

HEDENDAAGSE SCENOGRAFIE IN VLAANDEREN ¹

Peter JONNAERT

I. Achtergronden van de hedendaagse scenografie

In het actuele theaterlandschap kan men een aantal richtingen onderscheiden die zich reeds na de tweede wereldoorlog begonnen te ontwikkelen. Daarom laat ik de hedendaagse scenografie, vanuit theaterhistorisch perspectief gezien, aanvangen na de tweede wereldoorlog en onbeëindigd doorlopen tot op vandaag. Kenmerkend voor de scenografie van vandaag is de veelheid aan stijlen die men weet te hanteren. Elk vindt zijn oorsprong in het verleden. De betekenis van deze bronnen voor de hedendaagse scenografie valt niet te onderschatten. Om tot een beter inzicht te komen in de actuele strekkingen in de scenografie is een zekere kennis van deze vernieuwingen noodzakelijk. Welke deze belangrijke renovaties uit onze theatergeschiedenis zijn zal ik hier zo bondig en essentieel mogelijk pogen te omschrijven. Het wordt een chronologische opsomming van de voornaamste veranderingen uit het nabije theaterverleden die ons actueel scenografisch denken sterk hebben bepaald.

Het naturalisme dat André Antoine (1858-1943) vertegenwoordigde in zijn wijze van theater maken (einde jaren '80 van de 19de eeuw in Parijs) kan men aanzien als een eindpunt in een evolutie die zich begon te ontwikkelen vanaf de Renaissance. Het is tijdens de 16de eeuw, wanneer we tevens het ontstaan kennen van de eerste beroepsgezelschappen en de schouwburg 'à l'italienne', dat Italiaanse architecten zoals o.m. Peruzzi, Serlio en Palladio er naar

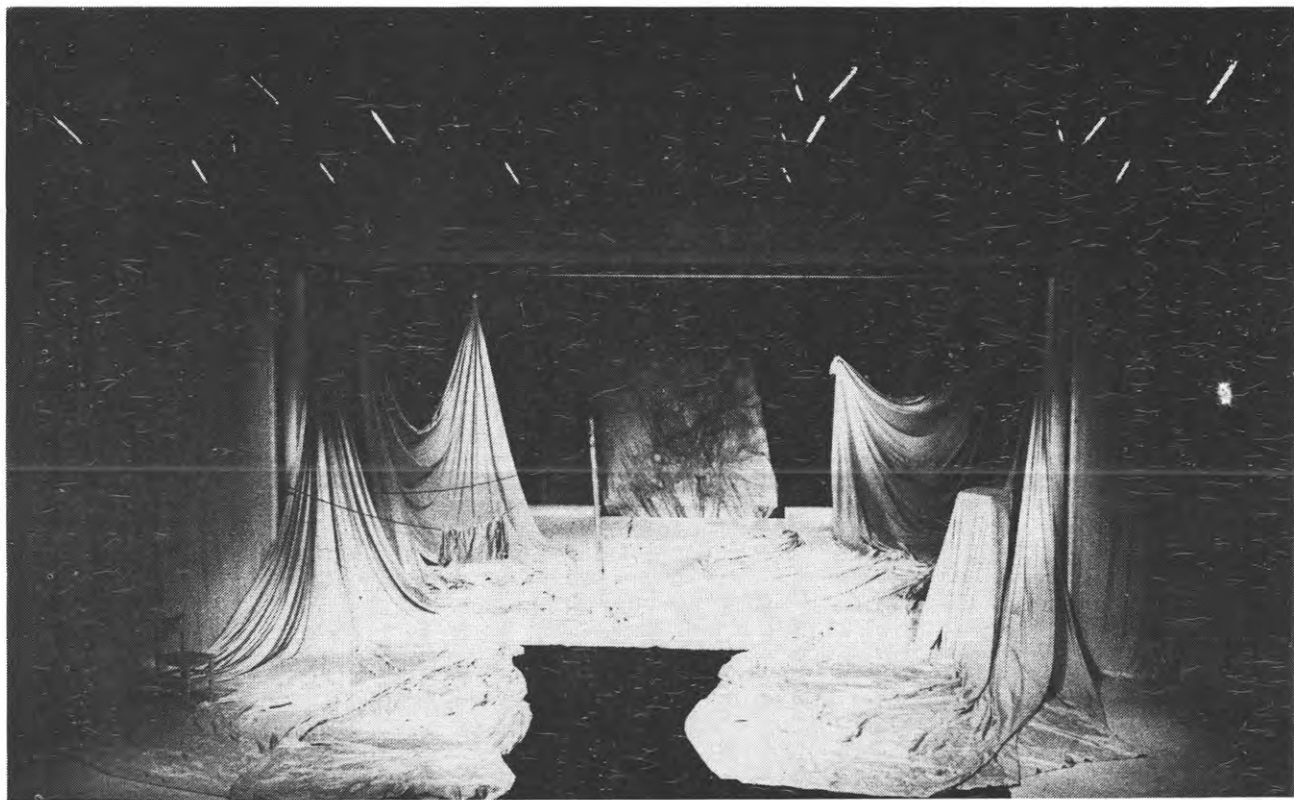
streefden om in hun decors aan de hand van het perspectief de illusie van diepte te scheppen. Dit betekende het begin van de tendens om decors te ontwerpen die steeds sterker de illusie van een realiteit gingen benaderen. Voordien (o.a. in de Middeleeuwen) beruste een decorconcept vooral op suggestie van plaats en handeling van het toneelgebeuren (hiermee samenhangend was uiteraard het weinig ruimtelijk karakter, de geringe diepte van het decor). Gedurende deze ontwikkeling van de werkelijkheidswaarde van het decor bleven er nog theatervormen bestaan die minder gericht waren op het creëren van een illusie. Zo was er in het Elisabethaanse theater in Engeland en het 'renaissancetoneel' in Spanje in feite geen sprake van een echt decor: kostuums en accessoires localiseerden hier het gebeuren. In die zin leunde dit toneel nog sterk aan bij de middeleeuwse traditie. De groei naar het verisme dat Antoine propageerde in zijn "Théâtre Libre", gesticht in 1887 te Parijs, evolueerde weliswaar discontinu in verschillende stadia. Eén van de allerlaatste fases in deze ontwikkeling en tevens de grootste inleiding tot het naturalisme van André Antoine was de theateractiviteit van hertog Georg II van Saksen-Meiningen (1826-1914). Hij streefde in de scènische verwezelijkingen van zijn hoftheater (bloeiperiode † 1870-1880) naar waarheid en natuurlijkheid. De beschilderde coulissen werden vervangen door een gesloten ruimte, waarbinnen men het landschap of de kamer (met drie wanden en plafond) in perspectief opbouwde. De bomen of zuilen schilderde men niet langer op een fonddoek. Zij werden naar waarheid afgebeeld en konden door de acteur gebruikt worden bij zijn spel. Ook trappen werden gebruikt tot verbetering van de beweging van de acteur (groeiend besef van de functionele betekenis van het decor, afnemen van de zuiver decoratieve functie van het decor). Bepaalde onderdelen van het toneel werden diagonaal in het vlak geconstrueerd. De hertog van Meiningen introduceerde de asymmetrie in de compositie van het

