

IN DE BAN VAN BEWEGING INTERMEDIALE EN SOCIO-CULTURELE ASPECTEN VAN DE RELATIE TUSSEN THEATER EN FILM

Luc LAMBERECHTS

Het spanningsveld tussen theater en film verschijnt als een haat-liefde-relatie. Nauw verbonden met de socio-culturele veranderingen in onze eeuw, kan de intermedialiteit van de verhouding een licht werpen op ontstaan en ontplooiing van de modernen en de al dan niet vermeende paradigkawisseling modern-postmodern.

I

Drie variété-artiesten danken buigend voor een applaus dat ze niet horen, voor toeschouwers die ze niet zien. Vijf minuten lang hebben ze voor een publiek in een kermistenten acrobatische nummers op een scherm getoond, vroeger opgenomen door een statisch en frontaal geplaatst camera-oog. Geprojecteerd werd een fragment uit één van de eerste Duitse films: *Wintergartenprogramm* (1895) van Max Skladanovski.

Theatervormen voor een groot publiek: variété, circus, musical - evenzeer thema's voor de eerste films. Statische camera's leggen de essentie vast van het nieuwe medium: beweging, snelheid, velocita. Wat ze binnen de technische beperkingen nog niet zelf kunnen realiseren, zoeken ze op de mobiele scène, in de straten van de stad, in de verbindingen tussen de steden: variété-artiesten, clowns, revue-dansers, fietsers, de eerste auto's, treinen. De zuivere "bewegingsfilm" wordt nagestreefd en verwezenlijkt.¹

Even later begint het avant-garde theater successen te oogsten. Bewust zet het zich af tegen naturalisme en symbolisme. Wat het wil is: beweging, snelheid, velocita. Een omvattende retheatralisering bevrijdt zich van het despotisme van de tekst, zoekt naar niet-verbale uitdrukkingsmiddelen, wil dynamisering, ook wel circusering. Versnelling van de visuele productie: dat is wat moet worden bereikt. Elektriciteit maakt op het einde van de negentiende eeuw het snelle gebruik van schuiftoneel en zakkend podium mogelijk. Nadien experimenteert Max Reinhardt met de draaiscène die hij in een gemoderniseerde versie aan het Japanse Kabuki-theater ontleent. Dynamisme en snelle plaatswisseling concurreren met de film, tot die de montage ontwikkelt: het pleit lijkt verloren.

Tijdens de beginfasen van film en historische avant-garde staan de modernen in de ban van beweging en versnelling, de fascinatie zal aanhouden. De economische

invalshoek van de berekenbaarheid, later in het Taylorisme toegespitst, verfijnt de structurering van de tijd (Georg Simmel). Intensivering van bewegingssnelheid dynamiseert zowel stad als film, de menselijke waarneming wordt erdoor versnipperd, maar op haar beurt ook gedynamiseerd.² In de montage van verschillende bewegingscuts formuleert de film haar technisch antwoord binnen de nieuwe socio-culturele context. Reeds vanaf 1899 wordt er bewust filmisch gemonteerd, omstreeks 1907 maken eigen esthetische criteria zich gedeeltelijk los uit de ensceneringstraditie van variété en theater.³ Maar toch blijft de verankering in het theater voorlopig verder bestaan. Speciaal voor films gebouwde zalen - vanaf 1910 in Duitsland, waar ze lijken op kleine paleizen in de stad - oriënteren zich architectonisch aan vroeger opgerichte majestueuze theatergebouwen. Bovendien vindt de filmvertoning plaats binnen een multi-illusioneel scène-spektakel: ciné-variété met zang- en spreektheater, vooral circusnummers. Zodat de filmvertoning zich nog situeert binnen de opvoeringstraditie van het populaire theater. Het lijkt wel een spelfiguratie met als inzet: de macht over een publiek, dat met het nieuwe medium vertrouwd moet worden.

