realiteit. Het enige wat hij nodig heeft, is iemand die naar hem wil kijken en luisteren. En dan begint hij de clown uit te hangen, en het theater begint te bestaan. Theater is niets anders dan dat. De Britse regisseur Dick Landon zei onlangs: het theater zal altijd bestaan, want het volstaat om kinderen in een ruimte te zetten en ze beginnen komedie te spelen.

**ETCETERA: Wat is de relatie licht-decor? Is het alleen een kwestie van al dan niet materieel zijn? Of is het complexer? Is licht ook decor?**

JEAN KALMAN: Licht is ook decor. Dat is belangrijk voor mij. Van belang in mijn werk is dat het licht er niet alleen is om de acteur uit te lichten. Het dient om een ruimte te creëren. Dus is het ook decor. Ik denk niet dat het mogelijk is goed licht te maken zonder na te denken over de ruimte die je creëert in het geheel van de ruimte die je ter beschikking hebt. Het toeschouwersgedeelte maakt daar ook deel van uit en moet dus ook in beschouwing worden genomen. Het is niet zomaar evident het zaallicht te doven als de voorstelling begint.

### Ruimte creëren

**ETCETERA: U vervangt de notie decor door de notie ruimte?**

JEAN KALMAN: Je kan de dingen niet scheiden: licht, ruimte, ... Stel: op de achterste helft van de scène is een trap gemonteerd, en op het eerste derde van de scène is het donker. Het probleem waarmee de acteur zal geconfronteerd worden, is het volgende: als hij te veel naar voor komt, zal hij zich in het donker bevinden; als hij achteruit gaat, zal hij de treden opmoeten. Beide elementen, zowel trap als licht, zijn even dwingend: het is de dwang van de ruimte. Om praktische redenen lijkt de dwang van het licht makkelijker op te lossen: je moet maar wat licht toevoegen. De dwang van de trap is moeilijker te veranderen: hij is nu eenmaal zo gebouwd, hij is zwaar en hard. Toch denk ik dat je de beide obstakels even serieus moet nemen. Ze zijn er niet zomaar om moeilijk te doen. Als de regisseur besloten heeft om een trap te plaatsen, wil dat zeggen dat daar noodzaak toe was. Dus buigt de acteur zich daarnaar. Hij beklimt de trap, dat is interessant, hij kan daar iets mee doen. Op dezelfde manier moet hij zich ook naar het licht buigen: op de een of andere manier was het noodzakelijk om

het eerste derde donker te laten. Zowel decora- teur als belichter creëren dus de ruimte. In een repetitieproces doen ze dat evenwel op een ander moment, wat meestal consequenties heeft voor het licht. Het decor wordt over het algemeen voorbereid op maquette. De regisseur gaat akkoord met het feit dat er daar of daar een trap zal geïnstalleerd worden. Wanneer hij repeteert, integreert hij die trap in het proces. De acteurs zijn daar heel tevreden mee: 'ah, ik ga van die trap afkomen, doe ik dat goed zo', enz. Het licht, daarentegen, komt er meestal pas bij wanneer het repetitiewerk bijna afgelopen is. Vaak doet zich dan voor dat het interessanter zou geweest zijn om dit of dat gedeelte van de scène in het donker te laten, maar de acteurs betreden nu eenmaal dat gedeelte. Alles is zo gerepeteerd, de dingen hebben al een zekere onbuigzaamheid gekregen. Dan zeg ik, oké, we zullen er een beetje licht bijdoen, aangezien je de acteurs niet in het donker kan laten spelen. Door de timing wordt er dus flexibeler met het licht omgesprongen.

**ETCETERA: Komt u er altijd pas aan het eind van het repetitieproces bij of ontwikkelt u uw ontwerp soms gelijktijdig met de rest?**

JEAN KALMAN: Gelijktijdig werken is, meestal om financiële redenen, zeer zeldzaam. Ik pro-

beer zoveel mogelijk om erbij te komen wanneer de maquette wordt gemaakt. Dan kan je de problemen voelen en al voorstellen doen of afspraken maken. Maar soms wordt de regisseur meegesleept door de repetities en verliest hij die uit het oog. Het is normaal dat je tijdens de repetities andere dingen vindt. En dan kom ik terug wanneer de repetities reeds min of meer afgelopen zijn. Vaak repeteert men ook niet in het reële decor maar in een repetitieruimte, waar plateaus en andere elementen het decor simuleren. Vaak vind je de problemen die de maquette al stelde terug wanneer het reële decor er staat, op de scène. Daar begint het werk van Celestina pas echt.

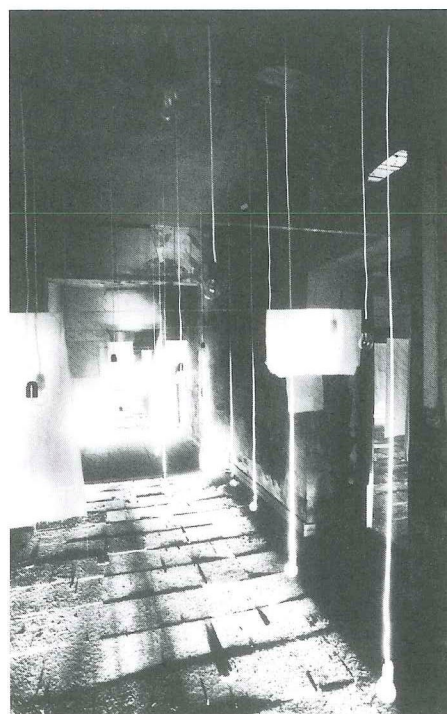
We hebben het nu de hele tijd over de ruimte gehad. Daarnaast is tijd ook belangrijk bij een lichtontwerp. Veel hedendaagse voorstellingen spelen zich af in één enkel decor. Het licht geeft dan het evolueren van de tijd aan, een ander moment, een andere scène. Het licht vervult een essentiële rol in het ritme van de voorstelling. Snelle veranderingen, trage veranderingen, crosstijden, dat zijn allemaal dingen waarbij je vooral met de tijd speelt. Vaak probeert men met een onmerkbare tijd te spelen: een trage transformatie van de ruimte. Maar je kan ook met snelle transformaties spelen, die de ruimte opdelen op een meer kubistische of constructivistische manier.

### De truc van de ster

**ETCETERA: Speelt u bewust met de emoties van de toeschouwer? Gebruikt u het licht als manipulerende kracht?**

JEAN KALMAN: Licht manipuleert inderdaad: het brengt spanningen teweeg, wekt fascinatie. Je kan daarmee spelen. In het traditionele, allerevidentste theater, gebruikt men het licht vaak als truc om de steracteur op een voetstuk te plaatsen. Wanneer hij opkomt, geeft men op een onmerkbare manier meer licht bij. Dat geeft een beetje meer schittering op de scène. Je ziet het nauwelijks, maar het oog reageert wel en je voelt het. Wanneer de vedette de scène verlaat, doven de lichten weer een heel klein beetje. Toen ik nog als electricien werkte, gebruikte Jean-Louis Barrault die truc vaak voor zichzelf: hij was de ster. Dat soort kleine trucs werken goed. Nu gebruikt men die op een andere manier, niet noodzakelijk in samenhang met de vedette. In *Les Noces de Figaro* bijvoorbeeld, zit Figaro in de eerste scène alleen in zijn kamertje. Wanneer Suzanne aankomt, wordt een heel klein beetje licht bijgegeven, bijna onmerkbaar. Figaro is blij Suzanne te zien, en

*Jouys Ordinaires* INSTALLATIE VAN CHRISTIAN BOLTANSKI  
EN JEAN KALMAN, DRESDEN JUNI 1996  
© Hans Ludwig Böhne



het publiek ook. Het licht een beetje warmer of kouder maken, werkt ook altijd.

**ETCETERA: Is er een psychologie van het licht?**

JEAN KALMAN: Je hebt het natuurlijk over een gevoel, wanneer je spreekt over 'koud' of 'warm' licht. Maar er is een spel tussen psychologie en conventies. De conventie wil dat maanlicht op een scène blauwig is. Wanneer ik een nachtelijke scène wil maken, kan ik geen rood of geel gebruiken. Het is een conventie, die waarschijnlijk overeenkomt met een fysiologische realiteit: 's nachts ziet men eerder blauwachtige vormen. Bij kindertekeningen is de conventie vreemd genoeg dat de maan geel is. Het schijnt dat geel de lievelingskleur is van kinderen. Geel is de meest heldere kleur. Tegelijk is geel sociaal gezien een negatieve kleur. Men duidde er in de Middeleeuwen de melaatsen mee aan. Er is ook de gele Jodenster. Die hebben de nazi's niet uitgevonden, maar dateert uit de Middeleeuwen. Geel duidt ook waanzin aan. Geel is een sterke kleur op de scène.

Ook rood licht heeft zijn betekenissen. Rood is geconnoteerd met de gegevens hoerenkot, vensterprostitutie, uitgaanstent, kortom seks van laag niveau. Tegelijk heb ik met een Chinese regisseur gewerkt, die het evident vond dat de scène bij de dood van één van de personages in het rood zou baden. Dat was moeilijk voor mij. Tegelijk dacht ik: waarom niet? Geweld en de dood kunnen rood zijn, dat werkt. In ieder geval is rood een beladen kleur. Die zaken gaan terug op archetypes. Ze zijn niet individueel psychologisch. Het gaat eerder om referenties. Als je die elementen op de scène gebruikt, hebben ze onbewust hun effect.

**ETCETERA: Is er een groot verschil in het werk voor het theater en het werk voor de opera?**

JEAN KALMAN: Ja. In het belichtingswerk zijn de productievoorwaarden, de technische en financiële basis van een productie, erg belangrijk. Er is op dat vlak een groot verschil tussen theater en opera. De financiële middelen zijn in de opera veel groter. Daardoor zijn operahuizen echter ook logger: het zijn minder flexibele instituten. Het is heel moeilijk om aan de starheid van de productievoorwaarden in opera te ontsnappen. Dat komt ook doordat opera's vaak in repertoire geproduceerd worden, met de ene dag de ene opera, de andere dag een andere, de derde dag een ballet. Het huis moet draaien, dat is noodzakelijk voor zijn voortbestaan. Maar dat weegt wel heel zwaar op de productie. Ook het

werkritme is redelijk star: de repetitieplanning met piano, met licht, zonder licht, vanaf een bepaald moment met orkest, wat men mag doen, wat men niet mag doen. Die strikte planning sluit het werk op in een eerder zwaar systeem. Veel hangt ook af van land tot land. In Engeland volgt men een heel snel werkritme op de scène: eens de repetities voorbij, moet de productie op de scène klaargestoomd worden in vier of vijf dagen voor de avant-première. Het ritme van het Franse theater is in vergelijking daarmee redelijk luxueus. Er is veel tijd om op de scène te repeteren, met een decor dat bijna af is en verder ontwikkeld wordt tijdens die laatste repetitieweken. Ook het licht wordt dan ontwikkeld. De voorwaarden in Frankrijk zijn dus makkelijker. Maar ik kan niet zeggen dat het een of het ander beter of slechter theater voortbrengt, de fond is elders te zoeken.

**ETCETERA: Is er puur artistiek ook zo'n groot verschil tussen theater en opera?**

JEAN KALMAN: In opera moet het licht ook zijn verhouding vinden met de muziek en met de zangers, die niet noodzakelijk acteurs zijn. Dat geeft andere beperkingen en andere interessante elementen, zoals de steun van de muziek die zich ontwikkelt en die ook met de tijd speelt. Het licht geeft daar antwoord op. In de bewegingen van het licht kan men een abstractie terugvinden van de bewegingen van de muziek. Het licht geeft niet noodzakelijk een direct commentaar, maar er is een communicatie tussen de twee. In het theater gaat het meestal om de relatie tot de tekst. Het licht ondersteunt er de tekst en de acteurs. Dat is minder belangrijk in de opera. Dat zijn echter geen essentiële verschillen, het zijn slechts andere accenten.

**ETCETERA: Vindt u uw werk voor de opera traditioneler dan uw werk voor het theater?**

JEAN KALMAN: Nee. Opera kan een heel grote vrijheid geven, ondanks de logheid van het systeem. Je kan er soms artistiek verder gaan, doordat je de steun hebt van de muziek. In het theater zou je misschien niet zo ver durven gaan, omdat je daar meer moet letten op de psychologie van situatie en personages en op de realiteit van situaties. Vaak krijg je meer realisme in het theater.

**Minder a priori's**

**ETCETERA: Hebt u zelf in uw carrière een evolutie ondergaan?**

JEAN KALMAN: Misschien heb ik steeds minder a priori's. Er zijn meer dingen die ik zou doen,

waarvan ik zou zeggen 'waarom niet?', terwijl ik er vroeger tegen was. Ik ben misschien meer open wanneer een regisseur iets voorstelt. Of misschien doe ik alleen alsof ik meer open ben en drijf uiteindelijk mijn eigen willetje door. Dat gebeurt ook. Het menselijke aspect maakt een groot deel uit van het werk. De helft van het belichtingswerk bestaat uit omgaan met mensen. Je moet vertrouwen geven, manieren vinden om ideeën aan te brengen die de regisseur op het eerste zicht zouden kunnen schokken, door hem duidelijk te maken dat het voor hem interessant zou zijn.

**ETCETERA: Hebt u in uw werk soms contact met de acteurs of zangers zelf, in plaats van uitsluitend met de regisseur en de decorontwerper?**

JEAN KALMAN: Niet genoeg. Acteurs letten ook zelden op licht, tenzij aan het eind, als het af is. Het is ook moeilijk voor een acteur om iets over het licht te zeggen. Hij kan zichzelf niet zien, hij zit er middenin. Sommige acteurs zijn wel aangetrokken door het licht, ze voelen zich er goed in. Anderen zijn zo op zichzelf gekeerd dat ze zich er niet van bewust zijn.

**ETCETERA: Hebt u een opleiding gevolgd?**

JEAN KALMAN: Nee, maar er bestaan in Frankrijk wel scholen voor theatertechnieken. Daar kan men zich specialiseren in licht. Dat is weliswaar een technische opleiding, maar het is toch iets. Het kan nooit kwaad om een vorming te krijgen.

**ETCETERA: Hoe hebt u het vak geleerd?**

JEAN KALMAN: Op een dag ben ik als elektricien in een theater gaan werken. Ik was geen technicus, maar vond geen ander werk. Ik heb filosofie gestudeerd, ik heb een tijd lesgegeven. Die culturele bagage heeft me veel geholpen bij mijn werk als lichtontwerper. Veel jonge lichttechnici, die via de normale weg gaan, dus via een school voor theatertechnieken, hebben weinig culturele bagage. Dat is een probleem voor hen, omdat ze vaak moeilijk met de regisseur kunnen praten. Die hanteert een 'geletterd' taalgebruik. Wanneer je dat niet beheerst, voel je je in gevaar. Je weet niet wat te zeggen, wat te antwoorden. De verhoudingen worden gespannen, het wordt moeilijk converseren. Waarom zou een lichttechnicus geen universitaire vorming krijgen? Dat geldt voor alle beroepen in een artistieke ploeg. Als lichtman ben je bovendien een tussenpersoon en moet je een beetje de taal van iedereen spreken. ●

# LICHT IN DE OGEN VAN BELICHTERS

## GEVOELSWAARDEN VAN KLEUR

### VOLGENS LEONARDO DA VINCI (1452-1519)

**GEEL:** tijd, zon, maan en sterren, zomer, rijpe oogst, goud, gewin, verstand

**BLAUW:** oneindigheid, de hemel, ruimte, reizen, geestelijke liefde, meditatie, eeuwigheid

**ROOD:** onrust, oorlog, revolutie, bloed, hartstocht, offer, ego, energie, beweging

**GROEN:** kracht van ontkiemend zaad, lente, jeugd, onervarenheid, macht, vrede en welvaart, hoop, vredige rust, autonomie

**ZWART:** macht van duisternis, dood, rouw, verderf, vernietiging

**WIT:** ongereptheid, volmaaktheid, goddelijke reinheid, onschuld, licht van geest, vrede en leegte

**ORANJE:** gezelligheid, gretigheid, weelde, feest

**GEEL/GROEN:** verdorvenheid, verloren zuiverheid, valsheid, haat, afgunst, ziekte, afzondering, verraad

**GROEN/BLAUW:** standvastigheid, duurzaamheid

**VIOLET:** waaierigheid, gezag, rouw, tweeslachtigheid, geheim, conflict, labiliteit

**GRIJS:** armoede, ontmoediging, ouderdom, theorie

**BRUIN:** solidariteit, materie, geborgenheid, ondergang, naderend einde, herfst

Bron:

Hugo van Uum, Tussen licht en donker.  
Handboek Theaterbelichting,  
International Theatre & Film Books,  
Amsterdam, 1992, p. 130

We legden de belichters die in deze Etcetera worden geïnterviewd een aantal stellingen en cliché-opvattingen over licht voor.

**‘De belichting mag niet storend zijn voor het publiek.’**

**R. GHESQUIÈRE:** Het licht mag de aandacht niet afleiden doordat het verblindt (of net niet), of te warm is, en dus primeert boven het stuk en de dramaturgie niet ondersteunt. Het moet verantwoord zijn vanuit de betekenis die je wil overbrengen.

**H. COLE:** Juist, anders blijft het publiek niet aandachtig. Het mag alleen storen wanneer het stuk erom vraagt. Als je een effect gebruikt, moet het altijd functioneel zijn: het publiek even verblinden om een decorverandering te doen, bijvoorbeeld. Maar het publiek mag niet de hele voorstelling zitten ‘priemen’, want dan haakt het af.

**T. WALGRAVE:** De belichting mag niets in de weg zitten, noch voor de spelers, noch voor het publiek. Soms kan je er wel voor kiezen om het publiek te storen, als het om een duidelijke keuze gaat. Ik heb wel de gewoonte om met strooilight in de zaal te zitten. Bij *Public Enemy* laat ik op een bepaald moment HQI-lampen – voetbalstadionlampen – zowel op de scène als op het publiek schijnen. Je ziet dan dat veel mensen zich wat onwennig voelen. Als dat licht echter te dicht boven het publiek hangt, en het verblindend werkt, is het niet meer oké.

**J. KALMAN:** Jawel. Maar het moet zin hebben, het mag niet voortkomen uit nalatigheid. Je moet weten wat je doet, dat is alles. En als je het publiek de hele voorstelling lang stoort met je licht, ben je eerder met performance bezig.

**‘Je moet een beetje gek zijn om lichtontwerper te worden.’**

**R. GHESQUIÈRE:** Ja. Tenminste als je niet op veilig speelt. Er wordt geen aandacht aan besteed. Je werkt heel hard en niemand zegt ‘waaw’. Je bent helemaal alleen bezig. In recensies wordt er nauwelijks over de belichting of de soundscape gesproken – of de soundscape moet al heel erg op de voorgrond treden.

**H. COLE:** Ik denk het wel. Maar geldt dat niet voor elke discipline binnen het theater? Wat ik leuk vind aan licht ontwerpen is dat je de voor-

stelling mee creëert en stuurt, en dat je job drijft op verbeelding. Het enige wat je er moet voor over hebben zijn de onregelmatige uren. Maar ik zou deze job voor geen andere willen ruilen.

**T. WALGRAVE:** Ik vind dat een pretentieuze uitspraak. Dat er in recensies weinig over ons wordt geschreven, kan me niet schelen. Trouwens, als het licht echt goed zit, wordt het niet opgemerkt. Dan is het organisch, het klopt. Hetzelfde geldt misschien ook voor spelen.

**J. KALMAN:** Dat is een heel romantische visie van de feiten. Ik vind dat allemaal niet zo romantisch. We zijn geen ‘poëte maudits’.

**M. VAN DENESSE** (lichtontwerper bij Perceval): Neen, maar het moet wel je allerleukste hobby zijn, anders houd je het niet vol.

**J. VERSWEYVELD:** Ja, in die zin dat je altijd alles moet oplossen en dat alles bij jou terecht komt. En heel soms heb je het gevoel dat je er zomaar wat bijstaat.

**‘Schaduwen moeten zo mogelijk vermeden worden.’**

**R. GHESQUIÈRE:** Nee. Het al dan niet aanwezig zijn van schaduwen creëert verschillende leefwerelden.

**H. COLE:** Als je ze laat zien, moet je dat zo extreem, zo realistisch, zo juist mogelijk doen. Het moet een duidelijke schaduw zijn, niet zomaar wat rommel. Schaduwen vermijden is de moeilijkste opdracht voor een ontwerper.

**T. WALGRAVE:** Nee. Mijn principe is: ofwel te veel, ofwel te weinig. En je moet je altijd bewust zijn van de informatie die je overdraagt.

**J. KALMAN:** Nee. Ik heb steeds minder vooroordelen van die aard. Soms is het fascinerend om schaduwen te laten bewegen. Soms is het interessanter om het licht vanuit een bepaalde kant te richten, zelfs al veroorzaakt het schaduwen, in plaats van schaduwen systematisch te vermijden en een flauwe lichtrichting te hebben. Schaduwen die het oog verstrooien en hinderen, probeer je natuurlijk te vermijden, hoewel dat niet altijd mogelijk is.

**J. VERSWEYVELD:** Soms wel, soms niet, maar ik vind het helemaal geen issue. Het bepaalt zeker niet of een belichting goed is of niet.

**J.J. LAMERS:** Als je geen schaduw mag zien, dan

maak je toch gewoon een lichtontwerp waarbij je geen schaduw ziet? Ik vind dat geen stelling die je altijd kan verdedigen. Ik kan me voorstellen dat er een stijl van voorstellingen bestaat waarbij je schaduw wilt zien, en andere waar het absoluut niet mag. Van een goede driepuntbelichting, waarbij je geen schaduw ziet, kan ik echt genieten. Maar het is geen must. Natuurlijk is het wel verschrikkelijk als je van die storende schaduwen hebt die het gevolg zijn van onkunde, maar dat is iets helemaal anders.

**'Een dramatische scène moet plaatshebben in half gedempt licht; een feest krijgt sowieso veel kleuren en licht.'**

**R. GHESQUIÈRE:** Nee. Het is best mogelijk dat een dramatische scène in werklucht veel krachtiger wordt. Het is niet zo'n absoluut métier. In *Straf* van Jos van Kan ging het licht, naarmate het stuk dramatischer werd, van kleur naar wit. Maar het kan ook met een evolutie naar donkerder, of naar lichter.

**T. WALGRAVE:** Zeker wel, ofwel het tegenovergestelde.

**J. KALMAN:** Een komische scène werkt over het algemeen niet in gedempt licht. Die heeft straf, open licht nodig. Er zijn zulke wetten. Men kan een komische scène kapotmaken met te veel subtiliteiten in de belichting. Dat zie je vaak. Het is immers minder flatterend voor de belichter om alles vol uit te lichten, dan om een complex soort halfduister te maken. Om zichzelf plezier te doen, maakt de belichter de scène soms kapot.

**Wat is de rol van intuïtie?**

**R. GHESQUIÈRE:** Door het zoeken naar, het 'wrochten' aan elk lichtontwerp, bouw je, met de ervaring, bepaalde instincten op. Bij een zware monoloog, bijvoorbeeld, kan je de lippen best goed zichtbaar maken, anders wordt het heel vermoeiend. Dat is een veiligheidsinstinct. Dat kan pas doorbroken worden door het bijvoorbeeld volledig zwart te maken, als de regisseur ermee akkoord zou gaan.

**J. KALMAN:** Intuïtie is alles. De intuïtie van de verveling bijvoorbeeld: het is heel belangrijk te voelen wanneer je je verveelt bij het bekijken van een scène.

**Mag je een verandering aankondigen op de scène?**

**R. GHESQUIÈRE:** Ook hier zijn er geen regels. Soms is het aangewezen iets te 'telefoneren',

soms niet. Je kan het publiek ermee op het verkeerde been zetten, wat soms goed is. Het enige criterium is: waar wordt het stuk beter van?

**H. COLE:** Dat hangt af van productie tot productie. Het juiste moment kiezen voor een overgang is één van de moeilijkste onderdelen van het ontwerp: hoe en wanneer moet de overgang gebeuren, en hoe lang mag hij duren? Dat is makkelijker te bepalen als je veel repetities meemaakt.