decor². Bij het vervaardigen van decors, kostuums en rekwi-
sieten werkte zijn gezelschap, omwille van de historische
nauwgezetheid, naar authentieke modellen. Ook de technische
voortgang liet grotere waarheidsgetrouwheid toe. Zo wer-
den, dank zij het ontstaan van de electriciteit op het einde
van de 19de eeuw, door de 'Meiningers' schijnwerpers gebruikt
in hun toneelvoorstellingen.

De realistische beweging die het theatergezelschap van
Meiningen voor het eerst zo sterk had ingezet, werd door
André Antoine op een nog consequentere wijze doorgevoerd.
Zowel in decor als in acteursspel wou hij een strikte na-
bootzing van de natuur, een reproductie van een alledaagse
werkelijkheid (cfr. de beenhouwerswinkel die hij op de
scène liet reconstrueren voor het drama "Les Bouchers" van
Fernand Ices, opgevoerd in zijn "Théâtre Libre" te Parijs).
Hierdoor heeft Antoine het toneel verlost van veel bombast
en theaterconventies.

Na Antoine ontwikkelen zich tendenzen waarbij men de
realiteit in een decor steeds meer ging vereenvoudigen,
abstraheren, en uiteindelijk zelfs ging weigeren ze af te
beelden om in de plaats ervan een totaal nieuwe realiteit
te scheppen. Deze laatste strekking kwam pas tot ontplooiing
na 1945 en is tot op heden de meest frequent toegepaste
theatervorm.

Reeds tijdens de theaterbedrijvigheid van André Antoine
tekende zich al een reactie af tegen dit streng realisme.
In het "Théâtre d'Art", gesticht in 1890 door Paul Fort,
werd een poëtisch symbolisme gehuldigd. Dit kortstondig
experiment zou worden voortgezet door Lugné Poë (1870-1940),
die evolueerde van het poëtisch symbolisme naar een haast
exclusieve liefde voor de vaak 'nevelige' dramaturgie van
de Skandinavische landen. Wat het toneelbeeld betreft gol-



Decor van Jacques Berwouts voor "Peer Gynt" (Theater Arena, 1979–1980)

den voor Lugné Poë de volgende richtlijnen: vereenvoudiging van het decor, keuze van de plastische elementen onontbeerlijk om voor elk tafereel de sfeer te scheppen, stilering en volledige harmonie van het decor en het kostuum, verzaken aan het 'trompe-l'oeil'. Antoinés analytische methodes gaf hij op om in zijn ensceneringen een synthese te betrachten. De waarheid die hij nastreefde was in hoofdzaak van geestelijke aard en belette de verbeelding niet haar vlucht te nemen. Zijn decors, die niet langer een werkelijkheid wilden oproepen werden geschilderd door Maurice Denis, Vuillard, Vogler, Toulouse-Lautrec. Eén van de eerste 'modernisten' die over het gehele probleem geschreven heeft, is de Zwiter Adolphe Appia (1862-1928) ('Die Musik und die Inscenierung', 1899). Voor hem telt in de eerste plaats "de levendige aanwezigheid van de acteur". Deze is "de essentiële factor van de enscenering". Appia beweert dat hiervoor alles verwijderd moet worden wat deze aanwezigheid kan hinderen. Volgens hem zijn daarom twee voorwaarden noodzakelijk: een belichting die het plastisch beeld van de acteur moet dienen en een decor dat aangepast is aan het spel van de acteur. Appia is van oordeel dat belichting in het theater het geschilderde doek of paneel uitsluit en dat deze een actieve rol moet vervullen. De driedimensionele mens moet in een gelijkaardig decor geplaatst worden. Het toneelbeeld moet een ritme van volumes zijn waar het licht op speelt. Om dit resultaat te bereiken deed Appia een beroep op architecturale elementen, ontdaan van elk pittoresk detail: treden, zuilen, kubussen. Hierdoor werd het traditionele toneelbeeld volkomen gewijzigd.

De Rus Constantin Stanislawski (1863-1938) die samen met Neminovitch Dantchenko in 1897 het 'Kunst-Theater van Moskou' oprichtte streefde aanvankelijk naar een naturalistische ensceneringswijze in de stijl van Antoine. Onder invloed van Tsjechov en Lugné Poë evolueerde Stanislawski