II

Film en circusering van het theater: ze zijn volkomen in tegenstrijd met cathartische werking en rituele dimensies van de steeds eenmalige theaterontmoeting. Juist die aspecten wil Antonin Artaud, wellicht de essentieelste theatervernieuwer sinds het beginnend surrealisme, met zijn "théâtre de la cruauté" bereiken.⁴ Toch versmaadt hij in een beginperiode de film niet. In de weinige filmische bijrollen die hij aangeboden krijgt, ontpopt hij zich tot een talentvol acteur: hij acteert er overtuigender dan bij de latere vertolking van de hoofdrol in zijn eigen stuk *Les Cenci*. Bij de vehemente afwijzing van het psychologisch georiënteerd teksttheater voelt hij zich aangetrokken door de surrealistisch-filmische mogelijkheden van de visuele beweging à l'état pur. Zijn scenario voor *La coquille et le clergyman* (1927) wordt een jaar na het ontstaan door Germaine Dulac verfilmd. Gefascineerd wordt hij evenzeer door het grotesk gestileerde acteergedrag van de Marx Brothers, de snijndend zwarte humor in hun films, de lichamelijke perfectie van hun musical-performances. Hij zal er de overdimensionele ledepoppen en het interactioneel acteergedrag van de wreedheid in zijn theateropvattingen aan overhouden.

Even later, ontmoedigd door de narcotische werking van de commerciële film, lijkt het nieuwe medium hem slechts een oppervlakte-kunst, een dode illusionaire wereld verstikt door de montage: "La vieillesse précoce du cinéma" (1933). Het camera-oog wordt als onaanvaardbare beperking van de waarneming afgewezen. Net zoals Walter Benjamin enkele jaren nadien het verval van de aura en de artistieke authenticiteit door de technische reproduceerbaarheid zal vaststellen,⁵ verschijnt bij

Artaud het filmmedium als uitgesproken vijand voor de transcendente werking van de encensering in een magisch-cultische context. Die vindt hij wel in het bewegingsritueel van het Balinese danstheater.

Ruim drie decennia later, in de late jaren zestig, vinden Artaud en de volkomen tegengestelde opvattingen van de naturalistisch beïnvloede Stanislavski elkaar in het Poolse theaterlaboratorium van Jerzi Grotovski. Participatietoneel vanuit een "poor theatre" is het essentiële doel: de moderne media film en televisie fungeren als negatie van de werkelijke theaterontmoeting. De inleving van de toeschouwers in de affecten van de filmpersonages gebeurt immers - volgens Walter Benjamin - door de identificatie met het technische apparaat. Tegelijkertijd wordt zulke betrokkenheid toch steeds gecombineerd met een afstandelijkheid van het publiek - juist veroorzaakt door de techniciteit van het filmmedium (Jean Cocteau).⁶ Redenen genoeg voor Grotovski om tegen het filmmedium in zijn opvattingen over het organisch masker en de directe extreme lichamelijke van de acteur te plaatsen: middelen om een overkoepelende, haast rituele eenheid tussen acteurs en toeschouwers te bereiken. Met overweldigend succes toont Grotovski zijn producties aan het New-Yorkse publiek in 1969. Een nieuwe bewegingstaal verspreidt zich over Amerika en Europa, gekenmerkt door het kille, uiterlijk emotieloze acteergedrag van de acteur. Meteen wordt de basis gelegd voor een progressieve postmoderne, die later de technische verworvenheden van het filmmedium op productieve wijze zal skeletteren.

III

Het technisch procédé van de filmmontage groeit uit tot een vorm van esthetische creatie. Op nieuwe wijze worden verschillende beeldwerelden verbonden, de ruimte wordt gedynamiseerd, de tijd ruimtelijk gevat. In de jaren twintig bouwen Russische filmmakers de montage uit tot een innovatief dramatisch verhaaldiscours: dynamiek ontstaat door een gecalculeerd onderbroken relatie tussen verschillende shots, dan weer gecontrasteerd met de simultaneïteit van de parallelle montage, waar de ene actie parallel met een andere wordt gemonteerd. Ingrijpend werkt dit op de receptiehouding van de toeschouwers: in de associaties ontstaat een ervaringswereld die ze in werkelijkheid niet gezien hebben. Wervelmontages, plotse versnellingen en inkortingen maken *Pantserkruiser Potemkin* (1925) tot een overweldigend esthetisch evenement. De nieuwe organisatie van de menselijke waarneming, waartoe Sergei Eisenstein het publiek noopt, vormt de bekroning van een vroeger theaterexperiment. Als regieassistent bij het Proletarisch Theater in Moskou werkte hij mee aan de productie van *Wijze Mannen* (1923) naar een komedie van Ostrovski.⁷ Binnen de ingrijpende tekstherwerking tot een circusachtige opeenvolging van attracties liet Eisenstein zijn eerste korte film vol met circusstunts monteren als apogee van bewegingstheater.