**T. WALGRAVE:** Als je het doet, moet je ofwel te vroeg, ofwel te laat komen. Die decalage maakt tautologie – een illustratief gebruik van licht – weer mogelijk. Stel: je hebt een liefdesscène, gevolgd door een slagveldscène. Je kan het romantische licht laten doorlopen tot een stuk in de slagveldscène. Of omgekeerd, het slagveldlicht al laten beginnen in de romantische scène. In beide gevallen kan je je veroorloven om echt liefdeslicht en echt slagveldlicht te gebruiken.

**J. KALMAN:** Ja natuurlijk. Als tromgeroffel. Het kan de actie dynamiek geven, helpen bij een verandering of bij de entree van een acteur. Anticiperen is een element van het vocabularium waar men gebruik van moet maken. Niet systematisch natuurlijk. Niets systematisch.

**J. VERSWEYVELD:** Dat kan, maar je hebt het niet altijd helemaal in de hand. Je kan meestal wel het licht manueel bepalen tijdens de voorstelling, maar dat wil ik eigenlijk niet altijd. Ik vind het helemaal niet erg dat het licht niet elke avond helemaal samenvalt met het spel, want dan loop je te veel het gevaar dat het ondersteunend werk. Dat heeft ook als gevolg dat het licht bij de ene voorstelling heel mooi samenvalt met een bepaalde repliek of scène, maar de volgende avond niet meer, want het ritme van het spel is nooit identiek. De logica van het licht is bij elke voorstelling totaal anders. Je vertrekt immers van een ontwerp, niet van een 'systeem'. Er zijn lichtontwerpers die de standen geschreven hebben nog voor ze echt weten waar het over gaat. Dat is geen ontwerp, maar een systeem. Daarom vind ik het ook moeilijk om zulke stellingen te verdedigen. Ik begin bij elk lichtontwerp van nul af aan.

**Waarom ben je al dan niet aan een vast gezelschap verbonden?**

**R. GHESQUIÈRE:** Momenteel ben ik technisch coördinator bij Monty en werk ik als lichtontwerper, maar ook als klanktechnicus. Dat pakket van activiteiten geeft me zeer veel vrijheid. Het heeft zijn voordelen freelance te zijn. En ik verkiez dan een regisseur of choreograaf die me vertrouwt. Zo'n vertrouwensband wordt een

vriendschap. Met een collectief werken is iets moeilijker. Als je niet het volle vertrouwen krijgt, moet je naar compromissen gaan zoeken. Het is als lichtontwerper niet evident om uit te leggen wat je wil. De regisseur of de groep heeft vaak al een idee. Als je dan met iets anders aankomt, moet je het goed kunnen uitleggen. Maar je bent niet eloquent genoeg als je passioneel met iets bezig bent. Dat gebeurt intuïtief. Ik vraag dan om mij iets te laten proberen en hoop dat het goed bevonden wordt.

**T. WALGRAVE:** Ik werk nu tien jaar vast bij tg Stan omdat ik daar ongelooflijk vrij ben, veel vrijer dan wanneer ik freelancer zou zijn. Als freelancer ben je om financiële redenen verplicht dingen aan te nemen waar je niet 100% achter staat, tenzij je een heel grote naam hebt. Stan biedt bovendien het voordeel dat het een heel divers gezelschap is. Deze lente hadden we drie zeer verschillende producties: *Lucia Smelt*, *Diderot* en *Les Antigones*. De zelfbevraging is groot genoeg om te vermijden dat we in een doodlopend systeem terecht komen.

**J. VERSWEYVELD:** Ik werk alleen voor enkele regisseurs of choreografen. Het is een cliché, maar je kan veel meer risico's nemen. Ik hou ook niet van die lange gesprekken vooraf, en als je elkaar kent zijn die niet nodig. Even naar elkaar kijken kan al genoeg zijn om te weten wat de ander denkt. En, al begin ik voor elk lichtontwerp helemaal van nul, je hebt samen met het gezelschap toch wel referentiekaders. Het is gemakkelijk dat die er zijn.

**J. KALMAN:** Ik ben freelance. Ik heb me nooit kunnen binden. Dat is een levenswijze, een soort angst om vast te zitten. Daar is geen echt rationele reden voor. Ik zie mezelf niet elke dag naar hetzelfde theater trekken.

**Hoe lang zou je nog als lichtontwerper willen blijven werken?**

**R. GHESQUIÈRE:** Er komt altijd één week voor de première een soort vermoeidheid over mij. En dan denk ik: ik hou ermee op en keer terug naar de muziek, ik heb bereikt wat ik wilde bereiken: een paar projecten die me nog steeds ontroeren als ik eraan terugdenk. Maar dan is er telkens weer de hoop om opnieuw ontroerd te worden door wat je met licht kan teweeg brengen. Je krijgt echter zelden carte blanche om te experimenteren en tot het uiterste te gaan. Je moet altijd met compromissen werken. Je wordt daar niet echt ongelukkig van, maar ook niet maximaal euforisch.

**T. WALGRAVE:** Tot ik het beu ben. Maar ik doe het echt heel graag. En lichtontwerpen is niet het

enige wat ik doe bij Stan: ik reis met het merendeel van de voorstellingen, doe het gros van de vormgeving (affiches, website, enz.), soms een vertaling, ik schrijf soms een tekst of een dossier. **J. KALMAN:** Ik weet het niet. Soms denk ik: ik ben klaar om morgen te stoppen. Soms. Dat hangt af van het soort projecten dat je doet.

### Mag je de spots zien hangen?

**H. COLE:** Dat is vaak geen punt. Als je in je ontwerp rekening houdt met de spots, is het oké dat je ze ziet hangen. Maar je moet het dan wel strak houden, geen wirwar van spots. Ook dat hangt af van productie tot productie. In theatervoorstellingen is het nog wel de gewoonte om de spots weg te stoppen achter friezen of coulissen om zo een clean beeld te hebben, vrij van eventueel storende elementen. Anderzijds kan het ook dat de scenograaf de spots wil integreren in het scènebeeld.

**J.J. LAMERS:** Dat maakt me helemaal niet uit.

### Ga je vaak kijken naar het werk van andere ontwerpers?

**H. COLE:** Als zelfstandige kan je naar weinig voorstellingen gaan kijken. Dat mis ik wel. Ik ben nog vaak op tournee om voorstellingen te draaien, want van ontwerpen alleen kan je in België niet leven. Dan zou je zodanig veel ontwerpen moeten maken dat het weer bandwerk wordt. Zowel kwaliteit als honorering gaan dan naar beneden.

**L. PERCEVAL:** Als ik naar het toneel ga, vind ik het licht zelden goed. Ik vind het vaak niet genoeg doordacht of niet verfijnd genoeg. Ik zie heel vaak voorstellingen in Duitsland en daar is het licht echt op de voorstelling gesmeten. Je moet er vaak werken met het licht dat in de kap hangt. Ik hou niet van de films van Peter Greenaway, maar ik vind de belichting heel goed. Hij gebruikt eigenlijk kleur zoals anderen zwart-wit gebruiken. Dat is dan zo extreem en zo doorgedreven dat het ook weer een eigen wereld gaat leiden. Ik hou heel erg van de belichting van Wong Kar Wai, maar in het theater zijn er niet echt dingen waarvan ik opkijk. ●

## Respect voor de ogen van de toeschouwer

Jesper Kongshaug

**Jesper Kongshaug is lichtontwerper**

**bij het Deense Hotel Pro Forma.**

**Artistiek leidster is Kirsten**

**Dehlholm. Het gezelschap omschrijft**

**zichzelf als een 'vehikel voor drama-**

**compositie op de grens tussen**

**theater en tentoonstelling'.**

**Met projecties en belichtingseffecten,**

**onderzoeken ze de metafysische**

**grens tussen reëel en irreëel:**

**optische illusie wordt gezien als deel**

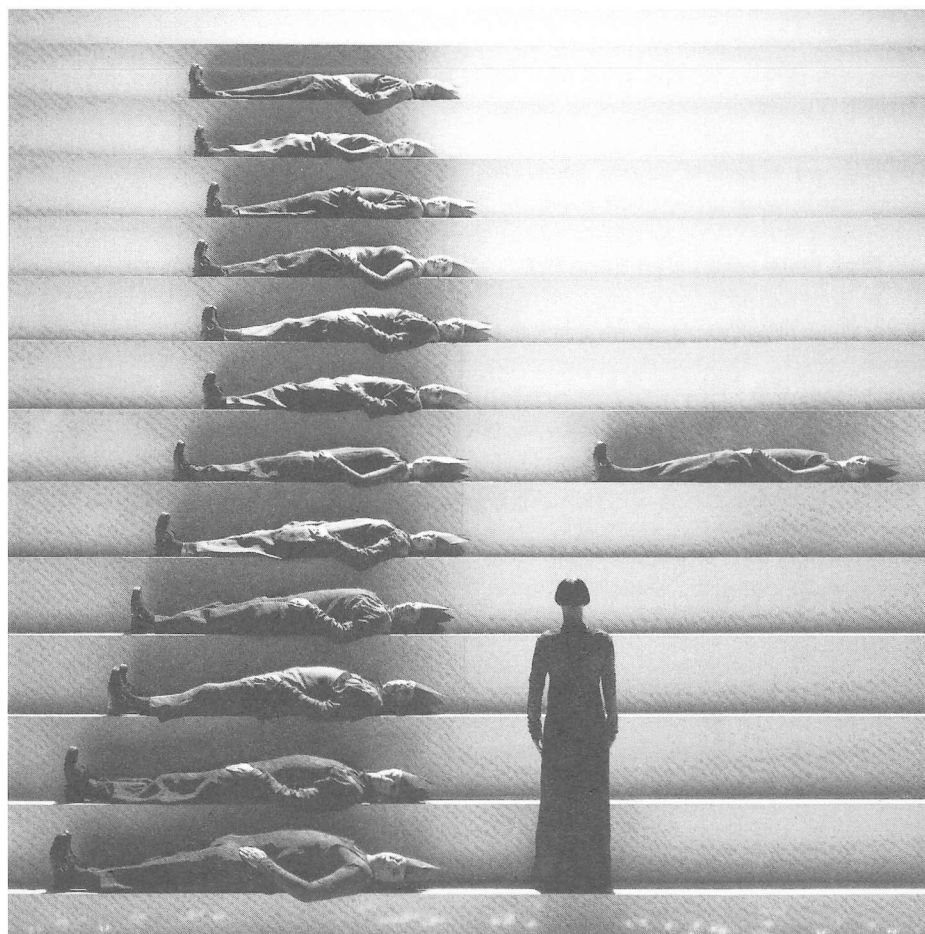
**van de realiteit.**

Mijn samenwerking met Hotel Pro Forma begon in 1992 toen ik ging kijken naar *Skyggens Kvadrat* in het stadhuis van Gentofte. In het werk van Kirsten Dehlholm ontdekte ik mogelijkheden voor mijn wereld. Ik was gefascineerd door haar uitdrukking van het conceptuele. Ik nam contact op met haar en stelde een samenwerking voor.

Onze eerste samenwerking werd *Enigma of the late Afternoon*, een voorstelling die ze maakte met de Japanse performancegroep Dumb Type. De voorstelling werd opgevoerd in het beschermde Glypteket-tentoonstellingsgebouw en leek meer op een levende tentoonstelling met muziek en licht dan op een theatervoorstelling: er werden tableaux vivants gecreëerd, geïnspireerd door de schilder De Chirico.

*Enigma* gaf mij moed om iets te proberen in de richting van performances die niet op tekst gebaseerd zijn, omdat ik de belichting hierbij kon bekijken als een ruimte scheppend en architectonisch element, dat tegelijkertijd rust en concentratie kon creëren. Het was soms magisch om zien hoe het licht deel werd van deze nieuwe ruimte. De belichting had hier niet de functie die ze vaak heeft in een 'tekstgerelateerde' omgeving, nl. het beschrijven van plaats en tijd in een psychologiserende dramaturgie. De eenvoud van het licht bepaalde het geheel. De vroege planning en instelling van de belichting liet de anderen toe te reageren op mijn inbreng. Scenografie en beweging bijvoorbeeld konden in de opstartfase rekening houden met de belichting, wat uiteindelijk minder compromissen nodig maakte.

Deze samenwerking met Dumb Type leidde naar een ander project met hen en naar een studiereis naar hun thuishaven Kyoto, in Japan. Deze reis zou erg veel voor me gaan betekenen. Dumb Type integreert op een nieuwe manier de technische mogelijkheden van multimedia in performances. Alle onderdelen worden gelijktijdig ontwikkeld, na een zorgvuldige, conceptuele ontwerpfasen. De vergaderingen duurden langer dan ik ooit had meegemaakt, vaak een hele dag, tot 's morgens vroeg. Als men de vrijheid wil hebben om in de eindfase nog dingen uit te werken, moet men er zeker van zijn in de planningsfase alle mogelijkheden te hebben besproken. Ze waren onvermoeibaar in hun nieuwsgierigheid naar nieuwe, grensverleggende technologieën. De techniek werd niet gebruikt om te overweldigen, maar eerder om te zorgen voor een 'overstimulering', die ertoe leidde dat men zich overgaf



Operation Orfeo HOTEL PRO FORMA © Roberto Fortuna

aan het resultaat, in plaats van te proberen begrijpen hoe dit resultaat tot stand kwam.

Bij mijn volgende opdracht bij Hotel Pro Forma, kon ik de belichtingstechnieken die ik in de loop der jaren had ontwikkeld, ten volle benutten. Kirsten Dehlholm en scenografe Maja Ravn hadden samen de scenografie voor *Operation Orfeo* ontwikkeld. Ik zou de belichting ontwerpen. De encenering bestond uit een trap achter een lijst. In archetypische vormen als een trap – en in andere basisvormen – is schaduw hét element dat licht en ruimte definieert. Het licht krijgt een grote slagkracht dankzij schaduw en duisternis. We maakten gebruik van een laserinstallatie, die een over het publiek heen golvende zee suggereerde. Het was een in principe eenvoudig concept, dat hier op een overweldigende manier functioneerde door de context waarin het was geïntegreerd. *Orfeo* reist, nu al bijna acht jaar lang, een groot deel van de wereld af: Sydney, New York, Parijs, Hamburg, enz.

*Orfeo* was een artistiek succes, dus werden Maja Ravn en ikzelf nogmaals aangesproken voor een spannende opdracht. We kozen ervoor om te experimenteren met het 'Planetarium', een Omnimax-theater dat via film, lichtprojecties en muziek een artistiek statement moest worden. De voorstelling kreeg als titel *Dust, Waw, Støv*. Jammer genoeg werd dit idee geen succes. Vanaf een bepaalde grens kan de visuele input té overweldigend worden. Eén uur en twintig minuten onder een gigantisch projectiescherm bleek te krachtig. Bovendien was de voorstelling in technisch opzicht onvoldoende flexibel, door het grote formaat van de film en het grote aantal machines dat er synchroon mee moesten lopen. Twee minuten veranderen was een gigantische opdracht. Het dilemma is dat deze technisch gecompliceerde voorstellingen duur zijn om te realiseren en tegelijkertijd kwetsbaar blijven. De apparatuur wordt uit economische overwegingen zo laat gehuurd, dat ze pas een paar dagen vóór de première opgesteld wordt, waarna het onmogelijk is om iets essentieels te veranderen,

zelfs als de verschillende onderdelen geen deegelijke samenhang vertonen. Dat heeft al een paar keer tot problemen geleid. Dat waren dure ervaringen: we konden de problemen niet gewoon oplossen door technische beperkingen in te voeren, maar moesten vooruitlopen op de oplossing van problemen waarvan we de ware aard nog niet kenden. We moesten leren dat een 'fout' een stuk informatie is, in plaats van een probleem. Het leren omgaan met problemen en fouten heeft mij sterk beziggehouden in die jaren, maar het wierp zijn vruchten af voor later werk.

*Monkey Business Class* was het volgende grote project. Ik hou nog altijd heel erg van deze zelf-relativerende musical, die gebruik maakte van een erg technische installatie. De voorstelling was het resultaat van een samenwerking tussen Dumb Type en de New Yorkse architecten Ricardo Scofidio en Liz Diller. Het is bij mijn weten de eerste voorstelling die gebruik maakte van een scène-indeling in de breedte, met een groot langwerpige projectiescherm bovenaan.



Dit staat ver van het traditionele theatrale formaat, maar schiep nieuwe mogelijkheden door de kracht van het contrast tussen het 'live'-gebeuren en het videoscherm erboven dat bij momenten 'live' was en op andere momenten niet. Het was een levendige reis voor het oog.

De belichting werd vroeg en zorgvuldig gepland. Het geheel stak eigenlijk al in mekaar op de dag dat we voor het eerst repeteerden, d.w.z. ongeveer zes weken voor de première, wat ongewoon is. De afzonderlijke belichtingsonderdelen waren nog niet vastgelegd, maar we konden met de belichting experimenteren, terwijl de choreografie zich ontwikkelde. Door de belichting ontstond een erg poëtische sequentie, waarin de dansers zich zonder kleren in een geprojecteerd traliwerk bevinden.

Deze volgorde van werken heeft evidente voordelen, alhoewel het veel duurder was om de gehele installatie van in het begin te huren. Eén van de voordelen was dat de videosequenties werden opgenomen met de belichting die de voorstelling ook echt zou gebruiken. Hierdoor smolten de beelden op een zeldzame manier samen met de voorstelling.

Het feit dat de drie samenwerkende partners in de USA, Japan en Denemarken woonden, zorgde voor enkele onverwachte situaties tijdens het werkproces. Doordat we in verschillende tijdzones woonden, was er altijd wel één van de partijen aan het slapen als er een telefonische conferentie was, ongeacht het tijdstip van de dag waarop we telefoneerden. Als we overlegden, was er altijd een soort 'groggy' stemming. Er werd zelfs voorgesteld om de voorstelling *Jet Lag* te noemen; ik herinner me veel vermoeide gezichten. *Jet Lag* werd later de naam van een andere voorstelling van Scofidio en Diller (i.s.m. The Builders Association, nvdr): ze waren dat aspect dus niet vergeten.

Voor de opening van het Arken-tentoonstellingsgebouw ten zuiden van Kopenhagen werd er een evenement van iets minder dan een half uur besteld. De vorm van het gebouw deed denken aan een schip of een boot en aangezien ertegenover een roeiclub was gelegen, was het geen al te grote stap om daar vijftig roeiers in beweging te zien. Ik ontwikkelde een 12-volts diaprojector, zonder blazer, waarin plaats was voor één enkele dia: één voor iedere roeier. De roeiers werd gevraagd een beeld te kiezen met een motief dat veel voor hen betekende. Omdat ze afkomstig waren van de Færøer-eilanden, waren er veel beelden bij van grote vissen die ze hadden gevangen of van een mooie vogel in

volle vlucht! Hun roeiriemen hadden aan de uiteinden een lamp van 12 volt, genoeg om de boorden te belichten. Door de riemen liep een laserstraal die voor een glimmende, niet-synchrone reflectie zorgde, die deed denken aan reflecties op het water. Het evenement vond in de late namiddag plaats, zodat het laatste daglicht tijdens het verloop verdween. Het werd een mooie dag.

We hebben sindsdien andere openings-evenementen gerealiseerd, o.a. voor het kunstencentrum in Stockton, UK. Bij dergelijke opdrachten heeft het licht een afgeijnde rol: als een gebouw voor het eerst wordt getoond, mag de belichting niet tot gevolg hebben dat een deel van de architectuur onzichtbaar wordt door er lampen e.d. in te stoppen. Daarom moet de belichting niet alleen zuiver conceptueel in het gebouw worden geïntegreerd, maar moet ze in de praktijk ook onderdeel zijn van de elementen die de voorstelling uitmaken. Een voorbeeld van deze werkwijze zijn de roeiriemen in Arken.

Dia-, video-, en lichtprojecties zijn een belangrijk deel van mijn werk voor Hotel Pro Forma. Ze combineren licht met de extra laag binnen de scenografie, dat een beeld kan zijn. Tegelijk valt in deze omgeving de technologische ontwikkeling het meest op. Vandaag de dag kunnen we grote, sterk uitgelichte beeldoppervlakken met scherpe beelden produceren, op een manier waarop men dat enkele jaren geleden gewoon niet kon. De fijne afstelling van de informatie die in het beeld vervat zit, is toegankelijk via een degelijke pc. Wij stonden altijd vooraan in deze ontwikkeling. Het liet ons toe om de beeldprojectie tot een centrale lichtbron om te vormen, eerder dan lichtbron en beeld te zien als twee elementen die onderling concurreerden. Als de algemene belichting een geprojecteerd beeld doorkruist, vermindert het contrast makkelijk en krijgt men een weinig heldere, melkachtige expressie die het oog verveelt.

Twee voorstellingen met grote lichtprojecties zijn *Chinese Kompas* en *House of the double Axe*. In *Chinese Kompas* was het projectieoppervlak een grote, opblaasbare vorm. Deze kubus zweefde één meter boven de grond en de voorstelling was louter met opblaasbare elementen opgebouwd, o.a. met twee lichtgevende heliumballonnen, gevuld met licht. Er deden 50 kinderen aan mee, die allemaal opblaasbare rekwisieten rondroegen. Zoals in *Monkey Business*, was de basisbelichting in deze voorstelling vergelijkbaar met de belichting die bij balletvoorstellingen wordt gebruikt: een belichting vanuit beide kan-

ten van het podium, net boven de grond, die er voor zorgt dat lichamen, vormen en kledij geaccentueerd worden. Dit soort licht heeft het voordeel dat het slechts zichtbaar is als er iemand in staat. Het licht dat nergens op schijnt, verdwijnt naar de overliggende zijde, waar we het voor het publiek kunnen verbergen. Tegelijkertijd is het een voordeel dat het licht van de achtergrond kan worden weggehaald, omdat het dwars op de scène invalt. Als ons beeld nu wordt geprojecteerd op een pvc-doek dat ook in de breedte hangt, blijft het beeld heel duidelijk omdat het niet door 'valse' lichtinval wordt gestoord. Allebei de voorstellingen hadden een aantal dans- en choreografische scènes met veel mensen. Ook hier was de zijdelingse belichting geschikt om deze sequenties een expressieve rust te geven.

In *House of the double Axe* was de lichtprojectie het basiselement van de voorstelling. Ik ben lang gefascineerd geweest door de machine die 'double-scroller' wordt genoemd. Deze kan tegelijk twee filmspoelen projecteren. De spoelen kunnen in dezelfde of in tegengestelde richting draaien. Als men twee identieke films over mekaar laat draaien, ontstaan er interferentiefenomenen in het beeld. Deze onverwachte en onregelmatig flikkerende lichteffecten hebben een verwantschap met de droomwereld: ze zijn magisch.

Deze muziekvoorstelling werd ontwikkeld vanuit een belichtingsconcept dat mooi bij de muziek paste. Muziek en licht zijn familie van elkaar: ze hebben een wonderlijke verwantschap. Het is eerder magie dan toverij, die de sleutel is tot de fascinatie voor de encenering. De geloofwaardigheid ontstaat door de toekijkende ogen te overtuigen in plaats van ze te bedriegen. In de ruimte die er bestaat tussen datgene dat we zien en datgene dat we kennen, helpt de fantasie een handje mee en creëert zo het perfecte beeld.

De schoonheid die de scènebeelden van Hotel Pro Forma doordringt, is een uitdrukking van respect voor de ogen van de observator en een erkenning van het feit dat het proces dat deze beelden creëert op zichzelf minstens zo belangrijk is als de personen die ertoe bijdragen. De luxe van veel tijd en veel conversaties is, denk ik, direct te relateren aan een artistieke meerwaarde in de beelden van de scènes van Hotel Pro Forma.