naar een steeds grotere eenvoud, naar een bijna vergeestelijkt realisme (legde zich vooral toe op het scheppen van een sfeer) waarbij de uiterlijke middelen, die het toneel tot zijn beschikking stelde om een zekere stemming te wekken, ondergeschikt werden gemaakt aan de behoeften van de speler. De Russische regisseur keerde zich steeds meer af van de werkelijkheid. De Engelse theaterman Edward Gordon Craig (1872-1966), die gedurende een paar jaar aan het 'Kunst-Theater van Moskou' werkzaam was, wist uiteindelijk Stanislawski volledig te winnen voor het gestiliseerd toneel. Gordon Craig verwierp bij de opbouw van een speelruimte alle perspectivisch bedrog. Voor hem was het decor een aangelegenheid voor een architect en niet voor een schilder. Elk deel van het decor diende bruikbaar, functioneel te zijn. Craig benadrukte de rol van het dynamische spel, de beweging van de driedimensionale acteur (die volgens hem niet te verzoenen was met het vlak, beschilderd decor) en vond de literatuur van ondergeschikt belang. Theater betekende voor hem een visuele kunst. De toeschouwer gaat volgens Craig naar het theater, niet om te luisteren maar om te 'zien'. Craig huldigde de almacht van de regisseur; deze concipiëert heel het spektakel: zowel tekst en spel als decor en kostuums. De acteur aanzag hij enkel als dienend en ondergeschikt element in het geheel van zijn scenisch concept. Dit in tegenstelling met Adolphe Appia die een decor ontwierp in functie van het spel der acteurs. Gordon Craig wenste niet een illusie van een realiteit op het toneel te creëren. Het ging hem niet om de tastbare werkelijkheid voor te stellen, wel om het 'vertolken' van het diepere leven dat schuil gaat onder het oppervlak van de dingen en gebeurtenissen. Om vorm aan zijn gedachten te geven gebruikte Gordon Craig gordijnen en windschermen, die samen met een vast decor veel tot de beweeglijkheid van de spelregie hebben bijgedragen.

Voor de ontwikkeling van de scenografie in West-Europa is het optreden van de Russische balletten onder de leiding van Sergei Diaghilev (1872-1928) te Parijs in 1909 ook van grote betekenis geweest. De schilder Leon Bakst die als decor- en kostuumontwerper werkte voor dit balletgezelschap vertaalde niet enkel de geest van de tekst doch tevens deze van de muziek. Ook hield hij in de samenstelling van zijn geschilderde 'decors' en in de tekening van de kostuums rekening met het ritme van de dans. Het betekende een heropbloei van het geschilderd doek in het decor. Eerst werkte Diaghilev met Russische decorateurs (Bakst, Benois, Larinow, Gontscharova, e.a.), maar later deed hij een beroep op befaamde kunstenaars van de "Ecole de Paris" (Matisse, Picasso, Derain, e.a.). .

Het werk van een Frans decorontwerper als Jacques Rouché die zijn opvattingen kon realiseren in het 'Théâtre des Arts' (gesticht in 1910), bleek een toepassing van de methodes der Russische balletten op het gesproken drama. Rouché meende dat de regisseur het decor geheel ten dienste moest stellen van de auteur. Dit had het uitschakelen tot gevolg van die elementen, die enkel de versterking van het pittoreske beoogden. Slechts die hoofdzaken welke de innerlijke waarde van het spel verduidelijken, mochten in acht genomen worden. Derhalve werd dan ook gestreefd naar stilering van de plastische effecten. Ook tussen decor en kostumering moet volgens Rouché een harmonie bestaan, voortvloeiend uit de intenties van de dichter.

Onder invloed van Stanislawski zocht de Franse regisseur Jacques Copeau (1879-1949), die in 1913 te Parijs het 'Théâtre du Vieux Colombier' stichtte, in elk theaterstuk de innerlijke waarheid. Hij aanvaardde de werkelijkheid enkel als het uitgangspunt van een stijlvolle interpretatie. Zo verwijderde hij zich steeds meer van het naturalisme van

Antoine. In zijn regie wou hij telkens een zekere eenvoud en stilering bereiken. Voor Copeau bleef het werk van de auteur de grondslag van elk drama. Ook werd hij sterk geïnspireerd door de opvattingen van Appia.

Minder afkerig van het realisme maar eveneens sterk aangehouden door alles wat aan het toneelgebeuren een symboolwaarde kan geven, was de in Duitsland werkzame regisseur Max Reinhardt (1873-1943). Hij kon steunen op de talrijke verbeteringen welke op het gebied van de toneeltechniek werden verwezenlijkt. Zijn naam blijft verbonden aan heel wat belangrijke experimenten. Zo voerde hij het draaitoneel in, alsook de 'Rundhorizont' of 'koepelhorizon' (dit fondboek dat nog steeds frequent gebruikt wordt, geeft door zijn ronde vorm het effect van oneindigheid). Om het contact tussen de scène en de zaal te versterken schafte Reinhardt voor een bepaalde produktie het voetlicht af, ontwikkelde hij sterk het proscenium, en ontwierp bruggen en trappen die spelers en toeschouwers dichter bij elkaar moesten brengen. Max Reinhardt was een eclecticus. Evenals Craig ijverde hij voor het driedimensionele op het toneel. Hij wou echter op de scène een evenwicht bereiken tussen woord en beeld. Hij schakelde de literatuur niet uit, ook al bleek hij gesteld op spectaculair vertoon. In het creëren van een toneelbeeld trachtte Reinhardt de illusie te wekken van een sterk verestetiseerde werkelijkheid. In zijn Shakespeare-opvoeringen benaderde hij dan weer sterk de ideeën van de 'Meininger'. En na 1920 assimileerde hij de theorieën van de 'revolutionaire' Russen (Taïroff en Meyerhold). Hij verkondigde de mening dat de regiestijl voor elk stuk verschillend hoort te zijn.

Naast de regisseur, die sedert de opkomst van het toneelgezelschap van de hertog van Meiningen de belangrijkste functie in het theaterbedrijf kreeg toebedeeld, kwam na 1918

ook de tot dan toe nagenoeg geheel verwaarloosde decorontwerper zijn plaats opeisen in het theaterleven. Vóór het optreden van André Antoine werd in alle landen het ontwerpen van decors overgelaten aan specialisten, die geen kunstenaars doch enkel min of meer bekwame vaklieden waren. Het tot het uiterste gedreven realisme van de Franse hervormer en van zijn navolgers, was niet geschikt om kunstenaars er toe aan te zetten decors te realiseren. De opkomst van het symbolisme, dat het opnieuw ontluiken van de poëzie - ook op het toneel - bevorderde en meteen de vrijheid van de kunstenaars waarborgde, deed bij vooraanstaande schilders de interesse groeien voor het ontwerpen van decors, die de fictie van het drama door het spel van kleur en lijn ondersteunden en voortzetten. Maar ook het gebouwde decor zal met het ontstaan van het constructivisme een aanhang vinden bij 'artistieke decorarchitecten'.