Het avant-garde theater wordt met de nieuwe filmische montage geconfronteerd. De enceneringen van Duitse laat-expressionistische dramateksten vinden dynamiek in acrobatie, sport, pantomime. Ze tonen het lichaam als perfect functionerende machine, evalueren in tegenstelling tot het pessimisme rond de eeuwwisseling de veranderingen in een steeds technischer wordende beschaving eerder positief. Ook het theater beleeft de fascinatie voor het moderne: de simultaneïteit van het disparate in de grootstad, de verbondenheid in het onverbondene, in de onderbreking. Snelle nervositeit wordt tot leidraad doorheen het labyrint van de grootstad, de machine tot referentie voor de esthetische revolutie.

Vaak wordt aangeleund bij de filmische montage. Van een "Filmdichtung" op het theater droomt Ivan Goll. De filmische montagestructuur van zijn drama *Methusalem oder der ewige Bürger* (1922) toont het onstuitbare machinale verloop van de discontinuïteit: verrassing en rapiditeit worden tot drijvende kracht voor de tekst. Immers: "snelheid, tempo bepaalt vandaag de kwaliteit" -Golls credo uit zijn *Manifest des Surrealismus* (1924). Kortstondigheid van de verschillende scènes, onderbrekingen, simultaneïteit van dissonanties: hun structurele montage kenmerkte reeds Golls *Kleines Kino der Menschlichkeit* (1917).

In de nieuwe socio-culturele context versmelten kunst en leefpraktijk. De personages in Georg Kaisers laat-expressionistische dramatiek lijken doorheen een camera-oog gefilterd te worden. In de machinewereld van de fabriek (*Gas I*) worden arbeiders verblind door het binnenvallende licht: de licht-donker-belichting staat in het teken van de nieuwe mens, tot nieuw-zakelijke concreetheid de catastrofe voorspiegelt (*Gas II*). Net zoals de expressionistisch-constructivistische film (Fritz Lang: *Metropolis*, 1926) nemen drama en theater deel aan het openbaar discours van het licht.⁸ Belichting, lichtregie en lichtarchitectuur, nachtelijke lichtreclames van de jaren twintig: een decennium later vinden ze een dubieus hoogtepunt van machinale massamanipulatie in de lichtcultus van het nationaal-socialisme.

IV

Twee ongelijk hoge houten machines, verbonden door een brug, worden bewogen door draaiende wielen van verschillende kleur. De wielen bevinden zich als een raderwerk tussen de machines, leggen hen verschillende tempi op, dan eens simultaan, dan weer contrasterend. Bovenaan links een bewegend object dat een windmolen kan suggereren. De driedimensioneel constructivistische scènes van de Rus Vsevolod Meyerhold maken de scenerie zelf tot "performer", tot object-acteur, hier in de productie voor Fernand Crommelyncks *Le cocu magnifique* (1922). Ook het acteergedrag geraakt in de ban van de filmische industrialisering van beweging: Meyerholds biomechanica. Het machinaal acteergedrag van de dansende marionet

kenmerkt een gestiek die gebaseerd wordt op de economische beheersing van de inspanning. De opvattingen van de Amerikaanse ingenieur Frederik Taylor over de wetenschappelijke systematisering van de arbeid door fragmentarisering (ze worden in 1924 in het Russisch vertaald)⁹ beïnvloeden in hoge mate Meyerholds esthetisch concept van radicaal constructivisme. Waar Taylor tijdwinst wou boeken door de decompositie van elke manuele operatie in haar fundamenteel noodzakelijke bewegingen, overheerst bij Meyerhold hetzelfde basisprincipe: wat nagestreefd wordt is functionaliteit, precisie, efficiëntie.

De Europese theateravant-garde vindt tussen 1907 en het einde van de jaren twintig haar kristallisatiepunt in het Russisch theater. Filmisering en circusering bepalen bij Meyerhold een nieuwe theatertaal, waar "woorden in het theater slechts projecties zijn op het witte doek van de scènebeelden" (Meyerhold). Decorconstructies moeten wedijveren met de monumentaliteit van de artificiële decors voor de grootstadfilm die nu in studio's gebouwd worden: in samenspel met dit geheel wil het theater de nieuwe beweeglijkheid van de film evenaren. Nerveuze dynamisering overwint de inertie van het traditioneel theater: het kunstgebeuren als wervelende actie met revolutionair en sociaal geëngageerde doelstellingen. De dramatische filmmontage die het additieve aspect van een episch georiënteerde montage buitenspel zet, drukt haar stempel op het theatrale verloop. Verschillende segmenten komen tegen elkaar, worden dan eens parallel gemonteerd, dan weer plots afgebroken. In die zin ervaart de toeschouwer veel meer dan wat hij te zien krijgt.