Vertaling uit het Deens: Wim Coenen

# Transatlantische vragen

Een jaar e-mailcorrespondentie tussen  
Matthew Maguire (New York) en Jim Clayburgh (Brussel)

Jim Clayburgh is decor- en lichtontwerper voor een aantal dans-, theater- en operagezelschappen in New York en België. Hij is stichtend lid van The Wooster Group. Matthew Maguire is regisseur bij Creations Productions (New York), een gezelschap dat vooral multimediale projecten opzet.

maandag 8 mei 2000

Hi, Jim. Ik heb een voorstel. Ik heb gewerkt met Caridad Svich en Maria Delgado, die samen een essaybundel met de titel *Theatre in Crisis?* gere-digeerd hebben, en nu zoeken ze medewerkers voor een nieuw boek, *Transglobal Readings*. Zou je geïnteresseerd zijn om met mij samen te werken? Er is een brede waaier aan dingen die we zouden kunnen doen: we zouden e-mails kunnen uitwisselen over de toestand van het theater, we zouden een cyberstuk kunnen construeren, een performance in de ether,... Wat denk je? Hartelijke groeten aan iedereen daar,  
Matthew

maandag 8 mei 2000

Ik ben zo geflatteerd dat ik zelfs zou leren typen. Het is één uur 's nachts maar je hebt mijn aandacht toch wakker geschud. Ik zou dat theater in crisis wel eens willen zien. Later meer en groetjes aan jouw familie,  
Jim

maandag 30 oktober 2000

Beste Jim, als dat geen lange stilte was! Hier is een mogelijke strategie. Waarom gebruiken we het *Book of Questions* van Edmond Jabès niet als springplank? Dit citaat eruit vind ik fantastisch: 'The Jew answers every question with another question. (Reb Léma)' Ik stel de volgende werkwijze voor: 1. We vuren vragen af die uit onze huidige obsessies voortvloeien. 2. Maar we voelen ons niet verplicht erop te antwoorden. We zouden kunnen antwoorden - en we zijn vrij om dat te doen - maar we kunnen ook antwoorden met een tegenvraag, en die kan uit de originele voortspruiten of een heel andere richting uitgaan.

Zo zouden we met elkanders inbreng een constellatie van ideeën laten ontstaan. Ik geloof dat we na een korte tijd met de lappen conversatie een stevige collage kunnen samenkleven. Wat denk je? Het beste,  
Matthew

vrijdag 3 november 2000

Ik ken Jabès' boek niet - maar een reeks vragen lijkt me wel de goede plek om te starten, als we maar vermijden om in het stuk van Handke terecht te komen, waarin het gevraagd gewoon té is. Ken je die tekst? Ik ben de titel in het Engels vergeten, maar in het Duits is het *Das Spiel vom Fragen*. Of *Die Reise Lum Sauaren Laud* zoals de vrouw in het kantoor hier in Keulen zegt. En wat gaat er boven één Handke die klappt? Vertel me meer over Jabès.  
Jim

zaterdag 4 november 2000

Hi Jim. Jabès' boek is een rond een aantal vragen georganiseerde exploratie van Hebreeuwse spiritualiteit en mystiek. Hierop ben ik al een tijdje aan het broeden: omdat mijn loft ooit een textielatelier was (ik heb veel antieke zwarte naalden gevonden tussen de vloerplanken), vraag ik me soms af of de levens van de vrouwen en kinderen die hier gewerkt hebben nog steeds in de lucht hangen. En ik bedoel niet 'spoken'; ik vraag me af of een ruimte een geheugen heeft. Heb jij als designer die de ruimte als materiaal gebruikt (en ook licht enz.) ooit het gevoel dat de ruimte die je creëert een geschiedenis ontwikkelt? Of dat er een sediment ontstaat van de gebeurtenissen die de ruimte gevuld hebben? Dat ze sporen nalaten? Of is de ruimte als een tabula rasa, die de vluchtige gebeurtenissen voor altijd uitwist? Met jouw Handke-klap heb ik eens goed gelachen. Hartelijke groeten,  
Matthew

maandag 13 november 2000

Hi Jim - ik stel me voor dat je daar een briljante tegenzet over het geheugen van de ruimte aan het uitwerken bent. Maar het mooie van onze werkwijze is dat geen enkele vraag een antwoord vraagt. Om

de dingen op gang te krijgen stel ik voor dat we niet naar de glans maar naar het volume kijken - en de parels er nadien uitziften. Dus: Zwemt een eend met één poot in cirkels?  
Hartelijke groeten,  
Matthew

donderdag 16 november 2000

Matthew, ik zit op de trein naar Hasselt om met Johanne vanavond een performance te geven. Ik heb het misschien al over treinen gehad - ik vind dat ze veel te maken hebben met geheugen en ruimte en misschien ook landschap. (Ik geef toe dat er in die uitspraak een latent gevaar van pantheïsme schuilt.) Deze trein is oud, lijkt al redelijk lang in gebruik te zijn. Zelfs hier in eerste klasse heerst een gevoel van vaalheid ondanks de reproducties op de wanden van een woudfantasie met de al lang uitgestorven dieren van de Ardennen en uitgevoerd met de uitgesproken kwaliteiten van een Dubuffet. Dit is alleszins geen ongerept terrein. Door het raam zie je de Brueghels: de modder is dezelfde. Als dit de eerste rit van een nieuwe hogesnelheidstrein zou zijn, zou alles er dan hetzelfde uitzien? Ik denk van niet. Zou dat aan de nieuwtje van de trein te wijten zijn? Of aan de filters in het glas? Of aan de snelheid waaraan ik het zie voorbijkomen? Rupert Sheldrake heeft het idee van een 'genetisch geheugen' gelanceerd, omdat in een kolonie vogels die een specifiek gedrag aangeleerd hebben, en dat gedrag dan omwille van een of andere omgevingsoorzaak (b.v. er staan geen melkflessen met kartonnen deksetjes meer op de stoep) achterwege laten, dat zelfde gedrag generaties later, in een ander land, als aberrant gedrag waargenomen kan worden. Ik denk dus dat in het geval van jouw loft er zeker sprake is van geheugen. Bewuste geschiedenis daarentegen, dat betwijfel ik. Onbewuste geschiedenis vast en zeker. Als designer interesseert me dat: het onbewuste geheugen van de ruimte opzoeken. Kleine, gedeelde flitsen. Heb je *Fanny* ooit gezien, een musical uit de jaren vijftig? Als de man van zee terugkomt, zingt hij, "Hello", said the door, "glad to feel your hand once more", and the chair, "Now you're back where you belong". Er is een dunne grens tussen dingen die spreken en dingen die sprekend zijn. (We rijden voorbij Neerwinden.)

Wat jouw eend betreft - goed gezien. Vraag raad aan een kanovaarder.

Linde, mijn assistent, vermeldt dat Ruskin over renovatie van architectuur en geheugen geschreven heeft.

Denk je dat er iets kan bestaan dat geen geheugen heeft? Een ruimte, een object?

Het beste,

Jim

woensdag 22 november 2000

Hi Jim, fantastische beschrijving van jouw treinreis en de gedachten die die losgeweekt heeft. Wij zijn met een stuk van Beckett bezig. Vraag: waarom lijkt mij de relatie tussen papieren capsules op melkflessen en het gedrag van vogels zo plausibel?

Door altijd vrienden van papier en ornithologie - of moet dat origami zijn,

Matthew

donderdag 23 november 2000

Veel succes met Beckett. Welk stuk?

Groeten,

Jim

donderdag 7 december 2000

Beste Jim, sorry dat ik wat traag ben in de volleys. Beckett's *Embers* is nu in première gegaan en ik heb nu wat meer ademruimte.

Sinds ik op acteren ingesteld ben, denk ik veel na over transparantie. Ik ben er altijd van overtuigd geweest dat de beste acteurs die zijn, die de maskers die ons socialiseren kunnen laten vallen en het publiek kunnen laten binnenkijken in hun denkproces. Ik geloof dat het gezicht doorzichtig kan zijn als vensterglas. Ik ben jouw definitie van een acteur niet vergeten: ik geef ze dikwijls door aan studenten (ja, je krijgt de credits). 'Een goed acteur moet eerst en vooral een interessante persoon zijn.' Het lijkt doodsimpel maar in mijn ervaringen met casting heeft het de test goed doorstaan. Als een acteur de gave heeft, om ons naar binnen te laten kijken, dan is er hopelijk een complex beeld van een ten volle geleefd leven te zien. Over ruimte ben ik op dezelfde manier gaan denken - mijmerend over transparantie. Ik wil de ruimte niet antropomorferen, maar zijn er gradaties denkbaar van ruimtes die hun natuur transparanter maken dan andere? Is er opake ruimte ook al kan je er doorheen zien? Is ruimte soms transparant ook al lijkt ze dichtgemaakt met muren en objecten? Bij sommige boxen van Joseph Cornell krijg ik het gevoel dat mijn zicht oneindig verder zou kunnen reiken, en dat is niet omdat er aan de waarneming geen grenzen meer zijn. Zouden

bepaalde vormen van transparantie uit dichtheid kunnen ontstaan? Zou dichtheid een illusie van transparantie kunnen oproepen door binnen een gesloten veld een oneindige reeks associaties op te roepen? Zou dat hetzelfde mechanisme kunnen zijn dat in ons de waarneming oproept dat we in het hoofd van een acteur kunnen kijken?

Hartelijke groeten,

Matthew

zaterdag 9 december 2000

Beste Matthew, transparantie is voor mij synoniem geworden met 'geen aandacht op zichzelf trekkend'. Is dit alles niet zoals het 'condo-/co-op-dilemma'? Ben ik eigenaar van de muren en huur ik het inwendige volume of is het omgekeerd? Hoe dan ook, volgens mij is deze dubbelheid ook van toepassing op acteurs in relatie tot een tekst en vooraf vastgestelde handelingen. Transparantie in de dialoog ertussen. Een liftkoker helemaal in glas? De paradox van transparantie en densiteit met betrekking tot sommige acteurs. Misschien bestaan transparantie en densiteit in verschillende gradaties in tegenstelling tot elkaar, waarbij, zoals voor zoveel klotedingen, de perfecte balans gevonden moet worden. Misschien niet in design, waar een zeker minimalisme de projectie helpt en rommel de focus kan verleggen. Je kent mijn voorliefde sinds lang voor neutraliteit als startpunt voor elk design, en ik ben niet zo zeker of de manier waarop we dat gebruiken transparantie is of reflectie. Live versterking is misschien een goed voorbeeld: de technologie is de onzichtbare (onhoorbare) geleider. Goed acteren heeft voor mij veel te maken met een realiteit in multitrack: ik zie de persoon, en ik hoor/zie de tekst/bewegingen en ik vul de gaten op tussen beide. Misschien is het een methode van mij om verveling te vermijden.

Ik bemerkte onlangs hoe ik met iemand sprak over een lichtontwerp dat ik 'oneerlijk' vond. Ik hoop dat dat niets met geloof te maken heeft. Maar heeft het misschien te maken met de relatie tussen het licht en de ontwerper of tussen het licht en het stuk? Het licht ten opzichte van de ruimte? Misschien had het meer te maken met een zak trucs en het gebruik ervan. Hoe oneerlijk kan iemand zijn met belichting? Kan er eerlijke architecturale belichting bestaan? Is dezelfde gradatie van (on)eerlijkheid die bij een acteur interessant is, ook voor een designer interessant of is het proportioneel andersom? Is oneerlijkheid een vorm van misleiding of is het gewoon inbeelding? Hoe oneerlijk kan een acteur zijn en toch nog een object van verlangen blijven? Op welk punt spreekt een oneerlijke situatie op menselijk vlak of misschien zelfs op emotioneel vlak meer aan

dan een eerlijke? En is dat voor een danser precies hetzelfde punt? Is het punt halweg tussen een eerlijke acteur en een oneerlijke acteur het meest of het minst interessante? Goede vraag over authenticiteit in theater.

Jim

zondag 10 december 2000

Beste Jim - een prachtige brief, maar er zijn een paar dingen die je voor mij moet verduidelijken:

- Ik ken het 'condo-/co-op-dilemma' niet. Wat is het?

- Een glazen liftkoker? Cool. Ik stel me dat voor vrij zwevend in de ruimte. Klopt dat?

- 'Je kent mijn voorliefde sinds lang voor neutraliteit als startpunt voor elk design.' Ik denk dat ik weet wat je bedoelt, namelijk een ontwerp dat het stuk niet oplaadt met allerlei conflicterende lagen, maar ik ben niet helemaal zeker dat ik jouw gebruik van het woord neutraliteit in die context helemaal begrijp. Kan dat uitgebreider?

Het idee van oneerlijk lichtontwerp fascineert me...

Kan er eerlijke architecturale belichting bestaan? Ik zou zeggen van wel. Als de architect onze ervaring van de ruimte met licht wil leiden, dan denk ik dat dat in de totaliteit van het ontwerp vervat kan zijn. Bijvoorbeeld het licht dat door openingen boven in rotondes binnenvalt. Ik zie het verschil niet tussen de manier waarop een architect het kunstlicht bepaalt en hoe hij of zij het natuurlijk licht vorm geeft.

Ik moet de kleine in bed doen. Hartelijke groeten, ook aan J en A,

Matthew

maandag 11 december 2000

Matthew, ik moet snel antwoorden.

- Als ik het juist voorheb, dan ben je in een 'co-op' eigenaar van de muren, maar huur je de luchtruimte door de muren omschreven. In een 'condo' zijn de muren eigendom van de immobiliënfirmas (of een investeerder) en ben je zelf eigenaar van de lucht in jouw ruimte.

- Een glazen liftkoker: het mechanisme is zichtbaar terwijl je je door tijd en ruimte verplaatst.

- Neutraliteit? Daarover later meer, maar het allerbelangrijkste voor mij is dat het met betekenispotentieel geladen is. Grind.

Jim

maandag 29 januari 2001

Hi Jim. Ik ben net terug uit, of all places, Tuscaloosa, Alabama. Deed een workshop aan de University of Alabama over een nieuw stuk, *Luscious Music*. Ik ben er tereden mee, ik denk dat het bijna af is.

Ben jij nog op iets aan het broeden?

Hartelijke groeten,

Matthew

vrijdag 9 februari 2001

Hi Jim. Gisteravond ben ik naar Julian Schnabels film *Before Night Falls* gaan kijken. Sterk. Als je er niets over weet: het is gebaseerd op de memoires van de Cubaanse dichter in exil, Renaldo Arenas. Op zijn doodsbed zegt hij tegen zijn vriend, Lazaro, 'you are the most authentic man I've ever known'. Mij is dit gebruik van het woord authentiek opgevallen, als een zoveelste voorbeeld van synchroniciteit. Als je b.v. over een idee loopt na te denken, dan komt het je in je dagelijks leven herhaaldelijk tegemoet - dat is een teken van dat fenomeen. En ja, ik heb de laatste tijd het idee van 'authenticiteit' in mijn hoofd en de verwijzingen ernaar blijven tevoorschijn komen. Die film heeft authenticiteit, ook al verschijnen er twee Hollywoodsterren in: Sean Penn en Johnny Depp. Het is uit de minuscule maar briljante cameo's die ze spelen duidelijk dat ze er zijn uit sympathie, om Schnabel aan distributie te helpen. Andere industriële barcodes zitten er niet in de film.

Ik vraag me af of er één kwaliteit voor een artiest belangrijker is dan authenticiteit? Beelden van authenticiteit zijn in onze cultuur al zo dikwijls ontmaskerd als illusies. Het is me een raadsel hoe die paradoxale authenticiteit in het theater gekomen is, terwijl zoveel van ons ambacht rond illusie, allerhande illusies, draait. Hoe kan men op authentieke wijze illusies verkopen?

Ik was in *The Nation* een artikel aan het lezen over het opdrogen van de markt voor alternatieve rock in 1996 (bands als Pearl Jam en Weezer) omdat de jongeren het gevoel hadden dat de commerciële verpakking de authenticiteit van de bands gecorrumpeerd had. De auteur, Thomas Frank, stelt: 'And as the corporate universe gradually subsumes what remains of independent cultural production, we can no doubt look forward to advertising people announcing, without the least inkling of irony, that they worked for Saatchi and Saatchi back before the agency sold out.'

Als een artiest met niets anders dan zijn eigen pure visie bezig is, dan is dat authenticiteit. Hoe kunnen we als theaterartiesten onze nood aan publiek daarmee rijmen? Het lijkt zo moeilijk als zen. Onthechting. Maar, wat anders dan het verlangen om verder te reiken, drijft het theater vooruit?

Dat zijn de dingen waarop ik lig te kauwen.

Hartelijke groeten, ook aan Jo en Al,

Matthew

woensdag 21 februari 2001

Ik leef nog en zal binnenkort antwoorden.

Morgen Berlijn en vrijdag terug.

Jim

dinsdag 13 maart 2001

Hi Jim, ik heb de hele dag collages gemaakt. Groot formaat. Ik ben nogal aan het spelen met dat citaat van Jasper Johns: 'Take an object. Do something to it. Do something else to it.' Het is verbaazingwekkend hoe goed dat werkt. Zo eenvoudig. Alhoewel ik altijd met de vraag geworsteld heb, wanneer is een werk te eenvoudig? Ik heb b.v. weinig geduld met het werk van Dan Flavin. Ik bewonder bepaalde minimalistische werken, maar ik vraag me af waarom mijn plezier verdwijnt als een minimalistisch stuk ten einde loopt. Wanneer wordt het concrete zo vluchtig dat het simpelweg conceptueel wordt? Uiteraard worstel ik met dit alles af bij deze nieuwe stapel collages. Hoeveel of hoe weinig is genoeg? Is het glas halfvol of halfleeg? Hangt het ervan af of je aan het drinken bent of aan het inschenken?

Groeten,

Matthew

maandag 16 april 2001

Matthew, waar zijn we?

Jim

dinsdag 17 april 2001

Hi Jim - goeie vraag!

Vat perfect mijn gemoedstoestand!

Verloren in de ruimte,

Matthew

maandag 23 april 2001

Matthew, ik bedenk dit nu. Met verschillende teksten van de vele persoonlijkheden van Pessoa. (Pessoa en zijn heteroniemen).

Rinkelt er een belletje?

Jim

donderdag 26 april 2001

Hi Jim. Suggereer je dat we Pessoa's gedichten tussen onze uitwisselingen moeten invoegen? Toen ik zijn *Alentejo Seen From The Train* las, kwam één juxtapositie alvast bij mij op. Ik associeer dit namelijk met jouw verhaal over de treinreis naar Hasselt. Had jij het over montages zoals de volgende?

'Matthew, on the train heading for Hasselt to do a performance with Johanne. I perhaps mentioned the train as it...

Alentejo Seen From The Train

Nothing with nothing around it

And a few trees in between

None of which very clearly green,

Where no river or flower pays a visit

If there be a hell I've found it,

For if ain't here, where the hell it is?'

Portugese groeten,

Jorge Alentejo

vrijdag 27 april 2001

Matthew, ik kan me niet meer herinneren hoeveel koffie je drinkt, maar Pessoa was maar een vraagje tussendoor, zonder belang, maar nu toch mee in de soep. Ik had het over een beschrijvende metafoor voor een muziekstuk dat gezongen zou worden als van een / door een meervoudige persoonlijkheid. Een experiment in de meervoudsvorm (met nieuwe muziek), dat noch synthetisch, noch eclectisch is. Een nieuwe vorm van eenheid-en-veelheid. Althans, zo is het me uitgelegd. Het had te maken met het lichtontwerp, of zelfs de mise-en-scène van een oratorium, een moeilijk ding. Klassieke en zeker hedendaagse muziek heeft heel strikte grenzen van aanvaardbare belichting. De verstrooidheid door een lichtverandering van twintig minuten tijdens een concert lijkt voor sommige mensen de mogelijkheid om te luisteren te blokkeren. Ik vind dat het een vorm van relaxatie is, een tweede spoor, een actieve, betrokken meditatie. Ik ben dan wel verrast hoe weinig mensen hun ogen sluiten terwijl ze luisteren.

Moet ik die dingen als een noodzakelijk kwaad zien? Belichten en naar huis gaan?

Jim

maandag 30 april 2001

Beste Jim - je hebt me nogal in de soep gedraaid. Niet dat dat ons project in de war stuurt, maar toch. Ik hou het bij Yogi Berra, die verbaazingwekkende vroeg-postmoderne filosoof die zei, 'als je bij een splitsing in de weg komt, neem ze'. (Overigens, pas op met George Bush die dit zijn lievelingsspreuk noemt.)

Waarom dragen kamikazes valhelmen?

Ciao,

Matthew

donderdag 3 mei 2001

Matthew, ik keer terug naar een vorige conversatie. Wat ik toen wilde zeggen is: ben ik eigenaar van de muren en huur ik de binnenruimte of omgekeerd, het functioneert allebei. Dit probleem van eigendom kan voor acteurs zowel gezien worden ten opzichte van een tekst als ten opzichte van een vooraf afgesproken reeks handelingsoverdrachten. De transparantie schuilt in de dialoog tussen die twee/drie: 1. tekst, 2.

opdrachten, 3. eigendom/bezit.  
Ik moet hier verder over nadenken,  
Jim

maandag 7 mei 2001

Beste Jim, ik begrijp dat je opmerkt hoezeer de eigendom van woonruimte vergelijkbaar is met het wonen van de acteur in de tekst. Er is een opvallende analogie.

Laat ons starten met situatie A:

Net zoals een persoon de muren van een loft kan bezitten, maar de inwendige ruimte slechts huren, precies zo kan een acteur de buitenkant van de tekst bezitten, maar het inwendige volume slechts huren. De muren van de loft lijken me de woorden op de bladzijde te zijn: vast en onveranderlijk. Het inwendige volume van de loft is constant in flux, zoals de ervaring door de beleving van de taal en de bewegingen door de acteur.

De vraag die dat voor mij oproept is: de acteur kan nooit eigenaar worden van de muren, het omhulsel van de tekst zelf, want de tekst zal altijd eigendom blijven van de auteur. Als je acteurs hoort spreken, dan zou je denken dat ze zich de tekst kunnen toeëigenen, maar dat beschrijft slechts een tijdelijke bewoning, hoe compleet de illusie van de band ook is. Uiteindelijk zal de acteur toch een andere rol aannemen en de eigendom van de muren van die rol (de tekst) zal naar de oorspronkelijke eigenaar terugkeren. In die zin is de acteur een huurder. Zoals een krab vindt hij een huis dat een huurder toelaat en zoals de opportunist betreft hij het alsof het het zijne was.

Een en ander suggereert dat situatie B vanzelfsprekender is. De acteur kan de muren slechts huren, maar hij kan eigenaar zijn van het inwendige volume, omdat het inwendige volume precies zijn eigen ervaring is, gekatalyseerd door zijn toegang tot de tekst. Dit vluchtig maar toch reëel volume bestaat uit zijn eigen ideeën, associaties,

herinneringen, en emotionele en fysieke choreografieën, en hij kan terecht stellen dat hij er eigenaar van is, omdat zijn eigen invulling van de rol door geen enkele acteur nagedaan zal kunnen worden terwijl de tekst nooit zal veranderen.

Nu, er is nog een andere laag die ik aan jouw analogie zou willen toevoegen: de relatie tussen eigendom en transparantie. Ik denk dat je suggereert dat de ware eigendom een conditie als transparantie tot stand brengt. Als een acteur zich een rol toe-eigent, zien we het personage en misschien het hele stuk doorheen hem als een transparante filter. Niets van zijn lichaam en geest vloekt met de eisen van de rol. Als hij een probleem heeft met de eigendom (waarlijk absorberen en kanaliseren) van de rol, dan zullen gradaties van opaciteit verschijnen, en wij, het publiek, zullen het stuk niet helder kunnen zien.

Misschien is dit de manier waarop klassieke stukken opgevoerd blijven worden. Publieken nemen de stukken waar als tijdloos, omdat ze de sensatie voelen van doorheen de tijd terug te zien tot in de originele intentie/ervaring van de auteur, alsof er niet honderden misschien duizenden jaren tussenin liggen. Roland Barthes beschrijft de schriftuur van Racine als de ultieme graad van transparantie. In zijn *On Racine* stelt hij: 'As a matter of fact, transparency is an ambiguous value; it is both what cannot be discussed and what there is most to say about. Hence it is ultimately his very transparency that makes Racine a veritable commonplace of our literature, the critical object at zero degree, a site empty but eternally open to signification. If literature is essentially, as I believe, a meaning advanced and at the same time a meaning withdrawn, Racine is doubtless the greatest French author; his genius is then to be located in none of the virtues that have successfully made his fortune (for the ethical definition of Racine has constantly shifted), but rather in a sovereign art of

accessibility, which permits him to remain eternally within the field of any critical language.'