Wsewolod Emiljewitsj Meyerhold (1874-1942), medestichter van het 'Kunst-Theater van Moskou', wilde zich reeds vóór 1914 ontworstelen aan de greep van het naturalisme. Hij onderging de invloed van de symbolisten en streefde naar een formule van synthetisch theater. Meyerhold stelt op het toneel geen decors meer op die aan de realiteit herinneren (maar hieruit wel zijn ontstaan). Hij vertrekt vanuit het architecturale decor van Craig en Appia, waardoor de beweging van de speler wordt bevoordeligd. Hij zal de inzichten van zijn voorgangers echter tot het extreme toe uitwerken en zich aldus in dienst stellen van het constructivisme en het machinisme. Op de lege scène bouwt hij trappen en stellingen, laat hij liften en kranen werken, ten einde de dramatische actie om te zetten in dynamiek.

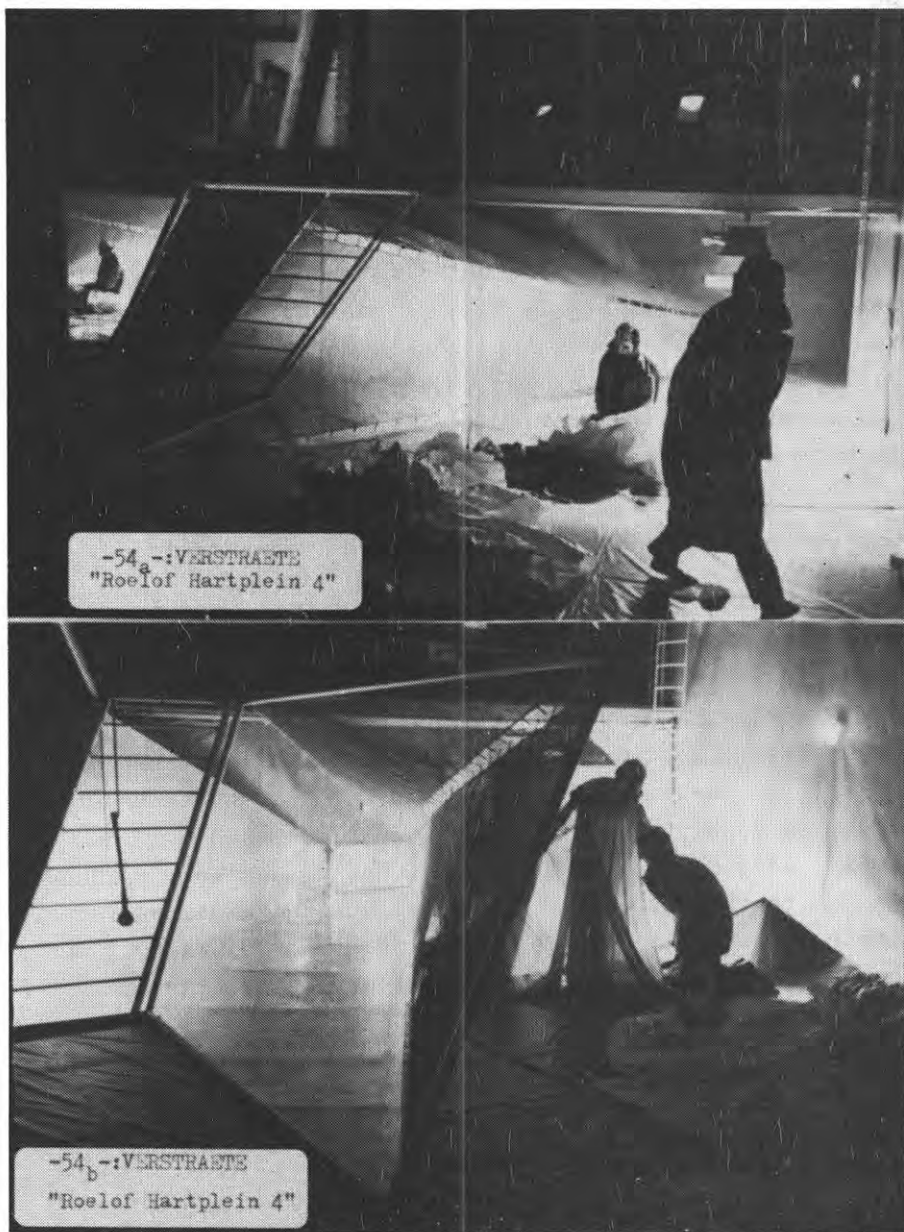
Alexander Tairoff (1885-1950), die in 1913 debuteerde, wou een theater dat bevrijd was van de literatuur. Hij werd eveneens beïnvloed door de principes van Craig en

Appia. Volgens Tairoff bevindt de kracht van het theater zich in de dynamiek van de scènische handeling. Ritme beschouwde hij als het organische grondbeginsel van het theater. De acteur betekende voor hem "een danser die spreken kan". Deze moest daarnaast ook nog zanger, goochelaar en acrobaat zijn. Zijn medewerker, de decorateur Wesnin, reduceerde de volumes van het decor tot hun geraamte.

Te Berlijn ontwikkelde zich na 1920, onder leiding van Erwin Piscator (1893-1966), een 'proletarisch theater' dat in het teken stond van de actualiteit. Naar Russisch voorbeeld drong Piscator de auteur op het achterplan. De film nam af en toe een voorname plaats in zijn toneelregie in. Zijn insceneringen waren gekenmerkt door een verscherping van de realistische formule. De overdreven en zeer dure mechanisering van het podium had de ondergang van de 'Piscator-Bühne' tot gevolg.