Geheel geïnspireerd door een filmisering van het theater is Meyerholds politieke revue met circuselementen: *D.E. (Geef ons Europa, 1924)*, zelf een montage van twee teksten. Geen illustratieve, wel een esthetische rol vervult de scenische montage van antagonistische stomme-film-projecties en commentaarbeelden op drie schermen die de scène structureren. Tot kaskraker, meer dan 1.320 voorstellingen in minder dan vijf jaar, wordt Meyerholds adaptatie van Ostrovski's *Het Woud* (1924). Binnen het regieconcept wordt de filmische parallelle montage op de simultane scène geconcretiseerd, aangevuld met publieke attracties uit circus en variété: één van de beroemdste producties uit de jaren twintig. Bij de fel besproken encenering van Gogols *De Revisor* (1926) streeft Meyerhold naar filmische shots in close-up, die het ongenueanceerde van het vroegere sociale masker tenietdoen. Zo wordt de filmtaal steeds dwingender, en niet alleen voor de kunst van het acteren. Want de montage oriënteert zich aan de dynamiek van de stad Moskou die de plaats inneemt van Gogols statisch provinciestedje. De breuk met de enceneringstraditie bereidt een (niet opgevoerde) limiet van filmisering voor: zeventien verbonden speelruimten moesten in een dynamisch crescendo de permanente actie voor Andrei

Bely's drama *Moskou* (1936) waarborgen: gepland was een grootstadfilm op het theater.

V

Op het scherm beweegt een zwarte stip met razende snelheid, de zigzaglijnen suggereren steeds duidelijker prikkeldraden, met groteske snelheid zwelt het punt aan tot een satirische weergave van een Oostenrijkse sabelgeneraal, hand in hand met een wazige figuur die zich steeds scherper tot Pruisisch pinhelmequivalent ontpopt. Achter dit paar wordt een doodskop zichtbaar: hij neemt de gedaante aan van een jurist met wetboek en een roede die uit juridische paragrafen blijkt vervaardigd te zijn. Met deze geëngageerd satirische truc- en tekenfilm door George Grosz opent in 1928 een Berlijns theatercollectief onder leiding van Erwin Piscator de voorstelling van *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk*. Op de scène wordt de filmische expositie weerspiegeld: oorlogsfunctionarissen als burleske marionetten voor de achtergrond van simultane en successieve filmmontages die de stad Praag of treinreizen in hun dynamiek concretiseren en op een collectieve receptie door het publiek mikken.

Speciaal voor film en projecties wordt de opvoeringsruimte van de Piscatorbühne geconcipieerd, nadat Piscator wegens de revolutionaire filmexpositie voor Ehm Welks *Gewitter über Gottland* (1927) door de directie van de Berlijns Volksbühne aan de deur was gezet. De beoogde fusie van kunst en document met zijn bewustzijnsverruimende werking zal hij ontwikkelen in de productie van *Rasputin, die Romanovs, der Krieg und das Volk* (1927): een "theatermachine, technisch volmaakt geconstrueerd zoals een schrijfmachine" (Piscator).¹⁰ Verwezenlijkt wordt de beoogde technisering van de scène tevens door het filmmedium, dat de materiële beperkingen in tijd en ruimte doorbreekt. Net zoals Walter Ruttmann in zijn film *Berlin - Die Sinfonie der Großstadt* (1927) wil Piscator door de muziek van de beweging en de visuele ritmisering de toeschouwers emotioneel in een esthetische ban brengen: gelijktijdig beoogt Piscator nochtans bij het publiek een sociaal-revolutionaire houding.