Ik hou erg van de frase 'a site empty but eternally open to signification'. Het herinnert me aan de lege schelp waar de krab inkruipt en als 'haar huis' betekent. Vervolgens wordt de krab gegeten door de grotere vis en een andere krab kruipt erin en voelt zich thuis.

Onroerende groeten,  
Matthew

vrijdag 11 mei 2001

Matthew, ik ga naar Berlijn dit weekend, na een te drukke week hier. Ik moet het nieuwe nationale museum proberen uit te lichten.

Jim

dinsdag 29 mei 2001

In Edmond Jabès' *Book of Questions* heb ik een passage gevonden die een meester in het licht toch een plezier zal doen, denk ik: "What is light?" one of his disciples asked Reb Abbani. "In the book," replied Reb Abbani, "there are unsuspected blank spaces." Words go there in couples, with one single exception: the name of the Lord.

Light is in these lovers' strength of desire. "Consider the marvellous feat of the storyteller, to bring them from so far away to give our eyes a chance." And Reb Hati: "The pages of the book are doors. Words go through them, driven by their impatience to regroup, to reach the end of the work, to be again transparent."

"Ink fixes the memory of the words to paper."

"Light is in their absence, which you read."

Geweldig om een zo simpele vraag als 'wat is licht?' te kunnen stellen!

Hartelijke groeten aan allen,  
Matthew

Vertaling uit het Engels: Dries Moreels

# Hedendaagse muziek en theatertechniek

Deze tekst werd geschreven op vraag van Jim Clayburgh, toen hij de technische infrastructuur voor Flagey uitdacht en besprak met de betrokken architecten. De tekst wil de lezer ervan overtuigen dat de hedendaagse klassieke muziek, zowel in haar huidige vorm als in wat men van haar evolutie mag verwachten, concertzalen nodig heeft die zijn uitgerust als een modern cultureel centrum of theater: met een rijke technische infrastructuur op het vlak van geluid, licht en beeldprojectie.

Mijn ervaring als muziekvertolker en mijn betrokkenheid bij programmering en productie hebben mij ertoe aangezet na te denken over wat een 'hedendaags concert' moet zijn indien het zijn publiek op een andere manier wil ontmoeten dan via de weg van de arrogantie. Daar zal ik eerst een en ander over vertellen. Daarna zal ik het kort hebben over de positie van de componisten en over recente tendensen en onderzoeken in de componeerpraktijk.

Ik zal twee stellingen verdedigen. 1. Om de hedendaagse muziek te laten leven en een publiek te bezorgen, willen de vertolkers een ruimte die als theater kan dienst doen, waarin het concert zich kan ontvouwen als dynamische duur, door de mogelijkheden van live voorstellingen te gebruiken: licht, eventueel multimedia. 2. De componisten willen een veranderbare akoestische ruimte, waarin verschillende klankkwaliteiten kunnen samengaan. In dat verband zal ik het ook over de geluidsversterking hebben.

## 1. De positie van de vertolkers - verdediging van het concert als dramatische duur

Ik veroorloof mij deze regels te schrijven om een ervaring te delen van meer dan zes jaar in de hedendaagse muziek, als artistiek coördinator van Ictus.

Ictus is een ensemble van een twintigtal vaste muzikanten, die zich deeltijds wijden aan het muziekrepertoire van de 20ste eeuw. Ictus presenteert kamerrepertoire (twee tot zes muzikanten zonder dirigent), ensemblerepertoire (tot ongeveer 25 muzikanten) en solo's. Het is

dus een 'klassiek' ensemble van hedendaagse muziek, zoals er in elke grote Europese stad bestaan. Men neemt over het algemeen aan dat dit soort ensemble het meest adequate instrument is voor de componisten van vandaag: het is soepeler en beweeglijker dan een groot orkest, geeft zijn muzikanten meer verantwoordelijkheid en maakt van hen gespecialiseerde kunstenaars.

Oorspronkelijk was Ictus bekend als begeleidend ensemble bij de danscompagnie Rosas. Beetje bij beetje heeft het ensemble een eigen persoonlijkheid ontwikkeld, die ertoe geleid heeft dat het gedurende het hele jaar rondtoert in heel Europa.

Ik meen dat het succes van deze onderneming niet alleen te danken is aan de instrumentale vaardigheden van de muzikanten, maar ook aan de kwaliteit van een collectieve reflectie over de muzikale realiteit van vandaag. Het bijzondere aan dit ensemble is de geest van ironie die erin rondwaart; zijn muzikanten staan weigerachtig ten opzichte van zowel de

culturele massaindustrie als de cultuur die didactisch wil zijn, gesubsidieerd en zelfrechtvaardigend, die het stokpaardje was van de 'culturele centra' à la André Malraux.

## Een weigering: het concert als catalogus

Zoals men weet, is de ernstige muziek sinds Schönberg opgehouden een gemeenschapstichtende, sociale realiteit te zijn, omdat ze een versleten consensus heeft laten varen en heeft geweigerd een nieuwe op te leggen. Haar publiek is verschrikkelijk gekrompen: lang leek ze te veel inspanningen te vragen, alleen verveling te beloven en zich uitsluitend bezig te houden met intellectuele kwesties die men moeilijk kan delen. Geconfronteerd met die situatie, heeft een deel van de vertolkers, componisten en culturfunctionarissen geopteerd voor een politiek van de arrogantie ('het publiek heeft ongelijk, het zal moeten volgen, de toekomst zal ons gelijk geven zoals zij gelijk heeft gegeven aan Beethoven en Bartok'). Die arrogantie wijst op vermoeidheid en op een begin van defaitisme, want vulgariseren, delen, een publiek opvoeden, vraagt creatieve inspanningen en vooral dat alle actoren 'in contact zouden blijven' met de liefhebber in zich, een liefhebber die wil genieten. Iedereen kan getuigen van die eindeloze 'avant-garde'-concerten, een belachelijke opeenstapeling van min of meer vreemde stukken, door virtuoze masochisten gespeeld met verveling of met een excès aan vuur; een ontplofte esthetiek, in een gefragmenteerde tijd, voor een dun gezaaid publiek; een catalogus van 'culturele producten' als alle andere, kortom, een marginale tendens. Terwijl de oude muziek een nieuwe en enthousiasmerende vitaliteit produceerde (ik denk aan het renouveau van de barok), riskeerde de muziek van onze tijd te stagneren in de passiviteit van een cultuur die bijstand nodig heeft.

## Een inzet: het concert als eenheid

Wij hebben van in het begin dat fatalisme verworpen, maar ook het spottende poujadisme van de 'anti-moderne' kunst. Het leek ons onverdraaglijk de hedendaagse muziek als een plicht te behandelen, maar tegelijk vonden we

VULGARISEREN,  
DELEN, EEN PUBLIEK  
OPVOEDEN,  
VRAAGT CREATIEVE  
INSPANNINGEN  
EN VOORAL DAT  
ALLE ACTOREN  
'IN CONTACT ZOULDEN  
BLIJVEN' MET DE  
LIEFHEDBER IN ZICH,  
EEN LIEFHEDBER DIE  
WIL GENIETEN.

# een poëtische kwestie

Jean-Luc Plouvier

het onnodig een crisissfeer in stand te houden, verwijten te richten aan het adres van de componisten van vandaag, meesterwerken bij de vleet van hen te eisen (in elke periode bestaan het beste en het middelmatige naast elkaar). Het leek ons dat we de beweging moesten volgen en dynamiseren die in gang was gezet door andere Europese ensembles, die met elkaar dit precieze idee gemeen hebben: *om de aandacht van het publiek te winnen, moet je het geen makkelijke klanken aanbieden, maar een coherent luisteravontuur voorstellen*. Met andere woorden, het hedendaagse concert moet zich gaan bezighouden met dramaturgie. Indien een geïsoleerd werk voortkomt uit een nieuwe, singuliere of nog rijpende esthetiek, biedt het niet genoeg referentiepunten om uit zichzelf betekenis te genereren (zoals de werken uit het verleden dat wel kunnen, waarvan de toehoorder al lang de context ontdekt en begrepen heeft, en waarvan wij in onszelf de culturele referentiepunten dragen). Dat beargumenteert de Franse musicoloog François Nicolas met de volgende woorden: 'Ik stel dat het muziekwerk de roeping heeft in verbinding te treden met andere werken, en niet zich op te sluiten in zijn eindigheid.' Het concert, zegt hij, laat niet alleen werken horen, maar ook 'entre-oeuvres', dat is de betekenisvolle verbinding tussen verschillende werken die, veel meer dan het terrorisme van het nieuwe, de interesse van de toehoorder zal wekken. Die overweging brengt hem ertoe de noodzaak te pomen van een 'muzikale analyse van het concert als dusdanig, van zijn eenheid van tijd, plaats en handeling, en niet alleen meer van de werken waaruit het bestaat'.

## De voorwaarden van die eenheid

Met dramaturgie bedoel ik natuurlijk niet een min of meer televisuele representatie van de muziek. Het is niet nodig aan de vertolkers te vragen de affecten te mimen die ze verondersteld worden op te roepen, noch om zoals aan kinderen te doen geloven dat elke muziek een verhaaltje vertelt, noch om decors neer te poten om te proberen de verbeelding van de toehoorder te doen ontvlammen (misschien omdat men

er niet in slaagt met strikt muzikale middelen!). De nooit makkelijke ontmoeting tussen de muziek en de vertolker via diens instrument, dat steeds moet worden veroverd, is op zich een boeiende en voldoende voorstelling; het is zelfs de bestaansreden van het concert (de kwestie van de akoestische kwaliteit is belangrijk, maar niet cruciaal).

Indien er een dramaturgie nodig is, dan is dat vooreerst in de muzikale opbouw van het concert. Wij hebben bijvoorbeeld vaak geëxperimenteerd met concertvormen in spiegelbeeld: openen met een korte solo, wankelend en geriskeerd (een stuk van Salvatore Sciarrino, bijvoorbeeld), dan aanzwellen met een kamerstuk van dezelfde emotie, een hoogtepunt vinden met een krachtig ensemblestuk, en afsluiten met kamermuziek en een slotsolo, die het publiek zachtjes uitgeleide doet. De 'textuur' van de werken, hun bezetting, hun historische connotatie, hun manier van verleiden, van beloven, van ontgoochelen, de manier waarop ze de duur bezetten, de ruimte doen vibreren,

**OM DE AANDACHT  
VAN HET PUBLIEK  
TE WINNEN, MOET JE  
HET GEEN MAKKE-  
LIJKE KLANKEN  
AANBIEDEN, MAAR  
EEN COHERENT  
LUISTERAVONTUUR  
VOORSTELLEN.**

dat alles kan in rekening gebracht worden bij de opbouw van een programma.

De ervaring leert dat een materiële drager dit soort 'mise en unité' van het concert moet dragen, leesbaar, tastbaar, reëel maken. Hem belichamen. In het voorbeeld dat ik hierboven aanhaalde, presenteerde een dunne straal licht de solist alsof hij ternauwernood uit de stilte kwam geslopen, de belichting opende zich op de kamermuzikanten, ging over op vol licht op het groot ensemble, enz. We stelden ons niet tevreden met licht dat de muzikanten alleen maar mooi, sympathiek of mysterieus zou maken, maar wilden een licht dat echt deel zou zijn van het muzikale gebaar dat de eenheid van het concert uitmaakt.

Een ander voorbeeld dat ik zou willen aanhalen is dat van onze residentie in het Kaaitheater. Dat moderne theater is uitgerust met een breed cinemascherm en met een 'Barco' voor videoprojecties. Na dat medium gedurende enkele jaren te hebben verwaarloosd, zijn we stilletjes begonnen met de titels van de gespeelde stukken (of van de bewegingen in de stukken) te projecteren, vervolgens de teksten van de gezongen werken, vervolgens een stukje film dat speciaal werd geconcipeerd voor een werk van Steve Reich: even zoveel manieren om subtiel tot de mensen te spreken zonder zichtbare pedagogie, om te benoemen wat ze horen, om hun luisterproces te ondersteunen. We zouden nu nog moeilijk zonder kunnen.

Ooit was er een tijd waarin de muziek zich majestueus en plechtig ontvouwde in ruime zalen of brede kerken, en toen deed het decor er weinig toe. De muziek van vandaag is misschien niet minder mooi, maar ze is kwetsbaarder, want ze probeert de plaats van een onzegbaar iets te vrijwaren, ze weigert de consensus; ze roept beelden op die niet duidelijk afgebakend zijn, spreekt een taal die niet af is, klinkt van te ver, van te dichtbij, vals. Elk werk is te alleen: het heeft het ritme van het hele concert nodig om te bestaan, het heeft de oneindige zorg van zijn vertolkers nodig, een beetje uitleg, een beetje discoursvorming, het schrijn van belichting en schaduwen.

(Dit alles hebben we overdacht en getest met een open en inventief medewerker, die naar ons luisterde en ons veel heeft geleerd: Jim Clayburgh.)

## 2. De positie van de componisten - voor een gemengde akoestische ruimte

Dat een concertzaal die de ambitie heeft om hedendaagse muziek op te nemen, versterkingstechniek van goede kwaliteit moet hebben, lijdt geen twijfel.

Het volstaat te verwijzen naar de partituren in onze bibliotheek: steeds meer componisten, onder wie de beste, doen een beroep op versterking en vragen er expliciet naar in hun partituren. Van Boulez tot Lindberg, van Saariaho tot Harvey, van Stockhausen tot Philip Glass. Zelden brengt Ictus een concert zonder gebruik te maken van enkele micro's en vaak moet heel het ensemble versterkt en gemixt worden, muzikant per muzikant. Dat punt verwaarlozen bij het uitdenken van een concertzaal van hoge kwaliteit lijkt me een financiële misrekening die onvermijdelijk leidt tot enorme huurkosten.

Laat ik hier wat dieper op ingaan. In de opera wordt soms lichte versterking gebruikt, zo onzichtbaar en naturalistisch mogelijk, om een inadequate balans te ondersteunen, een zwakke stem, een moeilijke akoestiek...

Daar gaat het echter niet meer om in de muziek van vandaag. Het merendeel van de componisten van vandaag werkt met computers en heel hun idee van de klankenwereld is daardoor overhoop gegooid. Vanaf het moment dat de klank geen 'punt' meer is dat men op een partituur vastlegt, maar van bij het begin een klankencomplex dat de machine kan analyseren, verkennen, vervormen, verlengen, omdraaien, breken, opnieuw inkleuren..., wordt zelfs de 'normale' instrumentale muziek op een andere manier herdacht. De beste componisten van vandaag denken de

muziek niet meer in termen van 'contrapunt', van een combinatie van muzikale lijnen, maar in termen van flux, massa's, harmonische ruimten die min of meer uitgezet of gecomprimeerd zijn. Daar worden ze noodzakelijkerwijze geconfronteerd met het vraagstuk van een 'andere klankruimte', waarin alle gewoonlijk topologische indrukken kunnen gewijzigd worden, verbreed of geperverteerd. Die ruimte is heel eenvoudig die van de verspreiding via luidsprekers, de stereofonische of quadrofonische ruimte van de versterkte muziek.

Jonathan Harvey, een van de meest getalenteerde componisten van vandaag, spreekt erover in poëtische termen: 'Met de elektronica is het makkelijk om klanken te produceren die geen enkel spoor meer dragen van de menselijke instrumentale opvoering – tenzij ten titel van overblijfsel. Meer beelden van een willekeurig persoon die blaast, slaat, wrijft. Het zijn klanken van een mysterieuze bron. En, indien de versterking correct is geregeld, komen de klanken zelfs van nergens meer, ze drijven in de zaal, onzichtbaar, als immateriële vormen. Ze kunnen zuivere timbrestructuren zijn, waarvan de kleur de vorm uitmaakt. De essentie van de klank (van het timbre) is ook zijn schijn, zijn uiterlijke vorm. Er is geen verschil tussen de innerlijke en de uiterlijke realiteit; het is als een Moebius-ring, een papieren ring met een wronk in waarop een spin, wanneer je haar parcours volgt, je onmerkbaar van binnen naar buiten zou leiden, en omgekeerd.'

Men voelt duidelijk de droom onder deze zinnen: een droom van een akoestische 'totaalruimte', plastisch, beweegbaar, los van de materie. Alleen de elektronica biedt een concretisering van die intuïtie, die vandaag de hele muziekwereld besmet.

*Vertaling uit het Frans: Clara van den Broek/JW*

DE BESTE  
COMPONISTEN VAN  
VANDAAG DENKEN  
DE MUZIEK NIET  
MEER IN TERMEN  
VAN 'CONTRAPUNT',  
VAN EEN  
COMBINATIE VAN  
MUZIKALE LIJNEN,  
MAAR IN TERMEN  
VAN FLUX, MASSA'S,  
HARMONISCHE  
RUIMTEN  
DIE MIN OF MEER  
UITGEZET OF  
GECOMPRIMEERD  
ZIJN. DAAR WORDEN  
ZE NOODZAKELIJKER-  
WIJZE GECONFRON-  
TEERD MET HET  
VRAAGSTUK  
VAN EEN 'ANDERE  
KLANKRUIMTE'.



ROSMERSHOLM

## De mooie hartstocht van weleer

Hoe ziet de onrust onder rust er eigenlijk uit? Peter Zadek (Berlijn, 1926) wilde dat graag laten zien. Hij koos voor Henrik Ibsens *Rosmersholm*. En voor zijn favoriete Duitse toneelspelers.

Wat is Peter Zadek voor een regisseur geworden? Zeker, wild, anarchistisch, Bürgerschreck, de grote gangmaker van de Entnazifizierung van de Duitse plankieren, dát is hij allemaal geweest. Met zijn woeste, schoensmeer-afgevend *Othello*, zijn 'vuilbak'-versies van *Hamlet* en *King Lear*. Zijn nét niet over de rand van edelkitsch tuimelende *Hedda Gabler*. Zijn Berlijnse voorstelling van *Sobols Ghetto*, die schrijnde en écht pijn deed. De razende rockmusical *Andi*, over het Duitse trauma van 'daar-gaan-we-weer' met de nieuwe nationaal-socialisten.

Dat is Peter Zadek allemaal geweest, en nog veel meer, want hij is ook altijd een joods jongetje gebleven, vervuld van een haat-liefdeverhouding met de Duitse toneelspelerscultuur, hij heeft meerdere autobiografische boeken geschreven, en de ongcensureerde Ur-versie van Wedekinds *Lulu* aan het Duitse (en Europese) theater teruggegeven. En dan was hij ook nog intendant in minstens vier prominente Duitse toneelhuizen. Maar nu is hij oud en – voorbij aan het cliché – wijzer geworden. En bovenal stiller, vol van het diepe verlangen dat hij en zijn publiek in het theater de ultieme ervaring van rust kunnen delen.

'Wat is Zadek voor een regisseur?' Klaus Pohl, auteur, de laatste tijd steeds vaker acteur, juist en ook bij Peter Zadek, stelt zich die vraag in een dagboek dat hij bijhield tijdens de repetities aan *Rosmersholm*. De tekst van dat dagboek is

opgenomen in het boek *Die Aussenseiter-Welten des Peter Zadek* van Klaus Dermutz, een uitgave van het Weense Burgtheater (2001), gepubliceerd ter gelegenheid van de 75ste verjaardag van Zadek.

'Misschien', antwoordt Klaus Pohl in zijn dagboek de door hemzelf opgeworpen vraag, 'is Zadek van alle regisseurs in het Duitstalige gebied het minste een regisseur. Hij kan niet overweg met handige, effectrijke arrangementen van een scène. Hij is überhaupt niet in effecten geïnteresseerd. Met zijn scherpe blik dwingt hij de toneelspelers af te zien van veinzen, net doen alsof, het hele repertoire van toneelspelers struict in elkaar als Zadek alleen maar kijkt. Hij wil de toneelspeler zien in zijn beangstigende en tegelijkertijd wonderschone karigheid, naaktheid, tot op het pijnlijke af.'

'Zadek werkt', vervolgt Pohl zijn dagboek, 'zoals een rabbijn de talmoud leest. Zijn repetities bestaan uit een steeds opnieuw letterlijk uitleggen van de tekst van het stuk. Zadek stimuleert alleen al door zijn aanwezigheid de toneelspeler tot een klasse beter dan wat hij of zij reeds in huis had. 'Er verführt seine Schauspieler durch seinen Blick zur maximalen Entfaltung ihres Eigensten.' En pas daarna begint de regisseur Zadek als de Zadek die de regie leidt. Maar precies dat woord "leiden" is al helemaal verkeerd gekozen. Zadek is geen leider, hij is een hemels duivelse ver-leider van de toneelspeler.'

De titel *Rosmersholm* (1886-1887) van Henrik Ibsen verwijst niet naar een persoon maar naar een huis, waarover wordt gezegd dat kinderen er nooit huilten en volwassenen er nooit lachten. De eigenaar-hoofdbe-



*Rosmersholm* PETER ZADEK, BURGTHEATER IM AKADEMIETHEATER WIEN © Roswitha Hecke

woner is de voormalige plattelandspredikant Johannes Rosmer. Sinds de zelfmoord van zijn vrouw Beate wil hij op een andere dan religieuze wijze iets betekenen voor de morele verheffing van de samenleving. In dat streven raakt hij klem tussen de conservatieve opvattingen van zijn zwager en huisvriend, Rector Kroll, en het liberale gedachtegoed van de radicale journalist-politicus Peder Mortensgaard. Hij kiest voor een derde weg, de weg van Rosmer.

Maar die weg is een wankel brug tussen de hem omringende uitersten, want Rosmer wordt verteerd door een onbeheersbare angst. De belangrijkste bron voor die angst is de inwonende huisvriendin Rebekka West, een 'vrouw van de zee', die al jong naar Rosmersholm kwam en op Rosmer verliefd werd. Rosmers vrouw Beate herkende die stille, platonische liefde, voelde zichzelf overbodig, werd geestesziek en benam zich het leven. Haar dood is een aanleiding geworden voor de angstdromen van zowel Rosmer als Rebekka (gesymboliseerd door het spookbeeld van 'de witte paarden'

die rond de hoeve zouden dwalen), de oorzaak van hun angst zit dieper verborgen in henzelf.

Voor Rosmer is het najagen van een hoogstaand moreel besef een obsessie geworden, een ding in zichzelf, en met dat ding zuigt hij Rebekka leeg, als een vampier zijn slachtoffer. Rebekka wordt op haar beurt verteerd door enerzijds schuldbesef (zij zou Beate de dood in hebben gejaagd) en anderzijds een diepe, maar onbeantwoorde liefde voor Rosmer, die steeds meer verbleekt tot een opflakkerende herinnering aan de zuivere, mooie, platonische hartstocht van weleer. Rust vinden ze beiden slechts in de dood: aan het eind van het stuk verdrinken Rebekka en Rosmer zich samen in dezelfde diepe stroom als die waarin Beate haar einde zocht.

*Rosmersholm*, dat in 1887 in het Duitse Augsburg zijn wereldpremière beleefde, geldt als een duister stuk, het wordt zelden gespeeld, onder meer omdat het wordt aangezien voor een monsterachtige en supergeconcentreerde Ibsen-constructie, een stapeldoos

van samengebalde thema's: lijden, doodsvlengen, levensleugens, familievloek, late liefde, zinloze hartstocht. Daar komt bij dat Sigmund Freud zich met het stuk heeft bemoeid. In een berucht essay over *Rosmersholm*, en met name over het derde bedrijf van het stuk, heeft hij de verscheurdheid van Rebekka West verklaard uit het vermoeden van een incestverleden.