Dit 'episch theater' waarvan de basis dus gelegd werd door Erwin Piscator, werd later verder ontwikkeld door Bertolt Brecht (1898-1956). Aanhanger van een theater dat de sociale realiteit wil ontsluit, weigerde Brecht op een scène de realiteit te ontvluchten of hiervan een illusie te scheppen. Hij paste in zijn theateropvoeringen de zogenaamde 'vervreemdingstechniek' toe waarin men tracht geen emotionele verwickelingen toe te laten bij het publiek. Met het ontstaan van de Brechtiaanse techniek groeit er tevens een nieuwe vorm van theaterdesign. Het fundamentele principe ervan is dat elk element van het decor praktisch en niet-illusionair zou zijn. Het theater mag niet verbergen dat het theater is, vandaar de uitvinding van het Brechtiaanse 'toneelgordijn'. Dit halfscherm verborg enkel het onderste gedeelte van de scène, en liet het publiek toe al de veranderingen, die zich voordeden tussen de verschillende scènes, waar te nemen. Vandaar ook het frequent gebruik van een

neutraal grijs of bijna wit achterdoek dat geen enkele betekenis of inhoud heeft, maar dat in zijn abstractie zelf de scène begrenst en de verbeelding elke mogelijkheid ontnemt om te vluchten. De scènische elementen hebben niet als doel een kopie te leveren van een werkelijkheid, maar proberen in plaats van een illusie van de realiteit, een allusie hierop te creëren. Het licht werd niet gebruikt als theateraal middel om een bepaalde atmosfeer te creëren, het is een objectief middel dat enkel dient als verlichting. Een koud licht, egaal en helder, dat was het waar Brecht en zijn aanhangers naar streefden. Deze belichting had niets wonderbaarlijks: Brecht en zijn scenografen lieten duidelijk de lichtbronnen zien. Deze weigering van de illusie versterkte zich nog door een verwerping van elk estheticisme: tegen de schoonheid zelf, tegen het ruimtelijk organiseren, tegen het decoratief gebruik of sterk symboliseren van de kleur. In het concipiëren van een decor vertrekt de scenograaf niet vanuit de schilderkunst, niet vanuit de constructie. "Hij vertrekt vanuit de mens(-en)" zoals Brecht zei in verband met zijn decorontwerper Caspar Neher, "vanuit hun situatie, hun handelingen, en het zijn zij die hij voor de geest wil roepen in zijn ontwerpen voor de schikking van de scène en op die manier de sociale gedragingen aantonen en toelaten om de 'anatomie' van de handeling bloot te leggen". Brecht is van mening dat de decorateur pas op die manier zijn decor kan bedenken, of eerder de noodzakelijke scènische elementen kan kiezen in relatie met het stuk en zijn personages. Het is enkel op die wijze dat hij zijn scenografische systeem kan concipiëren (bijvoorbeeld het draaitoneel dat de onophoudelijke omzwervingen van "Moeder Courage" moet evoceren, of de vlucht van Grusche in "De Kaukasische Krijtcirkel"). Het is ook niet vanuit de kleuren dat de scenograaf vertrekt, maar eerder vanuit de 'substanties'. De stoffen worden gekozen en behandeld op een manier om de historisch-sociale context te tonen (bijvoorbeeld het leer



Decor van Deez Verstraete voor "Roelof Hartplein 4" ('t Stuc, Leuven, 1982-1983)

dat verwijst naar het leger, gebruikte en verkleurde stoffen die de ellende van de oorlog moeten oproepen in "Moeder Courage"). Er is tenslotte een expressiemiddel waartoe Brecht en Neher hun toevlucht nemen gedurende de jaren '20: de projectie. Titels, teksten en tekeningen worden geprojecteerd en mengen zich onder de formele elementen. Het zijn projecties die het milieu of de betekenis van de dramatische actie verlengen, maar die een zelfstandige realiteit vormen, met dezelfde titel als de tekst of de muziek en die, ver verwijderd van het meeslepen van de toeschouwer in een passiviteit, hem een hinder zijn in die mate zelfs dat zij hem verhinderen zich totaal te identificeren met de personages van het theaterstuk.

II. Karakterisering van de hedendaagse scenografie

Een alles overheersende stijl komt niet voor in de hedendaagse scenografie. Men gaat integendeel een steeds groter wordende variëteit aan stijlen hanteren. Elke vorm van expressie wordt waardevol geacht op voorwaarde dat hij een dramatisch effect doet ontstaan en bijdraagt tot het gemakkelijker aanvoelen voor de toeschouwer van het theaterstuk. Opmerkelijk is dat vooral vanaf de periode na de tweede wereldoorlog (en dit geldt nog steeds voor vandaag) in het theater en tevens in andere kunstdisciplines, een grote diversiteit aan stijlen gebruikt wordt, waarbij men bewust of onbewust een synthese of een compilatie toepast van al de in de vorige paragrafen beschreven hervormingen uit de eerste helft van deze eeuw. Naast dit theater-epigonisme, maar ook voor een deel hieruit voortvloeiend, ontwikkelen zich een aantal kleine en niet onbelangrijke tendensen en zelfs een nieuwe kunstrichting.

Welke 'stijlsoorten' onderscheidt men in de hedendaagse scenografie? Het opdelen in specifieke stijlcategorieën

van de verschillende genres van hedendaagse decors is geen gemakkelijke taak. Algemeen aanvaarde criteria hiervoor bestaan niet. Het rangschikken van bepaalde stijlen in een 'karakteristieke' afdeling, kan deze isoleren. Een dergelijke 'artificiële' toestand kan een nogal vertekend beeld geven van de theaterwerkelijkheid waarin heel wat stijlen in elkaar overvloeien en elkaar onderling kunnen beïnvloeden.

In de hoop om in deze studie een zekere orde en duidelijkheid te scheppen in de benadering van deze complexe verscheidenheid aan toegepaste genres, meen ik in de hedendaagse scenografie twee uiterste strekkingen te kunnen onderscheiden waartussen zich een veelsoortigheid aan stijlen bevindt. Enerzijds de decors die aanleunen bij de alledaagse werkelijkheid, anderzijds de decors waarin zich een totaal theatrale werkelijkheid opdringt.