Zo concipieerde hij voor *Rasputin* een maximaal dynamisch decor: elf speelruimten, verticaal en horizontaal op elkaar betrokken, gemonteerd op een draai-scène, bovenaan projectieschermen waarop gelijktijdig drie films konden worden getoond. Een didactisch-expositionele functie heeft de filmische proloog: de noodzakelijkheid aantonen van de Russische revolutie in de algemeen politiek-maatschappelijke context. Meteen wordt de theaterenscenering zelf een toepassing, een exemplum voor het filmisch getoonde. Dramaturgisch komt de visuele filmmontage tussen in het verloop van de handeling: het niet-verbale wordt als krachtiger

gewaardeerd dan de tekst. Filmische “droomvisioenen” lopen vooruit op de scenische actie: zo wordt de spanning verlegd naar het “hoe en waarom” van de handeling. Onthullend werkt de parallelle montage van theater en film: terwijl vertegenwoordigers van de grootindustrie op de scène spreken over vrijheid, democratie en verdraagzaamheid, worden films geprojecteerd die de staalovens met de schouwen van de oorlogsindustrie associëren. De fusie van kunst en document ontwikkelt zich tot de dramatische filmmontage van theater en film binnen het theater.

VI

In 1954 vond in het *Theater am Schiffbauerdamm* (Berlijn-Oost) de Duitse première plaats van Bertolt Brechts *De kaukasische Krijtkring* in de regie van de auteur: meteen een synthese van Brechts confrontatie met het filmmedium. Zowel de fascinatie voor de stomme film, de latere ervaring met geluidsexperimenten en de ontgoochelingen over Hollywood-snufjes in de periode van de ballingschap: dit alles kristalliseert zich in een uniek theatergebeuren. Reeds vanaf de late jaren twintig, hij was regieassistent in Piscators collectief, wil Brecht expliciet de medialiteit van het theater op de scène zichtbaar maken: de principes van distantie en vervreemding bij acteergedrag, enscenering en receptie groeien uit tot een esthetica van de deixis, van het expliciete tonen. Bij de opvoering van *Die Mutter* (1931) te New York in 1935 verhinderen ook beeldprojecties¹¹ de identificatie van toeschouwers met personages en scenische actie, tegelijkertijd situeren ze de handeling in een historisch-sociale ruimte.

Centrum van de theatercode in het episch-dialectisch theater wordt de verhouding tussen acteurs en publiek. Inspirerend werken Chaplins mimische prestaties, vooral zijn mechanisch ballet rond een kanon in *Modern Times*. Ze leiden naar Brechts opvattingen over de pantomime als “een soort stomme film op de scène” (1931).¹² Bovendien ziet Brecht in Chaplins acteergedrag een voorbode van de sociale gestus die de persona bepaalt bij de creatie door de acteur en waarmee de toeschouwer kritisch wordt geconfronteerd. Als stomme film met sociale draagwijdte verschijnen dan ook de vijf variaties in evolutie waarmee de liefdesrelatie tussen het dienstmeisje Grusche en de soldaat Simon in *De kaukasische Krijtkring* geëxternaliseerd worden. Steeds bepalen afstanden, wisselende posities op de scène, lichaamshoudingen en gezichtshoeken de problematische verhouding in een beoerde tijd waar de liefdesrelatie toch nog mogelijk zal blijken. Geen zoetsappigheid, evenmin melodramatische of heroïsch-pathetische connotaties: Brechts superieure onderkoeling weet in de filmisch geïnspireerde pantomime, geconfronteerd met een distanciërend tekst- en spreekconcept, het cliché van de liefde te doorbreken. Het is de geenszins vanzelfsprekende, filmisch gemonteerde framing van de ... vanzelfsprekendheid in de liefde. Gevoel ontstaat door ratio.

Nochtans waren afwisselend slechte en goede ervaringen met het filmmedium voorafgegaan. Brechts medewerking aan het script voor de filmversie van zijn eerste grote succes, *Die Dreigroschenoper* door de Duitse cineast G.W. Pabst (1931 uitgebracht) wordt door een slaande ruzie en een proces abrupt beëindigd. Onenigheid heerst over de expliciet revolutionaire toer die Brecht wil opgaan. Die mogelijkheden biedt hem wel Slatan Dudow voor het script van *Kuhle Wampe* (1933), die geldt als de enige esthetisch waardevolle "proletarische film" in de wegwijnende Republiek van Weimar.¹³ Hier wordt de filmische taal van de nieuwe zakelijkheid zowel verdergezet als kritisch gedemonteerd, gelijktijdig steekt de productie schrill af tegen de toenemende Amerikanisering van de Duitse filmindustrie. De wereldpremière vindt plaats in Moskou, een streng gecensureerde versie die veertien dagen later in Berlijn loopt, wordt haast onmiddellijk verboden (1933!). Immers: opvallend blijft een creatief-intellectuele montage die elke documentaire onverschilligheid overwint. Ook de muziek als vervreemding van actie draagt bij tot beïnvloeding van de waarneming door het publiek. De experimenten voor de akoestische weergave van de regen door de componist Hans Eisler vinden hun echo's in Brechts tekstconcept en encenering van *De kaukasische Krijtkring*.