Van een dergelijk hineininterpretieren moet Peter Zadek niets hebben. Hij noemt Rebekka Wests 'sogeannte tiefe psychische Verletzung, die aus dem Inzest entstanden ist' smalend 'eine Erfindung von Herrn Freud'. Dat is hem te eenduidig, mensen zitten ingewikkelder in elkaar, ze schuiven in Ibsens partituur ook steeds opnieuw de 'zwartepiet' naar een ander, niemand heeft 'gelijk', het zijn de innerlijke tegenstrijdigheden die deze Ibsen-karakters zo mateloos boeiend en intrigerend maken. Zadek vertrouwt op een steeds maar weer herlezen van de tekst, zoals Pohl het zegt, als een rabbijn die de talmoed bestudeert. Pohl in zijn dagboek: 'Dat leidt ertoe dat iedere dag van de repetities nieuwe, elkaar vaak volledig tegensprekende inzichten in de personages en het bouwwerk van dit stuk aan het licht komen. Maandag kan "de kwaai" nog echt "de kwaai" zijn en dinsdag komt hij ons opeens als "de goede" voor.'

Zo ongeveer ook hebben Zadek en zijn acteurs het derde bedrijf herlezen, waarin Sigmund Freud de 'bewijslast' vond voor het incestverleden van Rebekka West. Hij leest het verhoor dat Rector Kroll in dat bedrijf aan Rebekka afneemt, als was het een proces-verbaal uit een politiedossier, voortdurend op zoek naar waar de personages wroeten en krabben, zichzelf prijsgeven en weer verstoppen. Zadek: 'Ik geloof dat Rebekka West zich gedraagt alsof ze Freud gelezen heeft. En Rector Kroll hééft Freud gelezen. Hij weet er alles van; toen het stuk geschreven werd vormden Freuds inzichten over het

onbewuste nieuwe informatie. Met die nieuwe informatie zet Kroll Rebekka klem, en ze komt meteen met een bekentenis: ze gaat haar verschrikkelijke verleden zien door de ogen van haar verhoorder.'

Praatjes vullen geen toneelgaatjes, en dat weet Zadek maar al te goed. Hij geeft zijn acteurs de volle ruimte om elkaar te bespieden, zichzelf bloot te geven (Angela Winkler, die Rebekka West speelt, doet dat op een paar welgemikte momenten in de voorstelling zelfs zeer letterlijk, abrupt en schaamteloos, maar met een superbe subtiliteit). Alle spelers in deze versie van *Rosmersholm* hebben kleine tics, die zo subtiel zijn dat je ze tijdens het spelen nauwelijks bemerkt, maar achteraf blijken ze in de herinnering te zijn gestold (Peter Fitz, die Rector Kroll speelt, krabt voortdurend op zijn achterhoofd, het stoort nooit, het werkt).

Het is niet simpel om over deze voorstelling te schrijven, omdat alles zo eenvoudig lijkt, dat je als toeschouwer niet weet wat je overkomt. Tegen het eind van het tweede bedrijf hebben Rosmer (Gert Voss) en Rebekka (Angela Winkler) een lang gesprek in de studeer- annex slaapkamer van Rosmer. Eigenlijk is dat een wanhopige liefdesscène. Voss en Winkler zitten samen op een boekenkast. Het is een intiem moment, waarin je iedere seconde hun angst voelt zinderen, de schrik dat ze het niet zullen wagen uit te breken uit de gevangenis die ze voor elkaar hebben gebouwd – maar, mijn God, wat willen ze het graag. Opeens vraagt Rosmer aan Rebekka of ze zijn 'tweede vrouw' wil worden. Ibsens regieaanwijzing voor Rebekka luidt dan: 'Even sprakeloos, dan met woeste vreugde'. Dat gaat bij Zadek anders. Er is bij Angela Winkler een flits van iets dat op lachen lijkt, een fractie van een seconde daarna trilt er door het lijf van Rebekka een siddering van schrik, en alles eindigt in een grijns die de glimlach van een dode is. Winkler toont het allemaal, niet smoezelig door elkaar gemengd, maar alles ná elkaar geschakeld, het

wrede panorama van een te jong ter dood veroordeelde. De Rosmer van Gert Voss kijkt alleen maar – Zadek spreekt voortdurend van 'der Rosmer-Blick' als uitdrukking van zijn dodende en uiteindelijk dodelijke moraal. En ook dat aanhoudende kijken van Gert Voss is vol, groots, in al haar kaalheid en eenvoud.

Acteurs en actrices die zijn omgeven door een dampkring en die een geheim met zich meedragen, die maken de toneelruimte klein en intiem, daarbinnen de personages groot en complex. Deze voorstelling van *Rosmersholm* wordt tot in de kleinste rollen gedragen door zulke

acteurs en actrices. De oude vos Zadek heeft ze tot een raadselachtige grootsheid gebracht. Mis dit niet!

Loek Zonneveld

**HENRIK IBSEN, ROSMERSHOLM**

REGIE: Peter Zadek

VORMGEVING: Karl Kneidl

LICHT: André Diot

MET: Gert Voss, Angela Winkler, Peter Fitz, Otto Schenk, Klaus Pohl, Annemarie Düringer.

Première: 2 december 2000,

Akademietheater van het

Burgtheater Wenen.

Op 18 en 19 januari 2002 in deSingel in Antwerpen.

## ÜBUNG

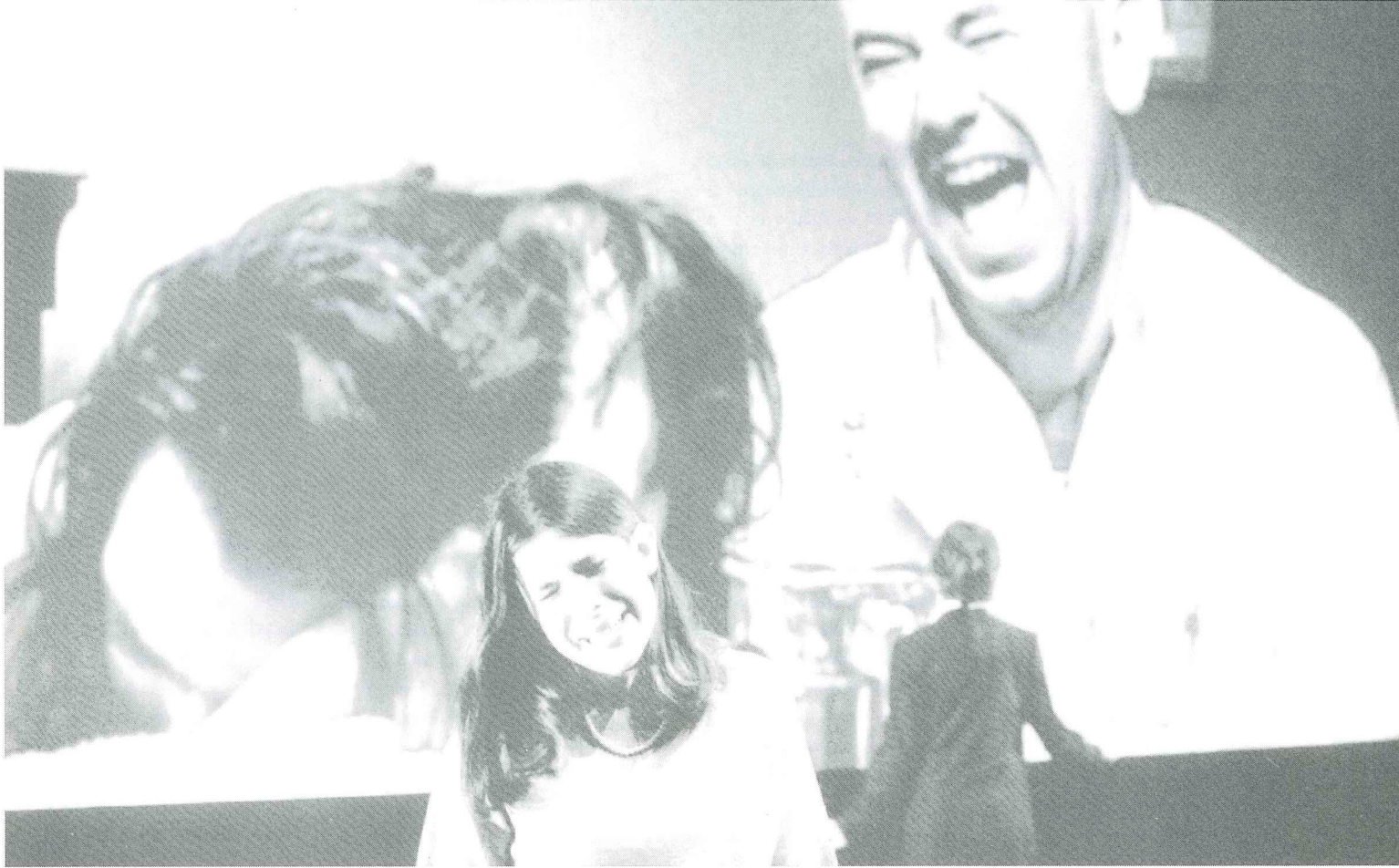
# In het kleine niemandsland tussen weten en niet-weten

Waarom vertellen kinderen zo graag pikante moppen, waarvan de pointe hen ontgaat bij gebrek aan levenservaring? En waarom is het zo spannend om hen die moppen te horen en zien vertellen, liefst meerdere keren na elkaar? Met spanning tasten ze de reacties van elke nieuwe toehoorder af. Woordkeuze, timing en intonatie worden beetje bij beetje aangescherpt. Oefening baart kunst, het succes stijgt navenant. Wat mij telkens opnieuw fascineert, is de metamorfose die een kind ondergaat tijdens zijn steeds preciezere vertelling. Van onwetende buitenstaander evolueert het tot 'medeplichtige'. Moppen vertellen als inwijding in de wereld der volwassenen? Tot op zekere hoogte wel. Al vertellend ervaar je waar het spannend wordt. Je stuit op grenzen en manieren om die open te breken. Je raakt gevoelige plekken en ontdekt verborgen gehouden werelden. Via het reproduceren van taal scherp je je vermoedens aan. Taal maakt je alerter voor nieuwe ervaringen, maar kan

de ervaring toch niet vervangen. Taal en ervaring zijn complementair. Taal structureert de ervaring en maakt ze 'tastbaar'. Omgekeerd krijgt taal meestal pas betekenis als je 'invult' met ervaring. Al vertelt het kind de mop nóg zo goed, op de één of andere manier klinkt het gebrek aan ervaring door. Misschien is het wel dit kleine niemandsland tussen weten en niet-weten dat zo fascinerend is, voor verteller en toehoorder.

### 'Ge waart aan 't übungen zeker?'

*üBUNG* is een spel op de grens tussen weten en niet-weten. Josse De Pauw schreef een filmscript over een burgerlijk stel dat een ander koppel en een vriend-dichter uitnodigt voor een etentje. Naast het obligate dienstmeisje is er nog het personage van een Oost-Europese violist die zich 'ten huize van' voorbereidt op de Koningin Elisabethwedstrijd. Naarmate de avond vordert, loopt één en ander uit de hand. De zorgvuldig gekozen, esthetiserend belichte



üBUNG JOSSE DE PAUW, VICTORIA & HET NET © Phile Deprez

zwart-wit beelden benadrukken het klassieke burgerdrama en zijn archetypische personages. De acteurs vullen hun clichérol in vanuit hun persoonlijkheid, met al hun levens- en spelervaring. Aldus worden de film-personages karikaturen van vlees en bloed, grotesk en aandoenlijk tegelijk.

Tijdens de theatervoorstelling wordt deze film, die de mensensoort van zijn minder fraaie kantjes laat zien, geprojecteerd op de achterwand van de scène. De stemmen van de acteurs en het vioolspel van George Van Dam horen we niet. Die nemen zes kinderen op de scène, tussen 11 en 14 jaar, voor hun rekening. Elk kind zegt de tekst uit het script als een kopie van zijn filmpersonage. Zelfs het vioolspel van de jonge Stefaan De Rycke loopt synchroon met dat van het filmpersonage György. De imitatie wordt doorgetrokken tot in de kledij. Alleen in hun bewegingen volgen de kinderen de geprojecteerde 'voorbeelden' niet. In feite *lip-syncen* ze de film terwijl ze op de haast lege scène staan.

Het vervreemdende, wat lachwekkende effect dat een gedubde film altijd al heeft – zeker voor Vlamingen, die ondertitels gewend zijn – is hier nog sterker omdat de geschetste situaties doorgaans niet voor kinderogen en -oren bestemd zijn, laat staan voor kinderstemmen. Het feit dat de kinderen in levende lijve aanwezig zijn, vergroot de *décalage* alleen maar. De infiltratie van de kinderen maakt de schets van mensen die hun onvervulde verlangens op allerlei manieren compenseren en afreageren ongemeen schrijnend en lachwekkend tegelijk. Het woord 'tragikomisch' is hier echter niet op zijn plaats. In de tragikomedie, in wezen een uiterst onschuldig genre, houden het tragische en het komische elkaar in evenwicht. In *üBUNG* daarentegen lijken tragiek en komiek elkaar te versterken, waardoor je als toeschouwer uiteindelijk toch in min of meerdere mate verscheurd achterblijft. Of je nu meegaat in het tragische of in het komische, nooit

verlies je de tegenpool uit het oog. De afstand tussen scène en filmbeeld, tussen kind en volwassene maakt dat je voortdurend je focus op het getoonde verschuift. En naargelang je focus veranderen ook de proporties. Wat het ene moment intriest lijkt, wordt het volgende ogenblik belachelijk futiel. Waarover maken we ons druk? Hoe bekijken we het leven: als een groot melodrama, een dagelijkse evenwichtsoefening, een spel? Moet je volwassen zijn om de dingen in hun juiste proporties te zien? Of juist niet? Hoeveel levenservaring moet je hebben om de juiste betekenis te geven aan wat je hoort, ziet én zegt?

In zijn jongste roman schrijft Stefan Hertmans: 'Als kind bezat hij de merkwaardige eigenschap dingen en beelden diep in zijn voorstellingsvermogen te kunnen opnemen, tot in de kleinste details, zonder dat hij begreep waar het eigenlijk over ging. Daar, diep verzonken en vergeten, lag een onoverzichtelijk arsenaal aan beelden te wachten op de sleutel van

de herkenning die hij ooit moest leren vinden – om te begrijpen wat de dingen die hem het diepst vertrouwd waren in feite betekenden.' (*Als op de eerste dag*, Meulenhoff, 2001, p.9) Is het leven niet één lange poging tot begrijpen wat de dingen die je het diepst vertrouwd zijn in feite betekenen?

### Schizofrenie

In *üBUNG* wordt de imitatie van de volwassenen niet tot in het oneindige doorgetrokken en dat is een goede zaak. Een verdubbeling van de film op het toneel zou in het beste geval grappig – doch eenmaal het effect eraf ook saai – kunnen zijn, en in elk geval zou het eindresultaat niet méér zijn dan een eendimensionale kritiek op het burgerlijke leven dat nogal wat volwassenen leiden. Door de kinderen letterlijk bewegingsvrijheid te geven, in scherp contrast met het uiterst precieze dubben van tekst en muziek, richt de vraagstelling zich niet zozeer op de volwassenen dan wel op de kinderen, en via hen op

het acteren. Wat betekent dit 'playbacken' voor hen? Hoe vertrouwd (of hoe vreemd) zijn deze beelden en dialogen voor hen? Kan deze tekst ooit hún tekst worden? Hoeveel van zichzelf kunnen ze kwijt in dit sterk gereguleerde spel? Hoe lang leidt de imitatie tot een beter begrip, tot een beter spel, en wanneer moet je breken met het voorbeeld om als een persoonlijkheid op de scène te staan?

Tijdens de premièreweek maakten de kinderen weinig gebruik van hun bewegingsvrijheid, die dankzij de aanwezigheid van monitors en microfoons quasi onbepert is. 'Onvoldoende theater', 'te weinig toneelregie', werd hier en daar ge(m)opperd. Moet er dan meer gespeeld worden op de scène? Ik denk het niet. Josse De Pauw en Koen Gisen weten verdomd goed wat ze doen. De manier waarop ze film en theater samenbrengen – twee media waarin Josse De Pauw jarenlang ervaring heeft opgebouwd als acteur, auteur en regisseur –, heeft niets te maken met het voor de hand liggende, op evenwicht gerichte doseren. Zoals ze de kinderen laten infiltreren in de volwassenenwereld, zo penetreren ze het theater met film, en vice versa. Het resultaat is een ongemeen spannende voorstelling, waarbij je focus voortdurend verschuift tussen het afgewerkte filmproduct en het hier-en-nu van het theater. De vreemde gelijktijdigheid van kopiërend en persoonlijk spel door de kinderen is essentieel in dit proces.

De schizofrenie die de toeschouwer bekruipt – tussen film en theater, tussen herkenning en afstand, tussen tragiek en komiek –, vertaalt zich op het niveau van de kinderen in de gelijktijdigheid van imitatie en bewegingsvrijheid. In de loop van de voorstellingenreeks zal elk kind hier zijn eigen weg in zoeken. Nu waren er al enkele zeer mooie momenten,

zoals de scène waarin de jongens scanderen 'Laten zien! Laten zien! Laten zien!'. In de film dagen de mannen Ria (een schitterende Lies Pauwels) uit om haar ondergoed te laten zien, 'want ze draagt toch zeker wel haar eigen linterieline' met de welluidende naam *Riant!* Op de scène kruipt Romy Bollion, die niet moet onderdoen voor haar lievelingsactrice, op een stoel en trekt haar rok net niet omhoog terwijl de jongens staan te springen: 'Laten zien! Laten zien! Laten zien!'

Acteren maakt mensen – en dus ook deze kinderen – ongetwijfeld alerter voor bepaalde levenservaringen. Al spelende zullen de kinderen de filmscènes steeds beter gaan begrijpen. Zal de impact van dit weten merkbaar worden in hun tekstzegging, in hun spel? Of voegen ze de beelden en teksten voorlopig gewoon toe aan het onoverzichtelijke arsenaal dat ligt te wachten op de sleutel van de herkenning? Voor later.

Marleen Baeten

## ÛBUNG

### CONCEPT & IDEE

Josse De Pauw & Koen Gisen

### TEKST & REGIE Josse De Pauw

ACTEURS FILM Josse De Pauw, Carly Wijs, Dirk Roofthoof, Lies Pauwels, Bernard Van Eeghem, George Van Dam

ACTEURS SCENE Jasper Sturtewagen, Louise Carpentier, Basiel Bogaerts, Romy Bollion, Dimitri Dauwens, Stefaan De Rycke

### CAMERA EN LICHT (FILM)

Ruben Impens

### LICHTONTWERP SCENE

Philippe Digneffe

### DECOR & KOSTUUMS Pynoo

FILMMONTAGE Geert Bové

### COMPOSITIE & MUZIEKCOACH

George Van Dam

### PRODUCTIE Victoria (Gent)

COPRODUCTIE Het Net (Brugge)

## JE SUIS SANG

# Trajecttheater van bloedbeelden

Deze zomer mocht Jan Fabre voor de Cour d'honneur van het Palais des Papes in Avignon een productie in elkaar steken. Sinds mensenheugenis is dat de plek waar een theatermaker algemene artistieke erkenning kan krijgen. Bernard Faivre d'Arcier, directeur van het festival van Avignon, werd de voorbije jaren dan ook hoofdzakelijk beoordeeld op basis van de producties die daar stonden. Zijn criticasters hadden gelijk. Soms wist de man wel eens een verbluffende productie te plaatsen op een meer perifere locatie van het festival, de Cour d'honneur bleef *the place to be* voor de liefhebber van retorisch en stijf theater op basis van Franse klassiekers. Dit jaar kwam Faivre d'Arcier speciaal naar deSingel in Antwerpen om zijn programma voor te stellen en een koerswijziging te lanceren: Jan Fabre kreeg een ereplaats. Niet alleen sierde diens sculptuur *De Vlaamse krijger van de wanhoop* uit 1996 de affiche, hij bouwde ook de tentoonstelling *Umbraculum*, werkte mee aan *Collections d'artistes* en toonde een reeks van zijn kortfilms. Hoofdzaak tijdens die persconferentie bleef evenwel de nieuwe productie *Je suis sang*. Daarmee wilde de festivaldirecteur het gebeuren een fris elan geven. De omkeer bleek zich echter langzaam te voltrekken want ook dit jaar werd de Cour d'honneur voor het gros van de tijd nog bezet met drakerige opvoeringen van klassiekers. Didier Bezace bestond het bijvoorbeeld om *L'école des femmes* van Molière zo op te voeren dat iedereen het zeker zou snappen. Zeer eenvoudig voor de toeschouwer: gewoon neerzitten en binnenlepelen. De productie was technisch wel knap gemaakt. Dit type voorstelling is duidelijk bedoeld om het traditionele publiek van de Cour d'hon-

neur tevreden te stellen: de goed bemiddelde stedeling van middelbare leeftijd die op de hoogte wil blijven van wat er 'nieuw' is. Gelukkig rijst stilaan het besef bij artiesten en festivaldirecteurs dat er niemand – noch de kunst noch het publiek – bij gebaat is om theater-op-maat te maken. Faivre d'Arcier getuigt van dit inzicht door Fabre op de Cour d'honneur te inviteren.

Behalve de onontkoombare inhoud van *Je suis sang*, moet in een bespreking dan ook dit gegeven van de relatie tussen theater en publiek/toeschouwer centraal staan. Want het is wellicht daardoor dat deze productie aan de wanden van het Palais des Papes zal blijven kleven.

## Traject

Op zich is het thema van *Je suis sang* erg eenvoudig. Het gaat om bloed. Dit levenssap wordt in al zijn gedaantes en met al zijn reminiscenties ten tonele gevoerd. Fabres bloedtekeningen, die hij creëerde tijdens performances op het einde van de jaren '70 en recent ook in Lyon, duiden erop dat hij reeds langer gefascineerd is door het menselijke bloed. Het past in zijn onderzoek naar het lichaam en de mogelijkheid om de lichamelijkeheid te overstijgen. Dit thema komt ook aan bod op de tentoonstelling *Umbraculum*, waar een monniksfiguur opgebouwd uit schijfjes bot en omringd met zaagmachines en objecten als rolstoelen en looprekken bekleed met kevertjes, de bezoeker aanzet tot reflectie.

De analyse van het bloed leidde Fabre tot een reflectie over de relatie tussen mens/dier en lichaam/bloed en deed hem stilstaan bij het feit dat we vandaag nog maar heel weinig weten over de rode vloeistof. Dit uitgangspunt verwerkte hij tot een

exclusieve voorstelling voor de Cour d'honneur, een plaats waar het bloed van menig ketter door de toenmalige pausen werd vergoten. De tekst en de opbouw maken het stuk erg moeilijk voor de toeschouwer. Het enige wat direct duidelijk wordt, is dat je tot het uiterste moet gaan en zelf je voorstelling moet maken. Het is geen productie waarbij je je nadien in de kroeg of onder een Provençaalse plataan kan beperken tot het bejubelen van deze of gene acteur of actrice. Je zal het moeten hebben over het persoonlijke traject dat je aflegde tijdens de opvoering.