Om toch een zeker inzicht te bieden in de verschillende stijlgradaties die zich tussen deze twee extremen in bevinden, volgt hier een poging tot schematizeren (de benamingen van de stijlen zijn arbitrair, bepaalde termen 'overkoepe-len' elkaar):

"Alledaagse Werkelijkheid"

verisme (a)	}	theaterepigonisme
realisme (b)		
constructivisme (c)		
abstractie (d)	}	nieuwe tendensen
niet-decor (e)		
post-modernisme (f)	}	nieuwe kunstrichting

"Theatrale Werkelijkheid"

Het verisme (a) in de hedendaagse decors - met uitzondering in deze van (boulevard-) komedies of andere genres - is nagenoeg volledig verdwenen. Indien het wordt toegepast dan

wordt de realiteit eerder gestileerd dan anecdotisch nagebootst. Een dergelijk realisme (b) is in wezen psychologisch. Het poogt om vertrekend van een willekeurig en onvolledig beeld van een werkelijkheid, een atmosfeer te creëren van de dramatische actie. Een persoonlijke stijl van de scenograaf karakteriseert zich dan door de bepaalde wijze waarop de realiteit wordt uigedrukt: men ontleent aan haar elementen en geeft haar een kritisch accent door het leggen van verrassende relaties of door het expressief gebruik van materialen bijvoorbeeld. Als er toch een realisme is dat het theater van na '45 bijzonder beïnvloed heeft, is dit ongetwijfeld het selectief realisme van het epische theater waarvan de definitieve expressiemiddelen geleidelijk op punt gesteld werden door Bertolt Brecht en zijn decorateurs Caspar Neher, Teo Otto en Karl von Appen. De principes van dit 'kritisch realisme' hebben heel wat creaties van hedendaagse scenografen beïnvloed zoals decors van René Allio, Jo Mielziner, Luciano Damiani, Horst Sagert, Gunilla Palmstierna-Weiss, Raffaëlli en van Minks. Maar elk heeft ze geassimileerd volgens zijn artistiek en sociologisch milieu en zijn eigen temperament: de zuivere en eenvoudige imitatie was uitgesloten.

In bepaalde decors van naoorlogse scenografen zoals Jozef Svoboda of actuele decorontwerpers als Axel Mantey merkt men dikwijls een onbewust of bewust hernemen en verwerken van enkele principes van Craig en Appia, door het creëren van abstracte toneelruimtes met een sterk architectonisch en synthetisch karakter (c). De constructivistische opvattingen van Tairoff en Meyerhold hebben heel wat creaties van hedendaagse scenografen (o.m. van Palitzsch) geïnspireerd. Vooral het toenemend functionalisme in de hedendaagse decors kan een indirecte invloed hiervan niet ontkennen.

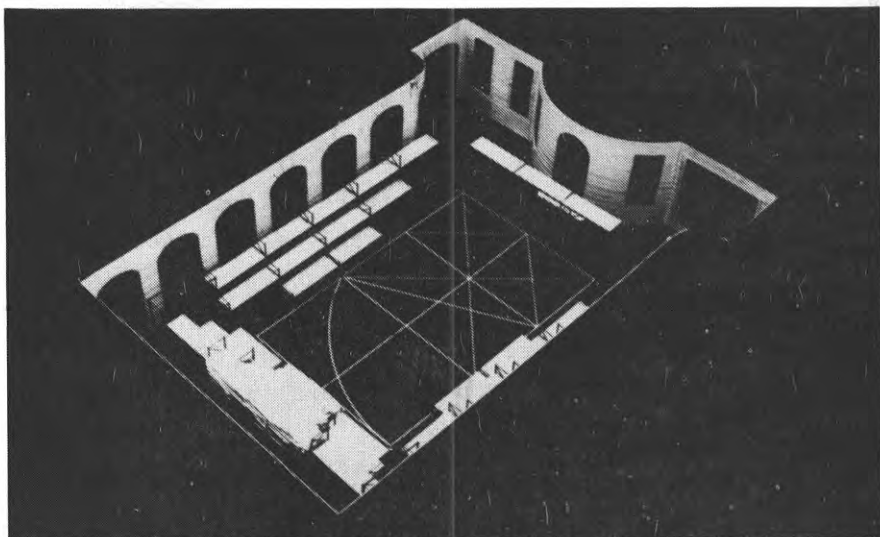
Abstracte decors (d) kunnen een spel zijn met vormen, materialen en kleuren. Het abstract decor kan een expressie zijn van bepaalde opvattingen en emoties van de mens. Op het toneel creëert de scenograaf een abstracte wereld waarin vormen, kleuren en licht, symbolische tekens of allegorische elementen zijn die zich richten tot onze sensibiliteit. Dergelijke abstracte decors kenden onder meer een hoogtepunt in de jaren '50 en '60 te Bayreuth, waar Wolfgang en vooral Wieland Wagner (kleinzonen van Richard Wagner) een echt vernieuwde heropleving mogelijk maakten van de Wagneriaanse verwezelijkingen. Heel dikwijls werd door hen de scènische ruimte opgevat als een leeg speeloppervlak begrensd door een soort abstract 'niemandsland' een fonddoek dat immaterieel aandeed en beladen werd met verschillende stemmingen aan de hand van gekleurde lichtprojecties.

Vanaf de jaren '50 ontstonden er een aantal theorieën die de traditionele ideeën over wat theater eigenlijk is en waar het zou moeten opgevoerd worden, in vraag begonnen te stellen. Er heerste een toenemend verlangen aan de kant van regisseurs, acteurs en toneelschrijvers om de standaardvorm van het toneel te vernietigen, om zodoende de speelruimte een meer beweeglijk instrument te verlenen en de toeschouwer op een veel directere manier en met een grotere impact dan voordien, te beïnvloeden. Deze nieuwe opvattingen (c) lieten de acteur toe het publiek sterker bij het toneelgebeuren te betrekken. In een dergelijk theater werd het toneelpodium van de acteur vervangen door een toneelruimte of 'environment' waar toeschouwers en acteurs samen in verenigd werden. De voornaamste vertegenwoordiger van deze beweging was Antonin Artaud (1896-1948). Alhoewel hij niet in staat was om dit theater te verwezenlijken tijdens zijn leven, beschreef hij in zijn boek 'Le théâtre et son double' (1938) hoe deze theorie

