

COCTEAU EN CASSIERS, BAANBREKERS VAN HET MULTIMEDIALE LANDSCHAP

Angie VAN STEERTHEM

Elke artistieke periode wordt gekenmerkt door opvallende, eigenzinnige kunstenaars die zich onderscheiden door hun helderziendheid, hun veelzijdige aanpak, door het inzetten van nieuwe tendensen, het overschrijden van de grenzen van afgebakende disciplines. Zo zijn er theatermakers die proeven van de filmwereld zonder het verschil in medium als problematisch aan te voelen. Tot deze categorie rekenen we graag Jean Cocteau (1889-1963) en Guy Cassiers (1960), die er in geslaagd zijn op allerlei domeinen van de kunst hun stempel te drukken, ook al werden hun vernieuwingen in het verleden niet altijd door tijdgenoten geapprecieerd. Beide kunstenaars zijn steeds op zoek gegaan naar nieuwe uitdagingen en laten zich niet makkelijk een etiket opkleven. De verwantschap die zich manifesteert tussen de creaties van Cocteau en Cassiers lijkt in eerste instantie misschien vergezocht, aangezien de eerste veeleer als modernist wordt bestempeld, terwijl de tweede een postmodernist is. Bekijken we echter enkele werken van de twee artistieke duizendpoten van dichterbij, dan valt de stelling te verdedigen dat Jean Cocteau als een voorloper kan worden beschouwd van de multimediale avonturen, ondernomen door Guy Cassiers. Dit uit zich niet alleen in de herneming door Cassiers van het Cocteliaanse ballet *Parade*, maar vooral in het feit dat beiden hun voorstellingen opzetten rond het gebruik van nieuwe media. Zo blijkt dat de telefoon in *La Voix humaine* (1930) als nieuw communicatiemedium fascinerend genoeg was om er een monoloog aan op te hangen. Cassiers voegt daaraan toe dat "elk nieuw medium dat ontstaat, onthaald wordt als mogelijkheid tot nieuwe vrijheden en dat het heel snel omslaat in het tegendeel."¹ Ook hij thematiseert het gebruik van nieuwe technologieën als expressiemiddel om de mogelijkheden van digitale media te exploreren, denken we maar aan het videoscherm als tegenspeler en de wisseling van perspectieven.

Jean Cocteau, vooral creatief in de periode 1920-1960, wordt bestempeld als vernieuwer, trendsetter, avant-gardist. Hij zou als één van de eersten verschillende artistieke registers naast elkaar op de scène zetten en ze met elkaar verbinden. Hoewel elk van de disciplines hun eigenheid behouden, vormen ze toch een geheel. Neem je één element weg, dan ligt het hele concept aan diggelen. De multidisciplinaire voorstellingen van Guy Cassiers bouwen voort op dit modernistisch idee en gaan een stap verder. Terwijl Cocteau opteerde voor de integratie van 'alledaagse' geluiden (van sirene, schrijfmachine) en de inmenging van

kubistische en dadaïstische elementen, slaagt Cassiers erin met technologische apparatuur een extra dimensie te geven aan zijn projecten. Hoewel Jean Cocteau en Guy Cassiers allebei werk(t)en in een collectief proces met kunstenaars van allerlei slag, en bij beiden schilderkunst, beeldhouwkunst, dans, opera beho(o)r(d)en tot de waaier aan inspiratiebronnen waaruit ze putten, gaat het in beide gevallen om een verleggen van de grenzen van het theater. De postmodernist Cassiers maakt niet zozeer de optelsom van elementen uit verschillende disciplines, maar zorgt ervoor dat de media verwisselbaar worden zodat personages moeilijk definieerbaar worden. Op die manier legt hij onder meer de nadruk op het fragmentarische en vluchtige karakter van de voorstelling. Zowel in *Faust*, *Hiroshima mon amour* als in *Rotjoch* isoleert Cassiers tekst, beeld en geluid en vergroot hij de autonomie van die elementen, opdat de toeschouwer daaruit zelf een verhaal zou distilleren. Beiden schenken bovendien expliciet aandacht aan de problematiek van de positie van acteur, kunstenaar en het publiek, en pogen deze vraagstukken te verwerken in hun voorstellingen. Cocteau stelde zich als doel de toeschouwers te laten stilstaan bij hun kijkgedrag en bewust om te gaan met wat zich afspeelt op de scène. Zo moest de kijker tijdens het bijwonen van *Parade* actief meewerken, om betekenis te kunnen geven aan de visuele indrukken die op hem afkwamen. Dominique Nasta beaamt:

Nous retrouvons (...) un désir non dissimulé d'entraîner le spectateur dans une entreprise de transformation, de rénovation, de modification des idées communément admises, qu'elles relèvent du travail de production de sens (type de narration, modalités d'énonciation etc.) ou de celui moins quantifiable de réception de l'œuvre².

Cassiers speelt in op deze problematiek door het invoegen van video- en filmtechnieken. Hoewel dergelijke analytische en soms kritische houding tegenwoordig schering en inslag is bij vele theatergezelschappen, toch bleek dit in de jaren 1920-'30 niet vanzelfsprekend en leidde dit vaak tot schandaal. Cocteau was profetisch in dat opzicht aangezien hij er niet voor terugdeinsde in te gaan tegen theatrale modeverschijnselen, tegen wat een elitepubliek verwacht van het dramatische genre. Cocteau werd verscheidene keren geconfronteerd met censuur - *Les Parents terribles* wordt in 1938 namelijk van de affiche gehaald -, met interventies vanuit de zaal tijdens *La Voix humaine* (1930) en met beledigingen vanwege de pers, bijvoorbeeld na het verschijnen van *La Machine à écrire* (1948).

Parade

Het raakpunt tussen de theatermakers Cocteau en Cassiers situeert zich in de creatie *Parade*, een Cocteliaans ballet uit 1917 dat in 1989 door Guy Cassiers bij Theater Stekelbees³ wordt hernomen, zeventig jaar na datum. In een recensie uit 1989 vraagt Anne Brumagne Cassiers naar de reden van de creatie van dergelijke 'chaotische' voorstelling. Daarop antwoordt Cassiers:

Wat ons aantrok in die periode (1917), was de manier waarop de kunstenaar zichzelf in vraag stelde en dan vooral in zijn verhouding tot het publiek.⁴

De eerste versie van *Parade* stamt uit mei 1917, wanneer de balletvoorstelling, gecreëerd door Les ballets russes in het Théâtre du Châtelet, een schandaal veroorzaakte bij het Parijse elitepubliek. Het dadaïstisch aandoende project strookte voor een groot deel van de toeschouwers niet met hun traditionele ideeëngoed. Onder hen de criticus Jean Poueigh, die Satie, Picasso en Cocteau beschimpte: "Les temps que nous vivons ne sont guère propices à ces bravades". Zelf was Poueigh een mislukt componist, die het doek van Picasso omschreef als "laborieusement primitif" en zijn decor als "posé de tout travers". Cocteau en Satie zouden vol zijn van "sottise, banalité et ineptie".⁵ Als reactie op dit bitsige artikel kwam Satie op zijn beurt aandraven met beledigingen als "Jean-Foutre" en "cul sans musique", wat uitmondde in een proces en een boete voor de componist.

Parade, manifest van een nieuwe kunst, was het resultaat van een samenwerking tussen Jean Cocteau, Pablo Picasso, Erik Satie en Leonide Massine. Het libretto was van de hand van Cocteau, de kubistische vormgeving stond op rekening van Picasso, de muziek werd gecomponeerd door Satie en de choreografie werd verzorgd door Massine. Dit allegaartje streefde tijdens de Eerste Wereldoorlog naar een samensmelting van dans, kleurrijke culturen, taal, beeld en klank, om op die manier de bestaande burgerlijke theaterconventies te doorbreken. Op de scène bewogen zich een troep rondreizende acrobaten voort en maakten drie managers publiciteit voor het "innerlijke spektakel". Ze slaagden er echter niet in het publiek mee te lokken, omdat dit de parade voor de eigenlijke voorstelling aanziet. Een slechte afstelling tussen artiesten en publiek lag aan de basis van het misverstand. Het stuk draaide dan ook om de communicatiebreuk tussen kunstenaar en toeschouwer.