Dit 'trajecttheater' laat zich daarom moeilijk inhoudelijk analyseren. We kunnen het wel hebben over de ondertitel *conte de fées médiéval*, waarmee Fabre vooral verwijst naar de literaire inspiratiebron van de

tekst: de middeleeuwse Hildegard van Bingen. De tekst wordt verder gekenmerkt door repetities en een bezwerende zinopbouw, wat een rituele sfeer oproept. De kunstenaar zelf liet verstaan dat hij deze productie vooral zag als een *rite de passage* en dat is het ook in die zin dat je eraan moet willen deelnemen. Als je er niet instapt en de voorstelling niet ervaart, kan je echter duizend redenen bedenken om deze productie met de grond gelijk te maken. Vooral de tekst zal het hierbij moeten ontgelden, want eigenlijk zegt die niets. Hij stelt slechts een aantal dingen vast, is bijzonder monotoon en kent een erg arme opbouw. 'Het is 2001 na Christus en we leven nog steeds in de Middeleeuwen. En we leven nog steeds met hetzelfde lichaam dat nat van binnen is en droog van buiten. En we leven nog steeds met een

lichaam dat veel meer kleur heeft van binnen dan van buiten (...) Het is nooit genoeg en we leven nog steeds vol schaamte die zich alleen toont wanneer we blozen en het bloed door onze huid schemert.' Zo kabbelt de tekst dus voort als niet veel meer dan een samenstelling van een aantal leuk gevonden frasen. Nergens is er sprake van enige plot of psychologische evolutie. De kijker die het verhaal wil navertellen, wacht dan ook een moeilijke opdracht. De tekst wordt bovendien voor een deel in het Latijn gedebiteerd, wat een goed begrip natuurlijk niet ten goede komt. Dit camoufleert wel voor een deel de beperktheid van de tekst, zorgt ervoor dat je als toeschouwer op zoek gaat naar een soort van visuele vertaling in het scenisch dispositief. Het stimuleert de verbeelding. Het is een merkwaardige vaststelling dat deze niet zo rijke tekst erin slaagt veel meer te bewerkstellingen dan vele andere meer complexe toneelpartituren. Dit heeft ermee te maken dat de tekst nog moet worden gemaakt in het hoofd van de toeschouwer. De kunstenaar levert enkel een kladje af en verwacht dat de toeschouwer moeite doet. 'Echt interessante kunst is elitair, omdat het pure verbeelding is. Verbeelding is heel individualistisch.'

Fabre laat niet alleen het religieuze spreken, hij vertaalt de kracht van het bloed ook naar een koppel chirurgen als hedendaagse bloedgoden. Met een volks tintje onderbreken ze de bezwerende woorden van de in zwart geklede priesteres die op haar hoofd zoiets als het boek der wijzen meezeult en daarmee in trance rond de scène blijft toeren. De woorden van de chirurgijnen zijn eerder koel en direct en vormen een populair-wetenschappelijk discours. Ze incarneren de idee van de mens geworden god. Het laat zich lezen als: mens, waarmee zijn wij bezig?

We kunnen het ook hebben over het thema zelf. Wat betekende bloed voor onze voorouders en wat zegt het ons vandaag? Welke taboes

rusten erop? Waarom mag er over menstratiebloed niet worden gesproken? Het zijn zaken die weliswaar aan bod komen in de productie, maar die al tot vervelens toe werden gezegd en getoond op scène. Het beeld van een menstruerende vrouw die zich wast of het beeld van bloeddende stompjes vlees na het afhakken van ledematen zijn dan wel niet appetijtelijk, echt shockerend is dat al lang niet meer. Toch verlieten mensen voortijdig de voorstelling. Wellicht waren sommigen niet bestand tegen het voyeuristische aspect van de productie. Ofwel was het de combinatie van de bloederige taferelen in een rituele context en de vertrouwde eigentijdse muziek als *Son of a Preacher Man* van Dusty Springfield of *Les joyeux bouchers* van Boris Vian die hiervoor zorgden. De voorstelling ontploft ook af en toe in wervelende scènes met gierende rockgitaren. Daardoor worden mensen uit hun roes van beelden gehaald en wordt het voor sommigen te concreet. Op één ogenblik overschreed Fabre evenwel eventjes de grenzen van het fatsoen. Na een bloederige slachtpartij blijven twee van alle ledematen beroofde lichamen kronkelend op de scène achter: ze kunnen niet meer lopen, ze kunnen niet meer drinken. Ze zijn verworden tot een stuk vlees, maar ze leven nog. Toch is dit de logische uitkomst van Fabres onderzoek naar het bloed bij mens en dier. Alhoewel de mens zijn bewustzijn enorm heeft ontwikkeld, hij rationeel en wetenschappelijk grote hoogten heeft bereikt, is hij er niet in geslaagd om een nieuwe moraal te ontwikkelen. Hij blijft een bloeddorstig dier en is daar erg consequent in. Hij doodt en verminkt niet om te leven, maar om het plezier ervan. Zijn agressie heeft hij gemeenschappelijk met de andere dieren, zijn drift om te doden en te verminken niet. In *Je suis sang* drukt Fabre het verlangen uit om bloed te worden, bloed dat de eigenschap bezit om zichzelf te zuiveren. In die zin is het een pleidooi om respect te hebben voor dit levensnoodzakelijk

*Je suis sang* JAN FABRE, TROUBLEYN © Jan Dekeyser



vocht. Bloed kent geen ongelijkheid, het is overal hetzelfde. Het draagt en is het leven. Aldus moet wellicht ook de laatste scène worden begrepen. We zien vanachter een lange wand een grote hoeveelheid bloed de scène opstromen als een pleidooi voor een toekomst waarin alles deze rode kleur aanneemt en harmonisch wordt. Ondanks de wrede beelden brengt *Je suis sang* op die manier een positieve boodschap. In de geest van Artaud en Grotowski kunnen we dus stellen dat *Je suis sang* erg therapeutisch is en daardoor inwerkt op de toeschouwer als individu.

### Esthetiek

We moeten het dus hebben over hoe de toeschouwer met de beelden van Fabre omgaat. Die beelden refereren aan taferelen van Jeroen Bosch. Daarmee heeft niemand vandaag nog problemen. Waarom vinden sommigen dan dat Fabre te ver gaat en worden anderen gelouterd? Het antwoord ligt niet zozeer in wat er te zien is als wel in de wijze waarop je met een dergelijke productie omgaat. Belangrijk hierbij is het besef dat we niet te maken hebben met een lineair verhaal; de voorstelling laat zich niet vertellen. Het 'maken' van de kunstenaar ligt daardoor soms mijlenver verwijderd van het 'kijken' van het publiek als sociologische entiteit. Het is echter door de confrontatie van dit 'maken' en 'kijken' dat de 'act' ontstaat en het is daarin dat de noodzakelijkheid en de kracht van een theaterstuk vervat zitten. Dit houdt in dat de 'act' tot het actierrein van beiden behoort, wat volgens de meeste onderzoekers door een proces van identificatie geschiedt. Bij *Je suis sang* en bij het 'trajecttheater' in het algemeen is deze identificatie niet gebaseerd op associatie, admiratie, sympathie, catharsis of ironie met het 'gemaakte'. Ze moet worden gezocht in het proces van het 'kijken'. De act als onderwerp van dit 'kijken' bestaat uit het esthetische, dat ook kan worden gezien als de noodzakelijk voorwaarde voor het 'maken'. De mens

heeft nood aan een moraal en omdat hij die niet kan verwerven via het rationele denken, is het de esthetiek die zich inspant om hem te laten luisteren of kijken naar die waarheden waarvoor hij doof en blind is. Het is zij die hem doet voelen. Het 'kijken' wordt aldus gevoed door het 'voelen'. Dit laatste laat zich echter niet beschrijven. De 'spectator in spectaculo', zoals Patrice Pavis dit noemt in overeenstemming met de 'lector in fabula' van Eco, neemt het voortouw. Deze ervaring is per-soonsgebonden. Die persoon wordt echter in zijn 'kijken' ook bepaald door de andere aanwezige personen en de media. Feit is evenwel dat je bij het trajecttheater enkel rationeel kan spreken over het 'maken', waartoe critici zich dan ook doorgaans in hun besprekingen beperken, maar wat eigenlijk aan de kern van de zaak voorbijgaat. Het is echter zaak om over de 'act' te spreken als brandpunt van het theatergebeuren. Het is daarbij wellicht het veiligste om enkele rake scènes uit het geheel te lichten waarvan je redelijkerwijs kunt veronderstellen dat ze door iedereen worden gezien (b.v. de kronkelende vleeshopen van daarnet). In een voorstelling als *Je suis sang* zijn er immers zoveel beelden die je niet ziet: de gigantische scène met de vele toneelspelers vertelt ons geen duidelijke plot, maar toont en beweegt een nog te vormen verhaal. Er worden beelden aangereikt waarmee en waardoor je zelf een traject moet zoeken. Dit traject is voor iedereen anders: lovend of ontgoocheld kun je over *Je suis sang* dus enkel ten persoonlijke titel zijn.

Tot slot resten ons daarom nog enkele impressies van een aanwezige toeschouwer. Het decor wordt gevormd door de koermuren van het Palais des Papes. Ze zijn echter meer dan enkel muren, ze vormen een personage en spreken je aan met hun geschiedkundige grandeur. Meermaals vegen en schrobden de spelers/dansers zich na een bloederig tafereel proper aan deze historisch beladen muren. Ze zijn een materiële

restant van het katholieke geloof dat de westerse mens eeuwenlang heeft bepaald in zijn doen en laten. Het is een wand die vergiffenis schenkt, maar die ook kan veroordelen. Op de bühne bevinden zich aan beide kanten een uitgebreid instrumentarium met o.a. badkuipen, hamers en een reeks steriele tafels. De kleinere objecten worden voor verschillende doeleinden gebruikt. Het zijn muziekinstrumenten die op ritmisch-bezwerende wijze de bezoeker bij het betreden van de Cour d'honneur uitnodigen deel te nemen aan dit visuele bloedritueel. Het zijn ook gebruiksvoorwerpen voor de chirurgen, met een betekenisvolle trechter op hun hoofd, die als hedendaagse goden het volk vermaken met hun kunstjes. De tafels vormen de basis van alle scènes. Ze worden een catwalk of een muur waar bloed vanonder komt en ze zijn de foltertafels waarop men onder andere penissen en ledematen afhakt. Tussen al deze voorwerpen 'beweegt' een grote groep acteurs het verhaal. In een harnas getooid, zoals Fabre zelf tijdens zijn bloedtekening-performance eerder dit jaar, met zwaarden slingerend of naakt uitgeleverd aan de wil van de 'goden', vormen ze de talrijke 'bloedbeelden'. Opmerkelijk zijn echter twee personages: de zwarte priesteres en de kleine dwerg. De eerste wordt blijkbaar niet geraakt door wat er gebeurt, maar manipuleert het ook niet. Ze bevindt zich boven alles en spreekt om dit te onderstrepen Latijn. De kleine man loopt komisch rond op de scène, maar mag af en toe ingrijpen. Hij neemt zwaarden af en geeft teken voor een volgend beeld. Toch is hij ook knecht van iedereen. Hij is noch mens, noch god. Ik weet niet waarom maar voor mij is hij een bloedlichaampje en dus alles en niets tezelfdertijd. Hij is het bindmiddel van de voorstelling, hij linkt de scènes onderling en met het publiek. Hij doet dit niet enkel met de dramatisch geladen scènes, hij interpelleert ook in de meer 'ontspannen' momenten. Zo verbindt hij 'hoog' en

'laag'. Hij rukt je weg uit de lichamelijke betovering van de naaktheid en wijst je erop dat je dieper moet gaan zoeken. Hij verhindert het misbruik van de rekwisieten. Zo zijn de zwaarden van de danser en niet van de zangeres. Bij haar worden ze toch maar gedegradeerd tot seksueel getint objecten, maar door het herhaaldelijk verhinderen van de combinatie zwaard en zangeres ga je natuurlijk juist zoeken naar linken tussen beide. Het zwaard krijgt hierdoor meerdere betekenissen: een fal-lus, vechtwerktuig, injectie-naald, wandelstok,...

Vanuit dergelijke objecten bouwt je persoonlijke verhaal zich op. Plots zie je dan bijvoorbeeld een met pijlen doorboorde Sint-Sebastiaan en even later een eigentijdse variant ervan. De chirurgijnen beplakken tijdens een wetenschappelijk experiment twee proefpersonen met glazen kolfjes – door verbranding trekken ze er de zuurstof uit. Het zijn mooie beelden en je wil ze dan ook een betekenis geven. Je probeert alles te linken met elkaar. Je gaat daarin heel ver, maar uiteindelijk weet je niets meer. Dat is het ogenblik waarop de beelden hun eigen taal kunnen spreken. Pas dan besef je dat je deze productie niet moet proberen te begrijpen met woorden. Je komt terecht in een situatie die de tweede heks aan het begin van *Macbeth* beschrijft: 'When the hurly-burly's done, when the battle's lost and won.' De uitkomst van je rationele gevecht met de productie doet er niet toe.

In die situatie ervaar je de onbeschrijfbaarheid van de esthetiek. Verward verlaat je de voorstelling en betrap je jezelf erop dat je zoekt naar woorden. Je vindt ze niet en dat is niet fijn voor een rationeel iemand. Ten slotte kwam ik tot de conclusie dat ik misschien 'bloed' had geleefd. 'Bloed' als metafoor voor de overal aanwezige kiemen van de esthetische ervaring. Bloed dat echter zinloos is zonder levend wezen. Dus ergens zit in een klein bloedlichaampje de kern van alle

kunst vervat. Het is simpel, maar het komt er toch zo zelden uit...

Fabre deed me een voorstel, een suggestie. Ik fantaseerde en geraakte gefascineerd. De herinnering aan *Je suis sang* is daardoor voor een groot deel ook mijn eigen werk. Terwijl ik dit neerschrijf, besluit mij de gedachte dat ik ook lui had kunnen zijn: kunstbeleving vraagt inderdaad goesting en een aardige hoeveelheid energie.

Na afloop staat één iets als een paal boven water: deze productie blijft kleven, hopelijk ook bij de organisatoren van het festival. Want als je kunst als verbeelding kneedt naar je publiek, wordt je brood heel vlug oudbakken. Als je het publiek kneedt tot verbeelding blijft het manna uit de hemel vallen.

Stefaan Vandelacluze

## JE SUIS SANG (CONTE DE FÉES MÉDIÉVAL)

TEKST, REGIE, SCENOGRAPHIE

EN CHOREOGRAFIE: Jan Fabre

ASSISTENTIE EN DRAMATURGIE:

Miet Martens

ACTEURS, DANSERS, MUSICI:

Tamara Beudeker, Katrien Bruyneel, Lisa-Maria Cerha, Annabelle Chambon, Cédric Charron, Barbara De Coninck, Sebastien Cneude, Anny Czupper, Els Deceukelier, Danny Dupont, Lisbeth Gruwez, Margret Sara Gudjonsdottir, Heike Langsdorf, Yehudit Mezrahi, Apostolia Papadamaki, Dirk Roofthoof, Yaron Shamir, Dag Taeldeman, Geert Vaes, Maarten Van Cauwenberghe, Jurgén Verheyen

PRODUCTIE: Troubleyn

COPRODUCTIE: Festival d'Avignon, deSingel, Sinequanon Dance Company (Athene)

## AMGOD

# Wat willen mannen nu eigenlijk?

Schuif de gangbare categorieën – kunst en kitsch, ‘het artistieke’ en ‘het populaire’,... – terzijde door heel uiteenlopende beelden, bewegingen of geluiden met elkaar te mixen, onderling te verbinden of in elkaar te vertalen: deze imperatief beheerst hoe langer hoe meer de hedendaagse kunsten. Hij lijkt zelfs hun actualiteit uit te maken: ‘*soyons postmoderne, soyons hybride*’. Het is bijlange geen vrijbrief voor een joyeus of melancholisch *anything goes*. Juist werken of voorstellingen die zich niet langer beschut weten door een of andere vorm van eenduidigheid, moeten uit zichzelf kunnen overtuigen. Hun individualiteit of singulariteit weet zich ja dan nee door te zetten, ja dan nee te bewijzen en te affirmeren. Of we dan zo’n gelukke hybride in museum of theaterzaal nog steeds een kunstwerk kunnen of moeten noemen, doet er eigenlijk niet zoveel toe.

*What do you want?* van het nieuwe samenwerkingsverband Amgod is nog maar net goed en wel op gang gekomen, of de vier performers – bekend van Rosas, Needcompany en Ultima Vez – combineren op een opmerkelijke manier balletachtige bewegingen met vloerwerk dat naar de hiphoptaal verwijst. Deze dansante scène (veel unisono’s) wordt gevolgd door een naar het groteske neigende solo van Kosi Hidama. Loungemuziek op de achtergrond, losse danspasjes met de sigaret al even losjes in de mond, grappige tussenposes, overduidelijke referenties aan ingeburgerde kitschbeelden (aan ‘Hawai’ bijvoorbeeld: zwarte zonnebril plus kleurige bloemenkrans),... De ‘performer als aansteller’ is een thema dat ook later in de voorstelling meermaals opduikt. Amgod, ‘I am God’ – de danser of

acteur als ‘een God in het diepst van zijn gedachten’ wanneer hij of zij publiek aandacht krijgt?

De toon is dus al snel gezet, ook al door de ritmische *dance music* en de videoprojectie bij het binnenkomen (de titel van de voorstelling zoeft op het scherm in grote blauwe letters voorbij) of de open podiumopstelling (de vier performers achteraan rechts aan een paar tafeltjes). *What do you want?* is inderdaad een typisch ‘postmoderne’ voorstelling, een heterogeen mengsel van bewegingsstijlen, van dans en theater, van humor en ernst, van karakters ook. Wat echter vooral treft, is de grote informaliteit, en dat zowel in de omgang tussen de performers onderling als tussen de dansers-acteurs en het publiek. Maar ook de losse, erg associatieve opbouw – bruuske overgangen zijn eerder regel dan uitzondering – en de charmante rafeligheid van veel bewegingen dragen bij tot die dominante indruk van ongedwongenheid.

Hoe laad je een verhaalloze voorstelling op? Hoe creëer je een spannende mix, een die altijd weer opnieuw doet uitkijken naar de volgende scène? Hoe geef je een in alle opzichten informele performance een gezicht – een *eenheid* die, hoe impliciet ook, maakt dat het geziene en gehoorde alsnog een focus krijgt? *What do you want?* zoekt het antwoord in de eerste plaats op thematisch vlak. Amgod is een mannencollectief, en over masculiniteit – en dus indirect ook over vrouwelijkheid – gaat het meermaals in deze voorstelling. De vier performers veranderen gaandeweg zelfs in vier *mannelijke* karakters, vier soorten mannen. Kosi Hidama blijft ook na zijn eerste solo-optreden de leutige poseur

die met het oog op publieke bijval gedurig knipoogt naar de wereld van kitsch en humor. Dat knipogen is doorzichtig, maar het werkt wel: je moet lachen om poses of houdingen die overduidelijk demonstreren dat ze het publiek (en dus ook jou) aan het lachen willen brengen. Zoiets als ‘onweerstaanbaar goedkoop’, maar dan in metaversie, doordrongen van zoveel ironie dat je er nog méér moet om lachen. Misha Downey, de andere oosterling in het gezelschap, probeert het daarentegen cool te houden. In combinatie met alweer een fikse dosis ironie resulteren zijn solo’s en tussenkomsten meer dan eens in het soort van superieur gedebiteerde flauwe humor dat nogal wat niet-Antwerpenaren met Antwerpenaren plegen te associëren. Hoogst grappig is bijvoorbeeld de live op video uitvergroete scène waarin hij de voor een keer sentimenteel stotterende Kosi – mét blonde pruik: een gevoelige man kan niet langer een échte man zijn... – gedurig afblokt met cynische oneliners.

Kosi Hidama en Misha Downey domineren enigszins de voorstelling, maar dat maakt de bijdragen van Nordine Benchorf en Bruce Campbell niet minder belangrijk. Zij zorgen niet zozeer voor tegengas als wel voor tegengewicht: ze houden het vaak naar het carnavaleske afglijdende *What do you want?* enigszins in balans. Nordine doet dat door een presentie die gedurig ernst, toewijding, ingetogenheid suggereert. Zijn korte verbale solo-interventie bevestigt de uitgezette lijn: hij heeft het over trouw aan jezelf... – aan iets dat in de schijnwerelden van Micha en Kosi is opgelost in een eindeloze reeks van stereotype maskerades en bordkartonnen houdingen. Ernst, maar dan van het getormenteerde soort, kenmerkt ook de tussenkomsten van Bruce Campbell. Wie bij het horen van een heftige Nick Cave-song automatisch uit de bol gaat, moet immers wel een ziel voor littekens hebben, zeker als je even tevoren hardop mediteerde over de vraag hoe je gisteravond ondanks



Amgod NORDINE BENCHORF, BRUCE CAMPBELL, MICHA DOWNEY, KOSI HIDAMA © Kosi Hidama

een overdosis alcohol in de eigen bestee belandde.

Geen personages, wel vier herkenbare mannelijke karakters die in de loop van de voorstelling met een bewegingstoets hier en een woordenflard daar quasi-impressionistisch gestalte krijgen, zonder ooit echt uit te kristalliseren: *What do you want?* slaagt erg goed in het schetsmatig verbeelden van uiteenlopende vormen van masculiniteit. Wie de vier performers een beetje kent, herkent hun 'favoriete persoonlijkheden' ook in de uitgebeelde karakters. Maar ook met die particuliere voorkennis blijft de voorstelling vooral handelen over vier ingeburgerde sociale identiteiten, vier gangbare manieren om vorm te geven aan die soms ergerlijke, soms vertederende vormeloosheid waar mensen – mannen én vrouwen, volwassenen én kinderen – bijwijlen een kosmisch patent op lijken te hebben.

Over die vormeloosheid gaat het nadrukkelijk in de lange slotscène, waarin alle voorgaande bedrijven

welhaast organisch samenkomen. Ze drijft op de *mood* van de getoonde videobeelden: nu eens blauwe wolkenlucht in beweging, dan weer twee tegen elkaar boksende mannen in een ring. En vooral wordt ze gedragen door de tegelijk melancholische en elegische muziek van Godspeed You Black Emperor!, de wellicht belangrijkste rockgroep van de voorbije jaren. *Providence*, een van de drie nummers op de debuut-cd uit 1998, start pastoraal met violen en wast vervolgens op roffelende drums en repetitieve gitaarakkoorden aan tot een barokke evenknie van Arvo Pärt. Binnen dit akoestisch landschap tonen de vier performers opnieuw een afgewogen mix van soms balletachtige, soms naar *street dance* verwijzende bewegingen.

De cirkel sluit zich, de voorstelling eindigt waar ze begon: bij een groepschoreografie, bij een reeks unisono's die vloeiendheid aan hoekigheid paart en het verschil tussen 'hoge' en 'lage' dansvormen welbewust negeert. Maar hoe anders de impliciete toon van de bewegingen,

nog versterkt door de in het begin van de slotscène gedebiteerde tekst over gewichtloos worden, ja over het ontstijgen van het lichaam door zodanig snel te bewegen dat je loskomt van de zwaartekracht en alle lijfelijke materie in pure energie, in *licht* oplost. Misschien is dat het verborgen fantasma van elke danser, gevoerd door de roes van het geconcentreerd bewegen? Het slot van *What do you want?* suggereert een andere interpretatie: we willen allemaal in een soort van God – in een anonieme kracht – veranderen om niet langer deze of gene man te moeten verbeelden.

Dat klinkt misschien allemaal wat zwaar op de hand, terwijl *What do you want?* toch in de eerste plaats een onderhoudende voorstelling is. Ronduit hilarisch is bijvoorbeeld de scène waarin de vier performers in vier kleine dwergjes veranderen, conform het eerder al in een video-fragment getoonde recept (dat ik hier niet verklap). Vier van op de rug geziene smurven zonder gezicht

die een beetje waggelen en huppelen, en elkaar tussendoor plagen en stampen: je kan er alleen maar onbedaarlijk om lachen. Al dit soort humor krijgt in de slotscène van *What do you want?* plots een heel andere betekenis, die je de hele voorstelling lang overigens wel degelijk voelt meertillen. Onderstroom wordt bovendien, de maskers worden afgeworpen en dan toont zich niet zoiets als 'een waar zelf' of 'de ware man', maar het menselijk verlangen om iedere begrenzing te overstijgen, om elke vorm af te werpen en in een heuse 'man zonder eigenschappen' – die dus geen man meer is – te veranderen.