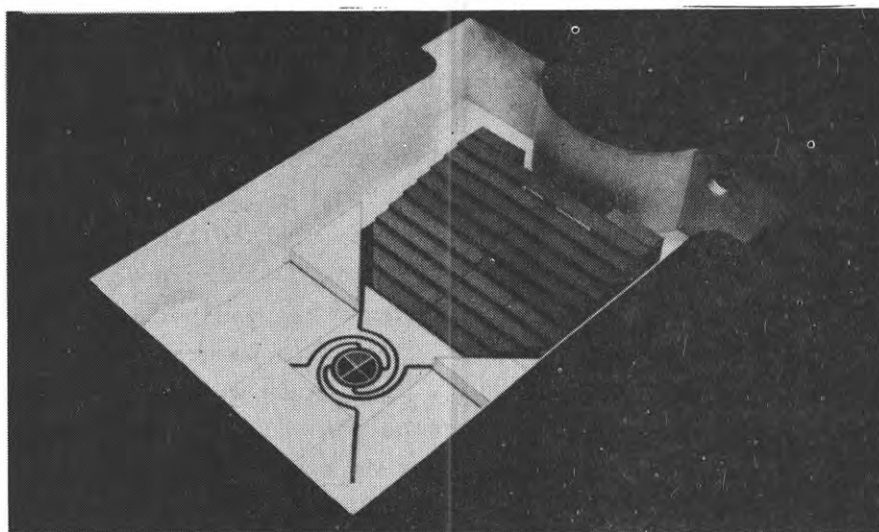
gerealiseerd zou moeten worden. De belangrijkste groep die succesrijk gebruik maakte van Artauds opvattingen was het 'Theaterlaboratorium' (eind jaren '50, begin jaren '60) van Jerzy Grotowski (°1933). In heel wat opvoeringen van Grotowski werd het publiek verdeeld in kleine, niet gelijke groepen die geplaatst werden in verschillende ruimtelijke combinaties samen binnen één grotere ruimte. Daarnaast was deze ook nog opgesplitst in kleinere plaatsen die dan bestemd waren voor de acteurs. Vernieuwend in dit theater van het 'environment' was dus het weglaten van de scheiding van de ruimte voor publiek en deze voor acteurs. Grotowski wou de acteur opnieuw de suprematie verlenen en de scène bevrijden van elk decor, van elke machinerie, van elk ingewikkeld electrisch toestel. Volgens Grotowski kan het theater zich onthouden van al deze elementen, terwijl de aanwezigheid van de acteur de voorwaarde is van zijn bestaan. Deze opvatting wordt dan ook extreem doorgetrokken door Grotowski met zijn 'arm theater'. In zijn creaties heeft de scenograaf niet de taak om de scènische plaats van een bepaald stuk te creëren, maar eerder om een specifieke fysische overeenkomst te scheppen die, door de psycho-fysiologische betrekkingen die het met zich brengt, aan de voorstelling haar eigen dynamiek geven. Elke mogelijke decorvorm wordt geweigerd, behalve deze gecreëerd door de houdingen en posities van de acteurs. Onder invloed van de Grotowski-beweging werden de traditionele theaterruimtes gebouleverseerd op zoek naar nieuwe vormen van participatie van het publiek. Steeds meer theaterstukken werden opgevoerd buiten de schouwburgen in plaatsen die hiervoor normaal niet bestemd zijn. Ook in het actuele theater is deze tendens nog altijd sterk vertegenwoordigd. Haar hoogtepunt kende deze theatertrend tijdens de jaren '60 met Amerikaanse groepen zoals het 'Living Theatre', de 'Performance Group' en het 'Bread and Puppet Theatre'.

Na 1945 groeit er een nieuwe strekking in het theater: het postmodernisme (f). Postmodernisme is geen school. Er is geen manifest, er kan geen exacte begindatum worden bepaald. Nochtans ligt het bij vele schrijvers over het postmodernisme voor de hand, om het historisch te laten samenvallen met 'post-war': na de tweede wereldoorlog. Een aantal theatermakers, maar ook andere kunstenaars beginnen zich te verzetten tegen de 'mimesis' en het 'humanisme' van de 'modernisten'. De meesten vonden hun creatieve energie in het opwekken en hardmaken van een radicale twijfel: ze verklaarden de modernistische vernieuwingen als verouderde sjablonen, als overjaarse handigheden die niet meer met de leefwereld van vandaag, de post-industriële maatschappij, te maken hebben. Het postmodernisme blijft echter nog nauw verbonden met het modernistisch wereldbeeld dat het zo radicaal afwijst. Oorzaak hiervan: wie iets weigert en niet expliciet iets nieuws in de plaats stelt, roept meteen het geweigerde op. Het postmodernisme heeft nauwelijks een eigen, positief gelaat. Het put zijn kracht voornamelijk uit de negatie. Door de weigering van de illusie van het 'normale', ontstaat een harde confrontatie met de traditie. Er heerst een dialectische spanning in het post-moderne theater. Het gaat hier niet om een kortstondige trend, maar zoals elke belangrijke artistieke richting, heeft ook het postmodernisme zijn grote voorgangers. In de literatuur dringt zich meteen de naam van Beckett op. Hij heeft een ander soort theatraliteit gestalte gegeven. Zijn aanvankelijk voor velen nonsensikale en verwarde theaterstukken bleken achteraf een grote hoeveelheid aan betekenissen uit te stralen. In de literatuur zou men nog voorlopers kunnen vinden zoals Joyce, Kafka en Borges. Een constante referentie bij alle auteurs die schrijven over het postmodernisme, is bovendien het werk van Dada, met name van Duchamp. Voor de theaterpraktijk zelf is de inbreng van Grotowski van kapitaal belang geweest (vooral wat het acte-

ren en het regieconcept betreft, minder het scenografisch concept). Deze ging de status van de acteur te lijf en in een eerste periode maakte dat ongeziene energieën los. Acteren betekende voor Grotowski niet een nauwkeurig simuleren van handelingen uit het dagelijkse leven (dit betekende een afwijken in het acteren van het 'humanistisch' model). Hij toonde heel nieuwe regionen van expressiviteit aan, die konden worden opgewekt door onnatuurlijk stemgebruik en virtuoos benutten van de plastische, atletische mogelijkheden van het lichaam (deze nieuwe acteervormen worden later verder ontwikkeld in het postmodern theater). De gevolgen waren niet te overzien. De Grotowski-beweging zat al gauw met een groot probleem: er waren weinig teksten die de opgewekte emotionele intensiteit konden voeden. De vurigste volgelingen zoals de jonge Franz Marijnen of de jonge Richard Schechner moesten wel hun eigen materiaal bedenken, maar op de lange duur bleek dat niet bevredigend. Ze keerden dus terug naar toneelstukken en vonden meer rijkdom, meer uitdaging in oudere teksten. In deze tegendraadse dialoog met 'klassieke' teksten zou het postmoderne theater zijn meest pakkende gestalte krijgen. Behalve Marijnen en Schechner, geraken ook Bob Wilson, Pina Bausch, de Italiaanse groep Il Carrozone en de New Yorkse 'Wooster Group' in de ban van het postmodernisme. Het weigeren van een ganse reeks emoties, die in se de wereld 'gezellig' maken, duikt bij zeer veel van deze regisseurs of groepen op. Het afwijzen van gevoeligheden, het aanzetten tot niet-medeleven van de toeschouwer en het dikwijls weerstand bieden aan elke vorm van coherente interpretatie komen eveneens frequent voor. Het postmodernisme is in vele van zijn manifestaties een kunst van de oppervlaktes, van vrij-blijvende gebeurtenissen, precies fascinerend omdat ze altijd ontsnappen. Een postmoderne theatervoorstelling is geen verhaal, staat ook niet in dienst van een verhaal of van een eind-doelstelling. Het is een gebeurte-