Jean Cocteau zou het niet bij deze interdisciplinaire samenwerking laten. Later werd hij gesignaleerd in het gezelschap van verschillende artiesten, zoals de

muzikanten van Le Groupe des Six, waarmee hij *Les Mariés de la Tour Eiffel* (1921) op poten zette. Zelf zou hij zich ontplooiën in uiteenlopende disciplines als schilder- en tekenkunst, theater, film en andere. Niet zozeer om uit te blinken in al deze kunstvormen, dan wel om het poëtische in elk van hen aan bod te laten komen.

De bewerking van *Parade*, waarvoor Cassiers samen met Paul Pourveur het libretto schreef, wordt in 1989 door Klaas Tindemans⁶ afgedaan als een flauw afkooksel van het originele dadaïstisch-aandoende project. Wat volgens de criticus vooral ontbreekt, is het provocatieve karakter van Dada. Toch valt niet te ontkennen dat Cassiers zich laat inspireren door het Cocteliaanse *Gesamtkunstwerk* uit het begin van de twintigste eeuw. Niet zozeer het oorspronkelijke script, dan wel het avant-gardistische gedachtegoed ligt aan de basis van deze herneming. De Franse tekst van *Parade* wordt niet letterlijk overgenomen, maar wordt herschreven voor het jeugdtheater. In de vernieuwde versie poot een gezin, bestaande uit moeder Ditje, vader Datje en zonen Koetje en Kalfje, de 'piraten' in de zaal gunstig te stemmen, wat tot mislukking gedoemd is. De piraten, symbool voor de toeschouwer of de recensent, keuren namelijk steeds de toneeltafereeltjes af en zoeken geen reëel contact met de acteurs. Net zoals in 1917 toont men op de scène een door elkaar haspelen van taal, beeld, klanken en beweging, een spel dat evolueert van chaos naar harmonie. Op die manier creëren de theatermakers een spanningsveld tussen een nieuwe suggestieve artistieke wereld en de werkelijkheid.

Het theatergezelschap Stekelbees legt zelf de nadruk op de kunsthistorische parallel met Cocteau door het verschaffen van randinformatie. Het toneelgezelschap levert tekst en uitleg bij het project in een aantal bladen en er is sprake van 'nevenmanifestaties' die zich afspelen in de kantlijn van *Parade*. Nog steeds volgens Tindemans zou het gaan om een "opgedrongen vergelijking" die niet volledig wordt ingelost aangezien de productie te weinig rekening houdt met de avant-gardistische geest uit de jaren 1920.

Ondanks de poging tot contextualisering bleef het gemeenschappelijke project *Parade*, dat Paul Pourveur (scenario), Gilbert Colman (muziek), Pat Van Hemelrijck (vormgeving) en Guy Cassiers (regie) doen herrijzen, een oppervlakkige hedendaagse bewerking voor de jeugd. Doordat het stuk voor jeugdtheater werd geschreven, verliest het wellicht aan schandaalgehalte. Kinderen stellen namelijk niet de functie acteur-publiek in vraag, maar worden meegevoerd door de emoties die op de scène tot uiting komen. Geen historische reconstructie dus, maar een "kindlijk"⁷ spektakel in de geest van Dada, waarbij gebruik wordt

gemaakt van gedichten en teksten van onder meer Jean Cocteau. Het citaat van Man Ray zou de stap naar het jeugdtheater rechtvaardigen: "Si j'avais su que c'était si bête, j'avais amené les enfants"⁸.

Net zoals Jean Cocteau tijdens *Parade* kunstenaars van diverse pluimage samenbracht, zo ook mixt Cassiers een cocktail die verrassende smaken oplevert. In 1989 gaan acteur Dirk Buysse, operazangeres Rolande Van Der Paal, beeldend kunstenaar Luk d'Heu en bewegingskunstenaar André Simons de confrontatie aan. Eén van de toegevoegde elementen in het hertaalde *Parade* is het vierstemmige klankgedicht *Ursonate* van Kurt Schwitters dat dateert uit 1932. Hoewel deze wending niet voorkwam in de voorstelling van Cocteau, behoort het toch in zekere zin tot de denkpiste van het originele stuk: taalgebruik mondt uit in fonetische poëzie, klanken zonder betekenis, die door beeldassociaties een suggestieve kracht bereiken. Net als in het oorspronkelijke ballet vloeien de dialogen over van een klankenkakofonie in een harmonisch geheel van stemmen en beelden, zodat communicatie vanuit een nieuw perspectief opnieuw mogelijk wordt.