Tijdens de voorbije jaren vielen er in Vlaanderen wel meer voorstellingen te zien die bewust uiteenlopende tussengebieden exploreerden. In die grijze zones vervaagt het onderscheid tussen artistieke genres en tussen geijkte onderscheidingen als kunst en kitsch, ernst en humor, entertainment en reflexiviteit, hoge en lage cultuur (één enkel onderscheid lijkt overigens precies hierom almaar aan belang te winnen: commercieel versus niet-commercieel). *What do you want?* surft op het eerste gezicht vrolijk mee op deze post-moderne golf. Tegelijk heeft de voorstelling een heel eigen gezicht door haar hoog *camp*-gehalte. De vele referenties aan de 'lage' cultuur putten immers haast altijd uit de transnationale massacultuur. Anders dan bijvoorbeeld het werk van een Platel of Sierens vermijden ze iedere verwijzing naar een lokaal ingebedde 'populaire cultuur'. Amgod is een internationaal gezelschap, en allicht is daarom niet een doordeweekse VTM-soap of een Gentse achterbuurt de voornaamste inspiratiebron, maar die mondiale massacultuur waarbinnen het centrum (zoals *lounge dance music* uit Berlijn) zichzelf door meerdere onzichtbare rode



draden verbonden weet met een meer experimentele periferie (à la Godspeed uit Montréal).

Zoveel geflirt met de hedendaagse context van culturele globalisering staat een apart statement niet in de weg. *What do you want?* onderscheidt zich door het schijnbare gemak waarmee de met veel ironie gerepresenteerde vormen van mannelijkheid alsnog hun metaforisch brandpunt vinden in het geënsce-neerde verlangen om *transhumaan* te worden. Wellicht is dat inderdaad ook de diepste wens van ieder danser(es): zichzelf verliezen in bewegingen, alleen maar beweging zijn, het eigen lijf 'immaterialiseren'. Amgod: een danser of beweging (of performer) is nooit een God, maar wordt het – en in dat worden schiet hij of zij altijd net even tekort, reden om nooit 'I am God' te zeggen.

*What do you want?* 'Ik wil een echte Man zijn.' 'Ik wil goddelijk worden.' Maar juist dat 'ik' is er niet wanneer we voor 'man' of 'god' willen doorgaan. Ook niet op een scène.

Rudi Laermans

#### WHAT DO YOU WANT?

##### CONCEPT EN UITVOERING:

Nordine Benchorf, Bruce Campbell, Misha Downey, Kosi Hidama.

MUZIEK: Nick Cave & the Bad Seeds, Verdi, Major Force West, Godspeed You Black Emperor, Tarwater.

TEKST: Bukowski

LICHT: Dries Vercruyse

VIDEO: Kosi Hidama

PRODUCTIE: Amgod, met steun van Monty, Saison-Foundation (Japan), Needcompany, PARTS Summerstudio's en Beursschouwburg

##### HERNEMING DOOR

DE BEURSSCHOUWBURG

OP 15, 16 EN 17 NOVEMBER 2001.

## HERINNERINGEN AAN JEAN-PIERRE DE DECKER

# Regisseren is activeren

Op 3 juni jl. overleed onverwacht Jean-Pierre De Decker. Op 28 april had hij nog een bijeenkomst geleid in de Gentse KNS waar 36 jaar Nederlands Toneel Gent (NTG) definitief werd afgesloten en onder meer hulde werd gebracht aan Dré Poppe, eerste directeur van het NTG en 'leermeester' van De Decker. Inmiddels had hij ook de programmering rond van zijn Publiektheater Gent, dat op 1 juli officieel werd en de voortzetting zou kunnen zijn op grotere schaal van wat De Decker bij het NTG al een tijd bezig was onder het motto: 'Theater voor een publiek, publiek voor een theater'.

In 1997 volgde De Decker (Gent, 29.04.1945) Hugo Van den Berghe op als artistiek directeur van het NTG. Hij diende ervoor te zorgen dat er meer volk zou komen. De raad van bestuur ontsloeg het 'oude' NTG-gezelschap en De Decker bereikte met een nieuwe en vooral jonge ploeg spelers en door een aanbod van activiteiten die in thematiek enigszins aansloten bij de gespeelde stukken, effectief een groter publiek. Dit streven naar een 'open huis' wilde hij ook koppelen aan een gevoelige uitbreiding van de speelplateaus, eventueel door co-partnership of fusie, een ambitie die echter voorbijging aan allerhande gevoeligheden. Uiteindelijk is er een fusie met Arca tot stand gekomen en krijgt Arca de functie terug die het 50 jaar geleden van de initiatiefnemers (onder wie Dré Poppe) had meegekregen: het beklemtonen van de avant-garde, wat dat nu ook nog mag betekenen.

De Decker zal in de herinnering blijven als een regisseur die er uitstekend in slaagde de gelijkwaardigheid van schrijver, speler en spellei-

der te demonstreren. Hij had niet de bedoeling waarin dan ook een vernieuwer te zijn. Regisseren was voor De Decker dirigeren en vooral activeren van de creativiteit. Creëren stond altijd voorop. Niet alleen vanuit het woord, ook vanuit het lichaam en vooral vanuit de eigen persoonlijkheid. Activeren van een speler betekende voor hem, dat de regisseur in dienst staat van de speler, zonder daarom zijn dienaar te zijn. Daar is hij 34 jaar van zijn leven en in meer dan 80 regies mee bezig geweest in theater, televisie en eventjes in de film.

#### Labowerk

De Decker heeft zijn loopbaan ooit ingedeeld volgens vijfjarenplannen, maar die indeling klopte niet altijd. Feit is, dat hij zich het recht voorbehield op geregelde tijden van werkplaats of van genre te veranderen.

Na twee jaar germanistiek in Gent trok De Decker naar het RITCS (Hoger Rijkstechnisch Instituut voor Toneel en Cultuurspreiding, dat in 1962 was gestart; het huidige RITS) in Brussel. In 1967 acteerde en regisseerde hij in het Mechels Miniatuurtheater bij Franz Marijnen. Hij kwam ten slotte als acteur in Arca terecht, dat moeilijke overgangsjaren kende na het weggaan van Poppe in 1965 naar het NTG.

In 1968 namen Jo Decaluwe en Jean-Pierre De Decker de leiding van Arca over. Daarmee was Arca het eerste theater dat bestuurd werd door twee gediplomeerden van het RITCS. Voor De Decker was het niet zozeer van belang met andere, hier nog onbekende schrijvers uit te pakken, dan wel die stukken te spelen waardoor zijn creativiteitsdrang en deze van de spelers werd gestimuleerd en kwaliteitswerk kon

worden afgeleverd, ongeacht welk etiket de schrijvers of de critici er wilden opplakken.

'Arca bouwt een repertoire op van nieuwe avant-garde, actuele dramaturgie, of wat vandaag de dag experimenteel kan genoemd worden. Een introductie van jonge auteurs, acteurs, regisseurs, nieuwe stukken. Underground, workshop, anti-teater, kabaret, improvisatie, teaterlabo, enz., klinkt het in een soort beginselverklaring in het Teaterjaarboek 1969-1970. Een nogal overmoedige verklaring, zoals blijkt uit deze bekentenis van De Decker in een interview in *Kreatief* van december 1971: 'Ik ga helemaal akkoord met Carlos Tindemans dat de oorspronkelijke doelstellingen van het kamertheater praktisch helemaal verdwenen zijn en dat we zouden moeten overschakelen op labo- en researchwerk. Op dit ogenblik lijkt mij dit evenwel heel moeilijk, omdat aan acteurs en jongeren vooral van hogerhand geen enkele kans geboden wordt.' Met die laatste oprisping doelde De Decker op het feit dat toen heel wat getalenteerden naar Nederland of verder uitweken. De bekendste onder hen was allicht Franz Marijnen. Arca kon er echter prat op gaan een groot aantal jonge en minder jonge spelers kansen te geven, zoals Reinhilde Decler, Ivo Pauwels, Anton Cogen, Bob De Moor, Marcel De Stoop, Els Magerman, Leen Persijn, Dries Wieme, Filip Vanluchene, Dirk Buysse, Arnold Willems, Leah Thijs, Inge Mollet, die met De Decker door het vuur gingen.

In Arca betoonde De Decker zijn fascinatie voor het werk van een generatiegenoot als Peter Handke met de creaties van *Kaspar* (in 1969) en *Sprekenjulliedromenjullie?* Of: *De rit over het Bodenmeer* (in 1971), stukken waarin Handke ingaat tegen het clichématige van de gesproken taal. Als acteur stond hij in 1969 in Arca in Handkes *Dag Jan...* (*Publikumsbeschimpfung*). Volgens De Decker trekt Handke de lijn door die begint bij Ionesco over de nouveau roman naar een nieuw realisme: een



JEAN-PIERRE DE DECKER (LINKS) EN F.X. KROETZ (MIDDEN) N.A.V. LIEVE HEMEL IN 1979 DOOR HET NTG

theaterrealisme, waarin de theatrale momenten uit het dagelijkse leven worden verwerkt en versterkt.

Met *Kosmika* (in 1969) het debuut van Jan Decorte als auteur, kreeg De Decker volop de kans om de taal als een fysiek element uit te spelen. Het stuk sluit aan bij de ideeën van Antonin Artaud, die brak met de onderworpenheid van het theater aan de tekst, en pleitte voor een terugkeer naar een oertaal en naar een ritueel zonder wezenlijke scheiding tussen speler en toeschouwer. Decorte plaatste de toeschouwer voor de projectie van zijn dromen en confronteert hem met zijn driften, obsessies, erotische fantasieën, misdadige verlangens. De productie bleek een zware dobber die meer tijd vergde om zowel de fysiek als de taalbeheersing rond te krijgen, maar als werkstuk kreeg *Kosmika* alle krediet.

Met *La Turista* (in 1970) van de Amerikaan Sam Shepard werd alweer een ander aspect van taalge-

bruik belicht. 'Sam Shepard vertelt zijn verhalen in flitsende lichtstralen die ons tijdelijk verblinden maar een stralend nabeeld van silhouetten in ons hoofd achterlaten', aldus Ross Wetzsteon. *La Turista* verwijst naar Mexico, drugs, koorts en buikloop, maar is in feite een metafoor voor de kwalen in de USA. De Decker maakte er een voorstelling van die van een zeldzame spelvreugde getuigde.

De Peruviaanse auteur Alonso Alegria is nu wellicht nog even onbekend als in 1972 toen De Decker *De overtocht van de Niagara* creëerde. Het stuk gaat over een koorddanser die de Niagarawaterval oversteekt met een jongen op zijn schouder. De knaap wil de mythe rond de acrobaat-danser relativeren en zich tegelijk met hem vereenzelvigen om samen een derde persoon te zijn. De voorstelling slaagde als combinatie van tekst en fysiek én als overbrugging van het generatieverschil tussen een volgroeid acteur (Dries Wieme) en een jonge conser-

vatoriumstudent (Filip Vanluchene).

Corporeel theater in functie van erotiek was eind jaren zestig in Vlaanderen maar zelden getoond. De Decker had het taboe al doorbroken met *Kosmika* van Decorte en het Gentse theater Arena zou dat ook doen in 1971 met *En ook de bloemen werden geboeid* van Fernando Arrabal, maar liep na de eerste opvoeringen een zware veroordeling op. Dat belette De Decker niet om in 1972 *Anna Lusa* (David Mowat) te creëren, waarin een hoge graad van sereniteit werd bereikt in het weergeven van erotische gevoelens van blinde meisjes in een inrichting voor gehandicapten.

### Herkenbaarheid

De Decker is nooit de regisseur geweest van één gezelschap of van één soort theater. Zelfs als huisregisseur ging hij nog freelancen. Tijdens zijn Arca-periode regisseerde hij ook nog bij Arena, Vertikaal, het BKT en in de Korrekelder. Een opmerkelijk

succes, ook wat het aantal toeschouwers betreft, was *Poetsoek* van Vaclav Havel bij Vertikaal (1969-1970), een politieke satire over de ontmenselijking van het individu.

Na vijf jaar Arca hield De Decker het daar voor bekeken. In 1976 verklaarde hij aan Rik Lanckrock: 'Ik verliet Arca omdat ik van oordeel was dat een periode van vijf jaar kamerteater ruimschoots voldoende was in mijn optiek. De konfrontatie met een ander medium leek me boeiend: met de hulp en veel goede raad van Dré Poppe ging ik over naar de dienst drama van de Vlaamse Televisie. Daarenboven kon ik als mede-direkteur niet meer volledig achter de werking van Arca staan en ook de subsidiëringspolitiek van de kamerteaters leek mij volkomen onaanvaardbaar geworden.' Dré Poppe had na zijn ontslag in 1967 bij het NTG de evolutie van de afdeling tv-drama op de Vlaamse televisie van nabij meegemaakt als regisseur. Er bleek daar grote nood

aan regisseurs die het medium televisie kenden en tegelijk konden omgaan met acteurs die uit het theater kwamen. Dat bleek Jean-Pierre De Decker zeer goed te kunnen. Van 1973 tot 1978 verfilmde hij er onder meer *Voorjaarsontwaken* van Frank Wedekind, over ontluikende seksualiteit tegenover hypocriete moraal, een productie die zelfs in 1976 bijna onmogelijk werd gemaakt. Een ander hoogtepunt was *Er was eens in december*, een vrij origineel, hedendaags kerstverhaal van Roger van Ransbeek, waarvoor De Decker de Prijs van de TV-Kritiek 1978 kreeg.

Was hij in Arca gefascineerd door het werk van Peter Handke, voor de Vlaamse televisie verfilmde hij drie stukken van Franz Xaver Kroetz, een auteur die hij ook in zijn NTG-periode zou koesteren, en die in zijn werk verwantschap vertoont met het theaterrealisme en de verhouding tussen personage en taal, die De Decker ook bij Handke aantrof.

Stilaan was echter een evolutie waar te nemen in de regies van De Decker, van het vormexperiment à la

Handke naar het sociaal engagement à la Kroetz. Een grote zorg voor de vorm enerzijds, vanuit een artistiek individualisme, een kiezen voor herkenbaarheid in de inhoud anderzijds, vanuit een bekommernis voor de kwetsbare mens. Merkwaardig is dat de man die van het intieme en het uitdagende van de kleine scène en het kleine scherm hield, met evenveel enthousiasme de overstap naar het grote plateau maakte.

### Vakmanschap

Van 1977 tot 1986 was De Decker huisregisseur en lid van de beleidsgroep bij het NTG. Eigenlijk was hij na Arca nooit volledig uit Gent weg geweest. In januari 1973 regisseerde hij bij het NTG *Interieur* van Hugo Claus, weg van elk mogelijk naturalisme en met een onvergetelijke Ann Petersen als de pastoorsmeid Natalie. In 1974 stond hij daar weer, nu met *De aannemer* van David Storey, waarin Jef Demedts uitblonk.

Evenals in Arca beleefde De Decker bij het NTG topjaren. In het seizoen 1979-1980 regisseerde hij

maar liefst drie totaal uiteenlopende stukken en telkens haalde hij een niveau dat voor Vlaanderen uitzonderlijk mag genoemd worden. In *Lieve hemel!* van F. X. Kroetz, toonde hij wat visualiseren van een tekst eigenlijk betekent. Met *De meeuw* (A. Tsjechov) bevestigde hij zijn opvallende feeling om een stuk correct te interpreteren en zijn onbetwistbaar technisch meesterschap om het een vorm te geven. *Bruiloft* van Elias Canetti gaf aanleiding tot een prachtige analyse van De Deckers regiekunst door Frans Verreyt: 'Hij tracht niet iemand te dwingen in het personage zoals hij dat vooraf definitief omlijnde. Hij wenst geen marionetten. Ook Bertolt Brecht, als regisseur, werkte zo: praten met de acteurs, voorstellend het zo of eventueel zo te doen, zoekend naar wat elk het best ligt, en tevens afgewend wat het best past in het geheel van het concept. Dit is typisch regisseurstheater, maar dan met een regisseur die de mogelijkheden evalueert en ze ordent.' (*De Nieuwe*, 30.05.1980).

Ondanks het overweldigend succes van *Peter Pan* in 1985 en een danteske afdaling in de kern van een man-vrouwrelatie met *De reisgids* van Botho Strauss in 1986, ging De Decker toch weg bij het NTG, moe van de geschillen tussen de raad van bestuur en de beleidsgroep die uiteindelijk afgeschaft werd. Hij bleef lesgeven aan het Gentse Conservatorium en het freelancen gaf hem onder meer de gelegenheid met musicals bezig te zijn in Vlaanderen en Nederland.

In 1988 kwam De Decker in Brussel in de KVS regisseren. Hij had een nieuwe favoriete auteur: Lars Norén, van wie hij twee stukken deed: *Nachtwake*, waarmee hij een stijlvolle entree maakte, en *Een onderwereldse glimlach* waarmee hij in 1993 bij wijze van afscheid de spelers op zo'n niveau bracht dat het vermoeden werd gewekt dat de wedergeboorte van de kwijnende KVS was ingezet. Wat hij daar tussendoor regisseerde – *Alice* (Jan De Vuyst), *Kijk, het bloed* (Kristina Lugn), *Lulu* (F. Wedekind) en *La grande magia* van Eduardo de Filippo – was niet altijd even sterk, maar kon toch telkens gelukkig stemmen.

Met het experiment van *De discrete charme van de bourgeoisie* (naar het filmscenario van Luis Bunuel) in mei 1993 in een aangepaste Minnemeersruimte, was voor De Decker de cirkel rond. Hij was weer in Gent en zou het NTG niet meer loslaten. Zijn Publiektheater Gent is een feit en een tastbare herinnering aan een nooit aflatend vakman.

Roger Arteel

Kosmika ARCA, 1969





STAN speelt ANTIGONE van Jean Cocteau  
en ANTIGONE van Jean Anouilh,  
dit najaar op tournee in Frankrijk.

Deze Franstalige voorstelling is volgend  
jaar ook te zien in Brussel in de Hallen  
van Schaarbeek (1, 2 en 3 mei) en het Kaaitheter  
(28, 29 en 30 augustus).

Meer info hierover,  
maar ook over de andere voorstellingen  
van het seizoen, op [www.stan.be](http://www.stan.be)

ZE DOEN WAT ZE DENKEN

**HET  
NET**

Sint-Jakobsstraat 36  
8000 Brugge  
tel. 050-33.88.50  
e-mail: [het-net@skynet.be](mailto:het-net@skynet.be)

## ÜBUNG

van Josse De Pauw

Een coproductie Victoria / Het Net

Neem contact met ons op voor een overzicht van de reisvoorstellingen: 050-33 88 50

## SITTINGS

een voorstelling van Peter van Kraaij

Productie: Het Net / Coproductie: Kaaitheter

Voorstellingen: 19 & 20 oktober, Het Net, Brugge, 050-33 88 50  
24, 25 & 26 oktober, Limelight, Kortrijk, 056-22 10 01

## SPROKEN

"de ruggengraat van de werking" van Het Net

Op maandagen 22 oktober en 17 december, Het Net, Brugge, 050-33 88 50

## NATURAL STRANGE DAYS

een dansvoorstelling van Roberto Oliván

Productie: Het Net i.s.m. WERKHUIS producties (Rosas)

Voorstellingen: 29 & 30 november & 1, 6, 7 & 8 december

Het Net, Brugge, 050-33 88 50

12, 13, 14 & 15 december

De Brakke Grond, Amsterdam, 00-31-(0)20-626 68 66

## MIGNON

een onconventioneel liedrecital

Productie: Walpurgis

Voorstellingen: 23 & 24 november, Het Net, Brugge, 050-33 88 50

Stel 

Je staat al jaren op de planken, theater is voor jou meer dan een hobby. Je wil het steeds beter doen.

Je beleeft theater vooral als toeschouwer en je gaat al eens naar een voorstelling kijken.

Je wil meer weten over figurentheater, vertelkunst, muziektheater, jeugdtheater...

Je vindt het een karwei om telkens weer een 'goed toneelstuk' te kiezen.

*Dan stellen we jou voor*

**OPENDOEK**<sup>VZW</sup>  
amateurtheater vlaanderen

Arenbergstraat 17, 2000 Antwerpen  
T. 03-222 40 90 - F. 03-233 81 33  
email: secretariaat@opendoek-vzw.be

PROVINCIE LIMBURG PRESENTEERT



INTERNATIONAAL CIRCUSTHEATERFESTIVAL

**THEATER IN DE**

**PISTE**

**DOMEIN PCT DOMMELHOF NEERPELT**

**31 OKTOBER - 4 NOVEMBER 2001**



Info en tickets: PCT Dommelhof - (011)80 50 02

pct@limburg.be - www.limburg.be/theaterindepiste - Met steun van de Vlaamse Gemeenschap



**THEATER**

**LUNA VAN DE BOOM (6+)**  
 COPRODUCTIE PANTALONE,  
 VLAAMSE OPERA & KOPERGIETERY  
 OKTOBER / VR 19 / ZA 20...20 UUR

**PEER (4+)**  
 COPRODUCTIE LAIKA & DE BLAUWE ENGEL  
 OKTOBER / ZO 28 / MA 29...15 UUR

**C'EST MOI (14+) – Bentekik in Franse versie**  
 KOPERGIETERY / REGIE EVA BAL  
 NOVEMBER / ZA 10...20 UUR / ZO 11...15 UUR

**AÀÀRGH!! (6+)**  
 KOPERGIETERY / REGIE JOHAN DE SMET  
 NOVEMBER / WO 21...15 UUR  
 IN MINNEMEERS, Minnemeers 8, Gent

**DE GEVAARLIJKE REIS (4+)**  
 KOPERGIETERY / REGIE EVA BAL  
 DECEMBER / ZA 8...20 UUR / ZO 9 ...15 UUR  
 PREMIÈREREKES TOT EN MET 23 DECEMBER

**BOEMWEEK MET FRANK VANDER LINDEN**  
**FEESTWEEK MET EN ROND DEZE 'SPECIAL GUEST'**  
 DECEMBER / DO 27 TOT EN MET ZO 30

**MUZIEK**

**CONCERT D'EAU POUR UN JARDIN D'HIVER (6+)**  
 MÉLODIE THÉÂTRE (FJ) -  
 COPRESENTATIE I.S.M. VOORUIT/DOORSMEER  
 NOVEMBER / VR 2 / ZA 3...15 ÉN 20 UUR /  
 ZO 4...20 UUR  
 IN MINARD, Walpoortstraat 15, Gent

**DANS**

**MANNEN (14+)**  
 NOVEMBER / WO 28 / DO 29 / VR 30 ...20 UUR  
 IN MINNEMEERS, Minnemeers 8, Gent

**EVENEMENT**

**DE BLIJDE INTREDE**  
**HETPALEIS**  
 NOVEMBER / ZO 25...15 UUR  
 IN VOORUIT,  
 Theaterzaal, Sint-Pietersnieuwstraat 23, Gent

# KOPERGIETERY

**KOPERGIETERY OP TOURNEE**

**BENTEKIK**  
 5 OKTOBER T.E.M. 29 NOVEMBER  
 (Rotterdam, Leuven, Brugge, Utrecht, Amsterdam)

**AÀÀRGH!!**  
 2 T.E.M 15 DECEMBER  
 (Deurne, Amsterdam, Roeselare)

**MANNEN**  
 26 OKTOBER T.E.M. 17 NOVEMBER  
 (Brugge, Den Haag, Tilburg)

Alle voorstellingen vinden plaats in de Kopergietry, tenzij anders vermeld. / KOPERGIETERY - Blekerijstraat 50- 9000 Gent - www.dekopergietry.be  
 Info: tel.09/266.11.44 - fax: 09/224.29.80 - info@dekopergietry.be Reservatie tel. 09/233.70.00 - reserveren@dekopergietry.be

## BRONKS JEUGDTHEATERFESTIVAL 10

van 3 tot en met 11 november 2001 in Brussel



- THEATER
- DANS
- MUZIEKTHEATER
- INSTALLATIE
- KORTFILMS
- WORKSHOPS
- SURPRISES

**BRONKSpremières** van Pascale Platel en Inne Goris  
 en een **BRONKSherneming** van Marie De Corte

**gastvoorstellingen** van Alibi Collectief, De Berenkuil, Huis aan de Amstel,  
 Het Gevoel, Laika, Leporello, Theater Gnaffel/Wederzijds, Stella Den Haag,  
 Ad Van Iersel, Bram Wiersma en Moniek Smeets...

en van een nieuwe lichting piepjong talent : Jetse Batelaan en Elien van den  
 Hoek, Kaat Hellings, Camilla Marienhof, Joris Van den Brande

vraag de festivalbrochure aan :  
**BRONKS**  
 tel 02-21 999 21  
 fax 02-219 75 54  
 e-mail info@bronks.be  
 www.bronks.be

# BRONKS

CULTUURCENTRUM  
BRUGGE

presenteert

# DANS

zo. 14 okt. CC De Dijk, Brugge

SC35C

CIE VICTOR B./NAMUR BREAK SENSATION

Pionier van de hiphopdans maakt een uitdagende combinatie. Drie dansers, een actrice, een deejay, een mobiel decor met mechanische sculpturen en teksten van Tim Burton.

do. 8 nov. Biekorf, Brugge

STANZE#4

MANUELA RASTALDI

Stanze#4 is het sluitstuk van Rastaldi's vierdelig werkstuk 'Stanze' over communicatiemogelijkheden en over de realiteit van die communicatie.