Decor van Werner De Bondt voor "Medea" (Studio H. Teirlinck, 1977–1978)



Decor van Werner De Bondt voor "Atorex" (Studio H. Teirlinck 1981–1982)

nis - zonder - meer die bestaat uit verschillende lagen, die onafhankelijk van elkaar kunnen zijn. Het kunstwerk als eenheid is een modern verschijnsel; de postmoderne voorstelling zendt informatie uit op verschillende kanalen tegelijk. Het staat de kijker-luisteraar vrij naar eigen inzicht de gegeven informatie te herschikken: zo bepaalt iedere toeschouwer voor zichzelf de aard van zijn ervaring. Er wordt niets verteld, er 'gebeurt alleen iets'. Op die manier krijgt theater in zekere zin weer rituele aspecten: theater wordt een spel met toeval, met voorwerpen in tijd en ruimte, met personen (acteurs) die zich gedragen als 'voorwerpen', niet als onderwerp of drijvende kracht. Dit laatste is bijvoorbeeld in theaterproducties van Jan Fabre sterk aanwezig. Postmodern theater (maar ook postmoderne muziek, dans, enz. ...) is vooral een kunst van de grootstad, de metropolis. De snelheid van de grootstad, de ontmenselijking vinden hun weerslag in het theater. Hiermee verbonden is ook de bitterheid, de wanhoop, de aanklacht, de paranoïde angstgevoelens die men aantreft in heel wat postmoderne voorstellingen. Met de obsessie van de grootstad hangt ook de aandacht voor de massamedia samen. Televisie, video, stripverhalen, film, disco- en rockmuziek zijn de middelen waarmee dikwijls theater gemaakt wordt, of ook wel eens het onderwerp van een voorstelling. Op scenografisch gebied (dat hier onmogelijk geïsoleerd besproken kon worden zonder de essentiële kenmerken van het postmoderne theater uitéén te zetten) doen zich uiteraard, hieruit voortvloeiend, tevens enige diepgaande wijzigingen voor. De scenograaf ontwerpt op de scène een volledig theatrale werkelijkheid. Hij gaat niet meer de realiteit kopiëren, nabootsen (mimesis) of interpreteren. Op de scène creëert hij een totaal nieuwe wereld met eigen dimensies en vormen. De decors die ontworpen worden zijn multi-interpretatief: de toeschouwer kan hieraan verschillende betekenissen hechten. De verschillende elementen waaruit de ruimte is samengesteld

en de objecten die zich hierin bevinden, kunnen soms afzonderlijk ontleed of geïnspireerd zijn op de werkelijkheid maar tussen al deze dingen onderling is geen samenhang die verwijst naar een gelijkaardige relatie in de werkelijkheid. De ruimte wordt dikwijls getoond als niet-homogeen maar gebroken, als plaats van het niet-afbeeldbare. Ze bevat dan elementen die slechts tot eenheid gebracht kunnen worden door het creatieve kijken van de toeschouwer. De grens tussen een postmodern en een abstract decorconcept is niet altijd te trekken. Beiden vertonen een zekere verwantschap in het weigeren om een illusie af te beelden en in het scheppen van een theatraliteit. Een postmodern decorconcept verschilt echter van een abstracte decorvormgeving doordat deze laatste een geëssentialiseerde en uitsluitend non-figuratieve, symbolisch geladen voorstelling of vertaling is van een welbepaalde emotie of opvatting die in direct verband staat met de realiteit (van het toneelgebeuren). Een postmodern decorontwerp is meestal meerduidig en niet-synthetisch. Het is een additieve, onsamenvangende opéénhoping van 'betekenissen' die niet onmiddellijk in relatie staan met de werkelijkheid. Deze moeten nog tot een eenheid vertaald worden in het bewustzijn van de toeschouwer. Frequent voorkomend in het naoorlogse en vooral actuele theater, is dat een postmodern decorconcept gebruikt wordt voor 'modern theater'.

In het hedendaags theater zijn al deze strekkingen die ik hierboven uiteen heb gezet, niet steeds in een zelfde geïsoleerde vorm waar te nemen. Vele stijlen worden door elkaar gebruikt. Vele hedendaagse scenografen zijn eclecticici. Niet alleen worden oudere tradities in hun werk geassimileerd, ook ideeën afkomstig van nieuwe strekkingen worden ontleend om samen vermengd te worden tot een 'nieuw' product. Vandaar de grote moeilijkheid om in die chaotische en heterogene wirwar van decorvormgevingen de ware bronnen

en basisstijlen te ontdekken. De hier geschetste "stilistische" toestand van de hedendaagse scenografie en haar misschien te radicaal categoriseren in verschillende soorten is niet dwingend maar heeft enkel tot doel een duidelijker inzicht te bieden in de complexe structuren ervan.

NOTEN :

- 1 Deze bijdrage is gebaseerd op enkele hoofdstukken uit mijn licentiaatsverhandeling "Hedendaagse scenografie : studie van de dekors van Vlaamse scenografen voor het gesproken toneel van vandaag in Vlaanderen", 1983-1984, voorgelegd aan het H.I.K.O., Rijksuniversiteit Gent.
- 2 Reeds in de 18de eeuw verwierp de architect Servadoni het regelmatige, monotone perspectief in het decor. Deze tijdelijke tendens moet vooral gezien worden in het kader van de strijd van de barok tegen de zin voor maat en evenwicht van de Renaissance, toen heel wat decors streng symmetrisch werden opgebouwd.