The Woman who walked into doors

Jean Cocteau waagde zich in 1927 met *Antigone* (Brussel) aan het operagenre. Zo ook Guy Cassiers, die in 2001 samen met de Vlaamse componist Defoort het libretto schrijft voor de Engelstalige opera *The Woman who walked into doors*⁹ waarbij acteerkunst, zangstem, muziek en live video een evenwaardig aandeel opeisen in de voorstelling. Het collectieve project, geregisseerd door Cassiers, is een muziektheaterstuk waarin de verschillende elementen op gelijkwaardige manier een geheel vormen, in die mate dat de voorstelling aan betekenis verliest als je een onderdeel zou wegnemen. Het opzet van Cassiers' werkvorm baseert zich dan ook op de integratie van de verschillende media:

Tijdens de voorstelling kon iedereen met iedereen communiceren, via monitors. (...) Iedereen heeft dus op zijn beurt macht over de voorstelling. Als dat allemaal samenkomt, interesseert mij de vraag: wat vertel je vanuit welk medium?¹⁰

Kris Defoort en Guy Cassiers lieten zich voor *The Woman who walked into doors* inspireren door de literaire tekst van de gelijknamige roman van de Ierse auteur Roddy Doyle. Cassiers grijpt terug naar een figuur die zich afsluit van de maatschappij omdat die niet voldoet aan de gangbare sociale normen. Het aan het woord laten van dergelijke randfiguren is niet vreemd aan Cassiers' repertoire:

Het is een thema dat ik in veel van mijn voorstellingen heb behandeld, van mijn allereerste voorstelling *Kaspar tot Rotjoch* en *De Wespenfabriek*. De hoofdpersonages zijn allemaal randfiguren die - door zichzelf weg te cijferen - een eigen wereld creëren om te overleven.¹¹

Centraal staat het dramatische levensverhaal van Paula Spencer. Enkel haar zin voor humor en de liefde voor haar kinderen maken overleven in de armoedige vereenzaamde situatie mogelijk. Wat aanleiding geeft tot de oprakeling van een hele hoop herinneringen is de dood van haar ex-man Charlo, die ze ondanks zijn gewelddadige karakter liefhad. Bij de herwerking van de roman wordt de opeenvolging van de scènes grotendeels gerespecteerd, hoewel driekwart van de tekst wegvalt. Hetgeen wordt behouden, komt rechtstreeks uit het boek. De rest komt tot uiting in de muziek en de computergestuurde video- en tekstprojecties. De ondertitel *An opera for soprano, actress and videoscreen* suggereert de samenwerking van een actrice, een operazangeres, een live orkest, twee videocamera's, opgesteld aan de rand van het speelveld en een groot scherm. Deze elementen vormen samen een nieuw geheel, ze worden op kunstige wijze in de voorstelling geïntegreerd en creëren extra invalshoeken. Het is duidelijk dat Guy Cassiers doorheen zijn voorstellingen (denken we aan *Rotjoch*¹² en *De Wespenfabriek*¹³), behalve naar een specifieke theatertaal, eveneens op zoek gaat naar een eigenzinnige video- en geluidstaal. Hoewel de creatie uit 2001 past in zijn continue zoektocht, onder meer naar de techniek als artistieke compagnon van theater, toch zorgen nieuwe accenten opnieuw voor een spanningsveld tussen de verschillende media. Cassiers getuigt:

Ik ben niet bezig met het "versmelten" van disciplines zoals in film; het plezierige, de kracht van theater is juist dat je alles uit elkaar kan trekken en je aan de disciplines een autonomie kan geven. Als ik met mijn voorstelling de juiste stimuli geef, ontwikkelt er zich iets in het hoofd van de toeschouwer.¹⁴