Slechts aarzelend kan de toeschouwer het langzame smelten van de sneeuw identificeren: eerst enkele druppels, nadien steeds intensiever tot een muzikaal klokkenspel de dooi bekroont. In dialogische wisselwerking met de tekst - geenszins illustratief, additief of versmeltend - ontwikkelt zich bruitage tot een zelfstandige uitdrukking van de evoluerende situatie: de betekenis van de dooi voor de bewoners van een ingesneeuwd dorp, ontoegankelijk geworden wegens de toegesneeuwde passen. Voor het dienstmeisje Grusche - afgescheiden van haar verloofde, op de vlucht voor soldaten - betekent de ontoegankelijkheid zowel opgeslotenheid als geborgenheid: beide aspecten ontwikkelen zich tijdens de bruitage tot hun tegenpool. Gecontrasteerd wordt deze scenische evolutie door de reacties van haar broer die haar noodgedwongen bij zich had opgenomen maar haar nu zo snel mogelijk uit huis wil. Beide personages nemen een verschillend standpunt in tegenover de betekenis die door de bruitage gevat wordt, waarbij de sociaal-historische motieven van hun gedrag zichtbaar worden. De verschillende sociale gestus en de onderlinge dialectische betrokkenheid ontstaat door de scenische confrontatie met de muzikaal gedynamiseerde weergave van het tijdsverloop.

Ontgoochelend zijn Brechts filmervaringen tijdens de periode van ballingschap in de U.S.A. Met zijn esthetische innovaties in het script voor Fritz Langs *Hangmen Also Die* (United Artists, 1942) wordt nauwelijks rekening gehouden en de film *Murderers are on Their Way* (Combined Studio, 1942) waarvoor hij het scenario schreef, werd nooit uitgebracht. Over zijn honorarium is Brecht best tevreden, voor

het overige bestempelt hij Hollywood als aanloophaven voor de wereldhandel in filmische drugs.¹⁴ Toch gaat hij bij zijn encensering van *De kaukasische Krijtkring* heel wat Hollywood-snuffjes in zijn episch-dialectisch theater integreren: van de grofste farce tot de tederste en meest lyrische aspecten. Het wordt Brechts beroemdste regie, meteen zijn grootste succes bij het publiek. De officiële communistische pers rept er met geen woord over, het Oost-Berlijnse publiek is enthousiast. Tot een werkelijke triomf wordt de productie met de bekroning, de eerste prijs, tijdens het pas opgerichte *Festival International d'Art Dramatique* in Parijs (1954). De tweede editie van dit festival vergast Brechts productie een jaar later op de staande ovatie van het internationaal publiek. Brecht en de Hollywoodfilm: ze hebben elkaar laattijdig gevonden.

VII

Provincialistische Hollywood-schoonheden uit de jaren veertig, met halfnaakte schouders die uit dieprood zijden jurken opwellen, krassen met helrood gelakte nagels, net mechanische poppen, op een metalen tafel. In een ijsskoude belichting lijken ze op verstarde porseleinen figuren-in-beweging. Een Hamlet die niet langer Hamlet wil zijn, skeletteert de cultus rond James Dean: een rocker met leder- en kettingmontuur neemt houdingen aan van verstarde filmbeelden in mechanische steriliteit.

Robert Wilsons scenografie voor Heiner Müllers *Hamletmaschine* (Hamburg, 1986) citeert Hollywoods B-movies, stelt ze tentoon, vernietigt ze in een kille de-montage: een haast programmatische productie voor een progressief postmodernist. Zowel Brecht, Artaud als Grotovski worden in Wilsons theatertaal becommentarieerd. Nochtans overheerst, in tegenstelling tot bij de avant-garde, het bewustzijn van een verpletterende mediale overmacht en conditionering. Realiteit verschijnt als fictie en artificialiteit, de dagdagelijkse encenseringen hebben de grenzen tussen levenspraktijk en theater-film opgeheven, het alledaagse leven staat in de ban van een alomvattende theatralisering. Waar de rijpe Friedrich Dürrenmatt, gedeeltelijk door Brecht geïnspireerd, er nog mee kon volstaan om de Hollywood-film als een burgerlijk-democratische variante van het vroegere hoftheater te beschimpen,¹⁵ liggen de mediale verhoudingen nu helemaal anders. Hoe nog de creatieve blik van het publiek naar het theater toe provoceren in een volledig gemediatiseerde maatschappij die de receptiecontext van de toeschouwers conditioneert? Consequent wordt het waarnemingsproces zelf tot thema van het theater uitgebouwd: vaak meteen een de-montage van de mediale artificialiteit. Theatrale communicatie wordt expliciet in haar reële materialiteit getoond: de scène als artificiële kunst-ruimte, de lichamelijke van de acteur als artificiële kunst-figuur.