35 METRES CARRES  
MICHELE ANNE DE MEY

Choreografe De Mey nam een omschrijving van Perec over het leven in een Parijse flat als uitgangspunt voor haar nieuwste dansproductie. Een krappe ruimte beperkt het leven tot een aantal welbepaalde gebaren, afgemeten passen.

vr. 23 nov. Biekorf, Brugge

FIELDS ON THE FOURTH FLOOR  
SARA WOOKEY

Centraal thema in Sara Wookey's nieuwe dansproductie is het begrip verlangen.

'Fields on the Fourth Floor' speelt zich af in een gestoffeerde lift.

De lift reist heen en weer tussen ruimtes die symbool staan voor verleden, heden en toekomst.

do. 29 nov. Biekorf, Brugge

MY MOVEMENTS ARE ALONE LIKE STREETDOGS

vr. 30 nov.

ERNA OMARSDOTTIR/JAN FABRE/TROUBLEYN

Uit het rijke dansmateriaal van 'As long as the world needs a warrior's soul' putte Jan Fabre op vraag van het Festival van Avignon 2000 deze ruwe en krachtige solo voor Omarsdottir.

wo. 19 dec. Biekorf, Brugge

FEW THINGS

do. 20 dec.

GRACE ELLEN BARKEY/NEEDCOMPANY

In deze herwerkte versie van The Miraculous Mandarin naar de pantomime van de componist Bartok, bande Barkey na een auteursrechtelijke strijd Bartok. Few Things werd een wranger en extremer werk waarin de Mandarijn verandert in Mr Poodle en waarin de humor desondanks uiteindelijk triomfeert.

EN IN HET VOORJAAR 2002

- 'BRUCELLES' COMPAGNIE KARINE PONTIES
- 'FURIA' NUEVO BALLET ESPAGNOL
- 'MOVING VIEWS'
- KONINKLIJK BALLET VAN VLAANDEREN
- 'CHEMINS POETIQUES'
- LA CLEF DES CHANTS/LE BALLET DU NORD
- AKRAM KHAN
- 'SCRATCHING THE INNER FIELDS'
- WIM VANDEKEYBUS/ULTIMA VEZ
- 'CONJUNTO DI NERO'
- EMIO GRECO & PC

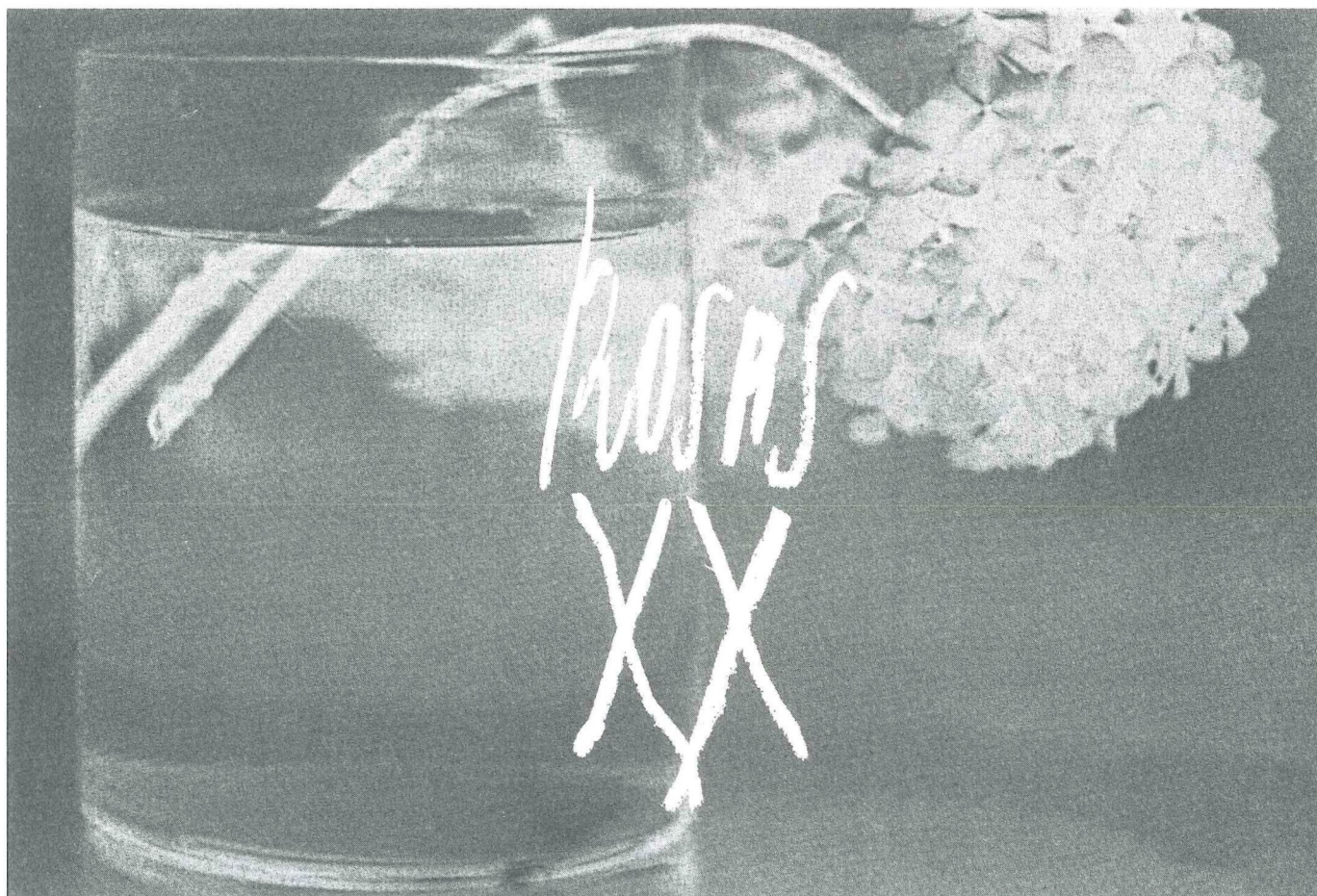
EN IN COPRODUCTIE MET

BRUGGE20•2  
CULTURELE HOOFDSTAD VAN EUROPA

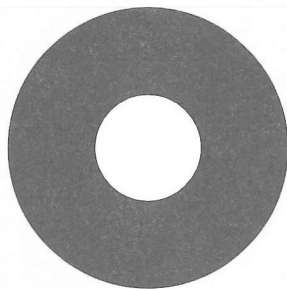
- 'FAIR COPY' LENKA FLORY/DEJA DONNE
- 'WOYZECK' JOSEF NADJ
- MEG STUART



TICKETS & INFO 050 44 30 60



STAD VAN EUROPA



BRUGG20 • 2

CULTURELE HOOFD

Op een dag doken ze op, zwermden uit  
Over de stad en nestelden zich.  
We gaven ze te eten van onszelf.  
Op een dag waren ze verdwenen.  
Maar ze bleven. 's Nachts worden we bezocht  
In onze eigen, vreemdkeurige dromen.

PETER VERHELST

HET PROGRAMMABOEK IS BESCHIKBAAR IN ALLE KBC-KANTOREN, INFO EN TICKETS: 070 22 33 02 - BRUGGE2002.BE

## PARASIETEN MARIUS VON MAYENBURG

"Tegenwoordig moet je iemand halfdood rijden, als je hem wil ontmoeten".

Première: 29 september 01, 20u

Een regie van Raven Ruëll met Celine Broeckaert, Koen De Graeve, Geert van Rampelberg, Nico Sturm, Chris Thys.

Voorstellingen nog tot en met 27 oktober.

Info en reservatie:

Tel. 02/412.70.70

[www.kvs.be](http://www.kvs.be)

[tickets@kvs.be](mailto:tickets@kvs.be)

de bottelarij/kvs, Delaunoestraat 58, 1080 Brussel



DeMorgen  
ONAFHANKELIJK DAGBLAD

BRUSSEL  
DEZE WEEK





TONEELGROEP AMSTERDAM & KAAITHEATER

# Mind the Gap

Stefan Hertmans  
Gerardjan Rijnders

Productie Toneelgroep Amsterdam & Kaaitheater

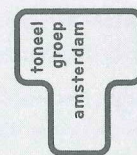
Met Sarah de Bosschere (Antigone), Roeland Fernhout (Eteokles),

Janni Goslinga (Mnemosyne), Wim van der Grijn (Oidipous), Marieke Heebink (Medea),

Celia Nufaar (Klytaemnestra), Alwin Pulinckx (Polyneikes)

kaaitheater

www.kaaitheater.be



In *Mind the Gap* van dichter-romanschrijver-essayist Stefan Hertmans komen drie vrouwen uit de Griekse mythologie aan het woord: Antigone, Klytaemnestra en Medea. Een litanie die de pijn om een verloren wereld tastbaar maakt. Gerardjan Rijnders regisseert.

7 > 10 nov • 20.30 – KAAITHEATER BRUSSEL > 02/201 59 59

23, 24 nov • 20.00 – VOORUIT GENT > 09/267 28 28

26 nov • 20.15 – STADSSCHOUWBURG EINDHOVEN > 040/211 11 22

27 nov • 20.15 – THEATER AAN HET VRIJTHOF, MAASTRICHT > 043/350 55 55

28 nov • 20.15 – SCHOUWBURG ARNHEM > 026/443 73 43

29 nov • 20.00 – STADSSCHOUWBURG UTRECHT > 030/230 20 23

1 dec • 20.15 – ROTTERDAMSE SCHOUWBURG > 010/411 81 10

2 dec • 20.15 – STADSSCHOUWBURG GRONINGEN > 050/312 56 45

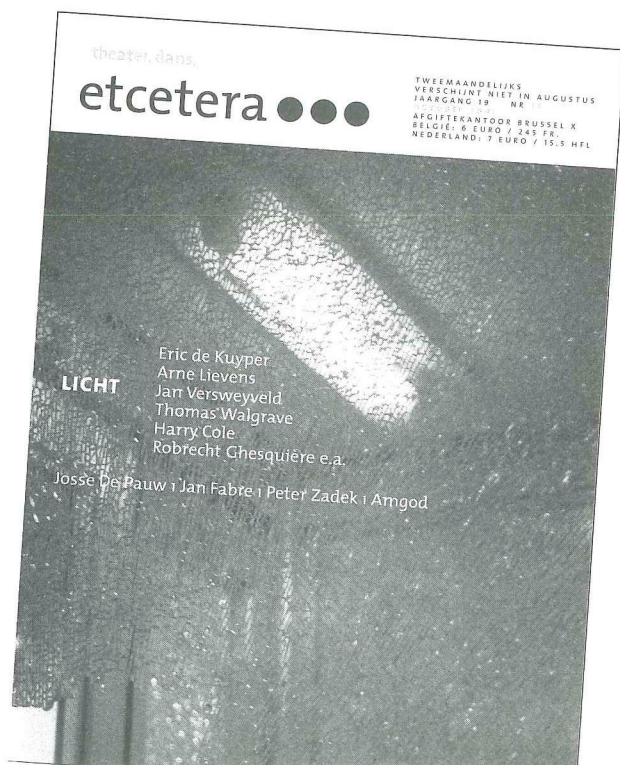
3 dec • 20.15 – KONINKLIJKE SCHOUWBURG DEN HAAG > 0900/345 67 89

7, 8 dec • 20.00 – DESINGEL, ANTWERPEN > 03/248 28 28

11 > 15 dec • 20.15 – STADSSCHOUWBURG AMSTERDAM > 020/624 23 11

## etcetera, een cadeau dat blijft.

ALLE INFO EN EEN COMPLEET OVERZICHT OP <http://etcetera.vgc.be>



Ik geef een abonnement op Etcetera cadeau. Het abonnement gaat in met het recentst verschenen nummer.

ZEND DE FACTUUR AAN:

Naam \_\_\_\_\_

Voornaam \_\_\_\_\_ m/v \_\_\_\_\_

Adres \_\_\_\_\_

Postcode/plaats \_\_\_\_\_

Telefoon \_\_\_\_\_ Fax \_\_\_\_\_

E-mail \_\_\_\_\_

Datum \_\_\_\_\_ Handtekening \_\_\_\_\_

ZEND ETCETERA MET MIJN GROETEN AAN:

Naam \_\_\_\_\_

Voornaam \_\_\_\_\_ m/v \_\_\_\_\_

Adres \_\_\_\_\_

Postcode/plaats \_\_\_\_\_

Telefoon \_\_\_\_\_ Fax \_\_\_\_\_

E-mail \_\_\_\_\_

Zend deze bon aan Etcetera, c/o Grafisch Centrum,  
Laarbeeklaan 70, 1090 Brussel

**Roger Arteel** publiceert over theater in diverse periodieken.

**Marleen Baeten**, redacteur van *Etcetera*, is educatief medewerker in het Centrum voor Basiseducatie Leuven.

**Jim Clayburgh**, één van de oprichters van The Wooster Group, heeft decor- en lichtontwerpen gemaakt voor heel wat theater-, dans- en operagezelschappen in New York en België

**Katrien Darras**, redacteur van *Etcetera*, is documentatie- en redactiemedewerker bij het Vlaams Theater Instituut.

**Eric de Kuiper** is auteur, cineast, vertaler en essayist.

**Stef Depover** is sinds vorig jaar licht- en decorontwerper bij Walpurgis. Voorheen werkte hij freelance.

**Wouter Hendrickx** is acteur bij het gezelschap Haute Coiffure.

**Jesper Kongshaug** is lichtontwerper bij o.a. de Deense groep Hotel Pro Forma. In oktober 2001 ontvangt hij de Weberprijs, een Deense architectuurprijs.

**Rudi Laermans**, redacteur van *Etcetera*, doceert Cultuursociologie aan de KU Leuven en is actief als essayist-criticus.

**Arne Lievens** is lichtontwerper. Hij was regisseur en lichtontwerper bij De Parade en werkt vaak als co-regisseur en lichtontwerper samen met Peter De Graef. Verder werkte hij o.m. met Tom Hannes, Salva Sanchis, Charlotte Vanden Eynde en Dirk Tanghe.

**Matthew Maguire** is acteur, auteur, regisseur en co-artistiek leider van Creation Production Company, een New Yorks theatergezelschap.

**Dries Moreels**, redacteur van *Etcetera*, is theaterwetenschapper.

**Jean-Luc Plouvier** is muzikant en artistiek coördinator van het Ictus-ensemble.

**Stefaan Vandelacluze** studeerde theaterwetenschappen in Gent, Amsterdam, Brussel en Parijs. Sinds 1999 is hij theatercriticus voor *De Financieel Economische Tijd*.

**Clara van den Broek**, redacteur van *Etcetera*, is romaniste, theaterwetenschapster, dansrecensente bij de krant *De Morgen* en actrice.

**Adriaan Van den Hoof** acteert bij het theatergezelschap Haute Coiffure, bij de Kakkewieten en in tal van tv-programma's (Man bijt hond, Het Peulengaleis,...).

**Domien Van Der Meiren** is artistiek verantwoordelijke van Publiektheater-Arca en één van de bezielers van Stichting De Mol (Oudenaarde).

**Piet Van Duppen** is hoogleraar natuurkunde aan de KU Leuven en verricht onderzoek naar de bouwstenen van atoomkernen.

**Loek Zonneveld** is theaterverslaggever voor het Nederlandse weekblad *De Groene Amsterdammer*.

#### Abonnementen 2001 (19de jaargang, 5 nummers)

- België: 25 Euro/1010 Bfr.; CJP en studenten: 22,5 Euro/910 Bfr
- Nederland: 30 Euro/67 Hfl.
- Andere landen: 35 Euro/1415 Bfr.

#### Oude nummers (voor zover beschikbaar)

5.45 Euro/220 Bfr. per nummer + verzendkosten

#### Betalingen

Op rekening 433-1069951-66 bij de KBC te 1000 Brussel; voor Nederland op rekening 47.29.50.312 bij de ABN Amrobank te Hulst (giro van de bank is 1068635).

#### Abonnementenadministratie

*Etcetera* c/o Grafisch Centrum, Laarbeeklaan 70, 1090 Brussel, tel. 02 477 99 74  
e-mail etcetera@arte.be

#### Ontwerp

Stefan Loeckx, Mega.L.Una, Brussel

#### Druk

Arte-Print, Brussel

#### Verkooppunten Vlaanderen

##### Theaters

**ANTWERPEN:** deSingel, Monty **BRUGGE:** De Werf **BRUSSEL:** Vlaams Theater Instituut, Beursschouwburg, De Munt, Kaaithater, KVS-De Bottelarij **GENT:** Vooruit  
**LEUVEN:** Stuc **STROMBEEK-BEVER:** Cultureel Centrum **TIELT:** Malpertuis  
**TONGEREN:** De Velinx

##### Boekhandels

**ANTWERPEN:** Acco-Somville, Adoeh, Belis Vinck, De Groene Waterman, Dierckxsens-Avermaete (IMS), IMS Meir, Fnac, Standaard Boekhandel, **BRUGGE:** De Bladwijzer, De Brugse Boekhandel, De Raaklijn, De Reyghere (Brugge en St-Kruis) **BRUSSEL:** City Press Center Anspach, De Sleghte, Press Shop De Brouckère **DEERLIJK:** Etiket **DEINZE:** Beatrijs **DENDERMONDE:** 't Oneindige Verhaal **GENK:** Malpertuis **GENT:** Drugstore Wilsonplein, Limerick, Poëziecentrum, Walry **HASSELT:** De Markies Van Carabas **IEPER:** Levet Scone **KNOKKE:** Corman **KONTICH:** Athena **KORTRIJK:** Theoria **LEUVEN:** Acco, Fnac, IMS, Plato **LIER:** Van In **MECHELEN:** City Press, Forum, Salvator **MOL:** Bredero **MORTSEL:** De Boekuil **OOSTENDE:** Corman, Press Shop De Internationale Boekhandel **OUDENAARDE:** Beatrijs **ROESELARE:** Hernieuwen **SINT-NIKLAAS:** De Wase Boekhandel, 't Oneindig Verhaal **TIENEN:** Plato **TURNHOUT:** Taxandria **VILVOORDE:** De Plukvogel **WIJNEGEM:** Fnac

#### Verkooppunten Nederland

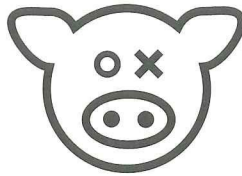
**AMSTERDAM:** Athenaeum, International Theatre & Film Bookshop, Theater Instituut Nederland **'S HERTOGENBOSCH:** A Heinen

#### Distributie boekhandels

Culturele & Literaire Tijdschriften vzw i.s.m. EPO, tel. 03 239 68 74

#### Verantwoordelijke uitgever

Johan Wambacq, Mangelschotsstraat 13, B-1861 Wolvertem



## VILLANELLA UNDER CONSTRUCTION

### OORSMEER

EEN VOLLE DAG OORSMEER IN GENT (VOORUIT) OP ZO 4 NOV 2001 MET CONCERTEN, INSTALLATIES & WORKSHOPS.  
MEER INFO [WWW.VOORUIT.BE](http://WWW.VOORUIT.BE).

Oorsmeer in Antwerpen betekent drie weekends van muzikale surprises.

EEN PROJECT VAN VOORUIT, MUSICA, MUZIEKTHEATER TRANSPARANT I.S.M. CC BERCHEM EN VILLANELLA

#### AL LA OLLA VOGALA & IALMA/IALMET

De ritmesectie van Olla Vogala ondersteunt een veelkoppige bende muzikanten tussen 14 en 18 jaar oud,  
een jonge bigband. PRODUCTIE: MUSICA I.S.M. DE KOPERGIETERY

Ialma bestaat uit zes heerlijke vrouwenstemmen. Meer hebben de Galicische dames ook niet nodig om je oren te doen tintelen, behalve dan ditmaal een groep kinderen waar ze zich over ontfermden.

VANAF 4 JAAR • ZA 10 NOV OM 15U / CC BERCHEM

#### ALIBI COLLECTIEF & MUZIEKTHEATER TRANSPARANT Manicuur

Een buffetpiano vol visuele gadgets is het instrument voor Pat Van Hemelrijck en pianist Jan Goovaerts.

VANAF 6 JAAR • ZO 18 NOV OM 15U / CC BERCHEM

#### JOHN TORSO SWIM CIE ZEELAND

De muzikanten van John Torso brengen een muziekspektakel rond, met, in en op water.

CO-PRODUCTIE: CC LUCHTBAL & MUSICA. VANAF 7 JAAR • ZO 25 NOV 15U / CC BERCHEM

### KUNSTBENDE

[WWW.KUNSTBENDE.COM](http://WWW.KUNSTBENDE.COM) • T 070 22 22 72

een initiatief van de Vlaamse provincies en de Vlaamse GemeenschapsCommissie /  
Met de steun van Maks, Studio Brussel, De Morgen en Standaard Boekhandel

### DE INKTAAP

Een nieuwe literaire scholierenprijs die jongeren kritisch wil leren lezen en hun de kans geeft om hun ervaringen rond literatuur te delen met leeftijdsgenoten en professionele critici. Een selectie uit de shortlists van de grote literaire prijzen moet aanleiding geven tot heel wat lees- en discussieurtjes. EEN INITIATIEF VAN CANON CULTUURCEL, I.S.M. DEPARTEMENT CULTUUR, DE NEDERLANDSE TAAUNIE EN DE NEDERLANDSE STICHTING LEZEN

### HERE WE ARE

Villanella stapt ook dit jaar met de film 'Here we are waiting for you' van regisseur Marcelo Masagão -opgebouwd rond levens van individuen en de geschiedenis van de 20ste eeuw- naar scholen. Leerlingen krijgen de film te zien en gaan op zoek naar beelden uit hun persoonlijke en algemene geschiedenis. Regisseur Kaat Beels maakt met deze beelden een nieuwe film. Opzet: praten en denken rond beelden. In de hoofdrol: jongeren van 17 & 18 jaar.

MET DE STEUN VAN PROVINCIE ANTWERPEN

[WWW.VILLANELLA.BE](http://WWW.VILLANELLA.BE)

Villanella Verviersstraat 15 2000 Antwerpen Tel.: 03/260 96 10 Fax: 03/272 06 14 e-mail [villa@villanella.be](mailto:villa@villanella.be)

Villanella is een kunstencentrum voor kinderen en jongeren en wordt gesubsidieerd door de Vlaamse Gemeenschap, Provincie Antwerpen, Stad Antwerpen en de Nationale Loterij

KBC-cultuursponsoring



Bank & Verzekering **we hebben het voor u**

Kunst ontroert. Kunst glimlacht. Kunst verzoent. Verrast. Of trapt een geweten. Kunst maakt wakker. Kunst danst. Zingt. R o e p t . Acteert. Kunst schreeuwt. In schilderijen. Fluistert. In gedichten. Kunst wil bestaan. Moet bestaan. Door sponsors. Door KBC. Een bankverzekeraar van nu. Voor mensen van nu. Die beziel zijn door h e t l e v e n . Door cultuur. Door Kunst. Met een grote of kleine K. Voor grote emoties. Mensen die willen voelen. Lachen. Huilen. Applaus geven. O f s t i l w o r d e n . Heel stil. Mensen zoals u. Z o a l s w i j . Mensen zoals KBC.

[www.kbc.be](http://www.kbc.be)

WVJBBDO