De actrice en de sopraan vertolken samen één personage, Paula Spencer. Doordat het videoscherm prominent aanwezig is op de scène, speelt het zowel de rol van decor als van tegenspeler van het hoofdpersonage. Op die manier wordt een 'dom' stuk techniek een volwaardige partner, en een soort overbrugging van de afstand tussen scène en zaal. Net als in *Rotjoch* worden nevenpersonages geprojecteerd en op de scène gebracht via tekst en beeld. De verdubbeling van Paula wordt nog eens versterkt doordat de actrice en de sopraan op bepaalde ogenblikken via een vervormde weergave van hun gezicht in close-up op het grote scherm te zien zijn. Het beeld dat verschijnt op het scherm is gemanipuleerd

en geeft een vervormde werkelijkheid weer op het ogenblik dat de persoon fysiek op de scène aanwezig is. Af en toe bevinden de twee vrouwen zich achter het doorzichtige scherm, waardoor opnieuw een dubbelzinnigheid ontstaat. Op die manier wordt een mozaïek aan gedachtegangen en herinneringen gecreëerd, die door het publiek in elkaar moet worden gepast.

Naast het spel met (live) video, fungeert ook de muziek, gecomponeerd door Kris Defoort, als verrijking. Dergelijke toevoeging wordt mogelijk gemaakt door de muzikaliteit die de taal van Doyle kenmerkt. Je zou kunnen stellen dat muziek, net als video, een belangrijke tegenspeler vormt van het personage Paula Spencer. De wisselwerking tussen twee orkesten veroorzaakt een spanning door klassieke muziek te confronteren met jazz. Op die manier komt het publiek in aanraking met een scala aan gevoelens die door de melodieën worden uitvergroet. De vaak rustgevende muziek evolueert niet voortdurend in dezelfde richting als de beelden en emoties die zich vooral richten tot de negatieve herinneringen, waardoor de verhalen over geweld in balans komen met hoop en optimisme.

Video in de theaterlijke voorstelling

De laatste decennia worden theater en video, aanwezig in een zelfde ruimte, steeds vaker in één spektakel gegoten. Toch gebruikten in het verleden theatermakers als Piscator, Meyerhold en Brecht reeds film in hun theaterstukken om er een extra dimensie aan te geven. Guy Cassiers van zijn kant gaat nog een stap verder in zijn voortdurende zoektocht naar de constructie van een multimediale theatertaal. Cinematografische technieken zoals de aanwezigheid van camera, videomateriaal, gebruik van groot scherm, zorgen ervoor dat een wereld buiten die van het theater doordringt tot in de theaterzaal. De caleidoscopische theaterervaringen bestaande uit taal, beeld, klank en spel worden geïsoleerd, benadrukt, om samen te smelten tot een persoonlijk verhaal. Door de osmose van zoveel kunstvormen is Cassiers in staat verscheidene zintuigen tegelijk te prikkelen. Dergelijke aangereikte indrukken maken het publiek bewust van zijn aanwezigheid en kijkgedrag.

Videoprojecties als communicatiemiddel maken dat de presentatie van de acteur een heel ander karakter krijgt. De integratie van de nieuwe media zorgt ervoor dat "de verhouding tussen de technicus en de artiest wezenlijk verander[t]. De acteur is een essentieel onderdeel van de voorstelling, maar hij is slechts één onderdeel."¹⁵ Diens centrale plaats boet binnen de theaterlijke ruimte aan belang in, zelfs al wordt de acteur meer dan levensgroot geprojecteerd. Er vindt namelijk

een verdubbeling plaats van de notie 'acteur', aangezien zijn projectie op autonome wijze kan fungeren en de toeschouwer er een specifieke invulling aan geeft. Denken we maar aan de voorstelling *Du côté de chez Soinnie*, waarin Cassiers de acteurs op verschillende niveaus doet functioneren. In een traditionele theatervoorstelling worden alle handelingen uitvergroot - gaande van de articulatie van woorden, tot de gelaatsuitdrukking of de bewegingen van de acteurs- opdat het publiek, waar ook in de zaal, zou begrijpen wat op de scène gebracht wordt. Bij (live) video bestaat de mogelijkheid op een subtielere manier te werk te gaan. De camera kan een deelaspect (een lichaamsdeel, een object) benadrukken, door een detail in beeld te brengen dat een bijkomende indicatie geeft of door de statische beeldgrootte, eigen aan de theatervoorstelling, te doorbreken. Op die manier wordt de verhouding tussen de begrippen 'personage' en 'acteur' complexer, waardoor beide instanties in beweging komen en hun statuut gaat wankelen. Speelt de acteur al dan niet nog een theatrale rol en hoe verhoudt hij zich tot zijn projectie?