In de esthetiek van scheiding en onderbreking verwijst Wilsons scenografie naar de tegenpool van de receptiehouding die een traditionele filmmontage creëert. Intermediale citaatprocessen skeletteren en demonteren de mediale machine film. Getoond wordt hoe beelden, zodra ze gefixeerd zijn, een volledig mediaal bestaan leiden en hun stempel drukken op de waarnemingsmogelijkheden van het publiek. Juist de postmoderne decontextualisering poogt door het procédé van het expliciete tonen, het bewuste lichten uit een voorgefabriceerde context, de verbeeldingskracht van de toeschouwers opnieuw te bevrijden uit de conditionering door een gigantische media-industrie. De citaatwaarde van het filmisch cliché binnen de theaterontmoeting vernietigt de conditionering door dit cliché. Acteurs representeren immers niet langer, ze hebben het rollenkaracter van hun personages afgelegd. Getoond als ready-made kunstobjecten, demonteren ze een voorgefabriceerd beeldmateriaal tot "images" uit de film- en videocultuur. Zo wordt op een kritische constituering van ervaring gemikt.

Seriële verveelvuldiging van personages zonder rol vormt het antwoord op de economische massa- en serieproductie. Een vijftiental acteurs-marionetten citeren in Wilsons *Hamletmaschine* met kille emotioneloze passen, gebaren, handelingen, de teloorgang van authenticiteit. Vooraf ging een proloog waarin ze de weinige en gereduceerde theatertekens toonden die voor hen bestemd zijn. Binnen een streng mathematisch kwadraat, door drie gladde doeken en een wit projectievlak afgelijnd, dissecteren ze in de ijsskoude belichting van een laboratorium de filmische taal. Waar een videofilm dezelfde marionetten toont, wordt de fysieke scenische aanwezigheid van de acteurs gethematiseerd: hun lichamelijk spel van ontwaken, verstarring en wedergeboorte wordt in de theaterontmoeting als authentiek ervaren.

Stem en lichaam, akoestiek en acteur versmelten niet langer: de consequente decentralisering plaatst ze naast elkaar. Op deze wijze demonteert Wilson de filmische audio-visie, het procédé dat in de eindmontage de volkomen versmelting van klank en beeld moet waarborgen en mee de ervaring van het filmpubliek bepaalt. Ook alle regieaanwijzingen van de tekstauteur Heiner Müller worden gesproken: de scheiding van klank- en beeldspoor wordt tot theaterobject. Decontextualisering en deconcentrisering beogen een vervreemdende visuele ritmiserig.¹⁶ Maar ook de materialiteit van de gestiek leidt in het bewegingsprincipe naar demontage van het filmmedium, naar een stokkende disjunctie, naar een expliciete ontrafeling van het illusieverwekkend filmisch montageprocédé. In de dioptrische scenografie toont Wilson het scenische gebeuren doorheen een brekende lens: wat gezien wordt bepaalt het bevrijde culturele geheugen van de individuele toeschouwer.

Niet langer kan de montage zelf als zingevend geheel optreden: de intermediale

de-filmisering van het postmoderne theater op de scène geeft de toeschouwer waarop hij recht heeft: meer dan ooit produceert hij zijn eigen encensering. Maar wellicht is ook dit een nieuwe montage.

NOTEN

- ¹ Vgl. Hanno Möbius en Guntram Vogt, *Drehort Stadt*. Das Thema "Großstadt" im deutschen Film, Marburg, Hitzlerath, 1990, p. 96 e.v.
- ² Vgl. Lothar Müller, "Modernität, Nervosität und Sachlichkeit", in: *Mythos Berlin*, Berlin "Ästhetik und Kommunikation", 1987, pp.79-92.
- ³ Hanno Möbius, o.c., p. 12
- ⁴ Vgl. b.v. Luc Lamberechts, "Over de betekenis van Antonin Artauds 'Théâtre de la cruauté' en het Balinese danstheater", in: *Aspecten van Antonin Artaud*, Gent, 1992 (*Documenta*, 1992,1), pp. 27-40. Vgl. tevens: Luc Lamberechts: "Artauds actualiteit", in: *Documenta*, 1995, 3, pp. 188-190.
- ⁵ Walter Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", in: W.B., *Gesammelte Schriften* (ed.: Rolf Tiedemann en Hermann Schweppenhäuser), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, I, 2, pp. 431-470 (1ste versie) en pp. 471-508 (2de versie). De eerste versie verscheen oorspronkelijk in de Franse vertaling van Pierre Klossowski: "L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée" (*Zeitschrift für Sozialforschung*, 1936, 1).
- ⁶ Jean Cocteau, "Theater und Kinematograph", in: Klaus Eder (ed.): *Kino und Poesie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, pp. 9-10 en p. 16.
- ⁷ Konstantin Rudnitsky, *Russian and Soviet Theatre*. Tradition and the Avant-Garde, Londen, Thames and Hudson, 1988, p. 96.
- ⁸ Vgl. voor deze samenhangen o.a.: Franz Norbert Mennemeier, "Das wichtigste Element in der Kunst ist die Überraschung". Iwan Goll als Theaterautor, en: Dieter Kaffitz: Zwischen Avantgarde und kollektivem Diskurs, beide in: Franz Norbert Mennemeier en Erika Fischer-Lichte (ed.), *Drama und Theater der europäischen Avantgarde*, Tübingen, Francke, 1994, pp. 1-28 en pp. 67-90.
- ⁹ Konstantin Rudnitsky, o.c., p. 89-90.
- ¹⁰ Vgl. ook Erika Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen, Francke, 1993, pp. 339 e.v. en Horst Turk (ed.): *Theater und Drama*, Tübingen, Günter Narr, 1992, p. 348.
- ¹¹ Bij theaterencenseringen zal Brecht haast steeds de "halbstarre Kulisse" (projecties van lichtbeelden) boven de "lebende Kulisse" (film) verkiezen, een onderscheid dat op Piscator terug te voeren is (vgl. H. Turk, o.c., pp. 347-348 en p. 352). Toch blijkt de invloed van het filmische discours uiterst belangrijk voor Brechts structurele concepten.
- ¹² Dit procédé zal Brechts encensering van *Der kaukasische Kreidekreis* nog pregnanter bepalen bij de gastvoorstellingen van zijn *Berliner Ensemble* in Londen (1956). Aanleiding waren taal- en communicatieproblemen. Vgl. ook Erika Fischer-Lichte, o.c. (noot 10), p. 363.

- ¹³ Vgl. Horst Fritz, "Ästhetik des Films im Kontext von Expressionismus und Neuer Sachlichkeit", in: Franz Norbert Mennemeier en Erika Fischer-Lichte (ed.), o.c. (noot 8), pp.400-403 en Eve Rosenhaft: "Brecht's Germany 1898-1933", in: Peter Thomson en Glendyr Sacks (ed.), *The Cambridge Companion to Brecht*, Cambridge University Press, 1994, pp. 8-13.
- ¹⁴ James K. Lyon, *Bertolt Brecht in America*, Princeton University Press, 1980, p. 56.
- ¹⁵ Friedrich Dürrenmatt, 'Theaterprobleme', in: Horst Turk, o.c. (noot 10), pp. 172-173.
- ¹⁶ Opmerkelijk zijn de overeenkomsten met het hedendaagse danstheater: vgl. Gabriele Brandstetter, "Inter-Medialität und Disjunktion in Bewegungs-Konzepten von Tanz und Theater der Avantgarde", en: Helga Finter: "Audiovision: Zur Dioptrik von Text, Bühne und Zuschauer", beide in: Erika Fischer-Lichte e.a.: *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*, Tübingen, Günter Narr, 1989, pp. 87-110 en pp. 183-192. Nochtans zijn deze parallellen ook historisch te verklaren in die zin dat de interne code van de postmoderne theaterenscenering zich in hoge mate laat inspireren door de vernieuwende coderingen van het bewegingsconcept binnen de scenische ruimte zoals die in verschillende fases door het hedendaagse danstheater en zijn voorgangers werden ontwikkeld.