Behalve de acteur, komt ook de toeschouwer 'in beweging'. Terwijl het publiek tijdens een traditionele theatervoorstelling slechts over één perspectief beschikt en zich constant bewust is van zijn plaats in de theaterzaal, gekenmerkt door een onveranderlijk kijkvermogen, biedt video de mogelijkheid om de scène te aanschouwen vanuit verschillende perspectieven.

De wisselwerking tussen de toeschouwer-in-beweging en de toeschouwer-in-stilstand is beschreven als een voortdurende (her)positionering van de toeschouwer ten opzichte van de representatie van tijd, ruimte en de getoonde handelingen¹⁶

Het belang van de vaste stek in de zaal voor de toeschouwer moet echter worden gerelativeerd. Hoewel algemeen aangenomen wordt dat het perspectief gelijk blijft gedurende de hele voorstelling, vraagt dit enige nuance door te stellen dat het publiek in de zaal zijn eigen verhaal construeert naarmate het zijn aandacht focust op het ene of het andere element. Het richten van de blik op een deelaspect van de totaalvoorstelling gebeurt door concentratie, emotie, de (al dan niet positieve) houding ten opzicht van wat wordt getoond, het zich laten leiden door een aantal zintuigen (ogen, oren, neus).

De camera kan in dit opzicht worden beschouwd als een bijkomende prikkeling voor het oog van de theatertoeschouwer. Wat het publiek in de theaterzaal op een directe manier ervaart, gebeurt via de bemiddelende camera op indirecte wijze. Kaplan heeft het over de "decentered spectator"¹⁷ wiens oog als het ware

wordt versplinterd door de diverse informatiebronnen, namelijk zijn eigen gezichtsveld en wat gepresenteerd wordt door het oog van de camera. Als gevolg daarvan stapelen verschillende betekenislagen zich binnen de voorstelling op. De toeschouwer reconstrueert hieruit zelf een verhaal op basis van het continuüm aan beelden, die hij in bepaalde kaders zal plaatsen en een zeker belang zal toekennen. De keuze aan betekenisvolle tekens uit het grote aantal gegevens die de theatermaker ons voorhoudt, gebeurt door het verwerken van de aangereikte informatie. De 'montage' die we zelf maken van de voorstelling, hoeft niet per se dezelfde te zijn als die vooropgesteld door de regisseur. De toeschouwer voert op individuele manier een selectie door en construeert een eenheidsprincipe uit hetgeen hij te zien krijgt op de scène.

De emancipatie van het 'actieve' publiek

Interactie tussen acteur en toeschouwer, en onmiddellijke feedback door het theaterpubliek zijn aspecten die elke voorstelling kenmerken. Zonder deze wisselwerking verliest theater aan kracht, en kan het niet overleven. Het is de blik van de toeschouwer die de voorstelling mogelijk maakt, die het gedrag en de speelstijl van de acteur beïnvloedt. De kijker krijgt tijdens een voorstelling een participerende functie. Door de interactie tussen zaal en scène kan geen enkel theaterstuk tweemaal op dezelfde manier worden gereproduceerd. De "invention collective réitéré à chaque représentation"¹⁸ maakt net dat geen enkele voorstelling identiek kan zijn aan een andere. De actieve rol, toebedeeld aan de toeschouwer, wordt tijdens de voorstelling soms benadrukt doordat de acteurs zich direct richten tot het publiek, om zo de constructie van een personage te vereenvoudigen, of om de kloof tussen scène en zaal te verkleinen. Terwijl film een identificatie teweegbrengt bij de kijker, zal dit op de scène niet het geval zijn en zorgt het gebruik van video voor een nog grotere vervreemding. Het aanwenden van video-beelden in een voorstelling doet de toeschouwer nadenken over de manier waarop hij de gebeurtenissen aanschouwt, meer dan over wat er precies verteld wordt op de scène. Aangezien een massa gegevens wordt overgebracht door verschillende mediakanalen, verdeelt de aandacht van de toeschouwer zich zodanig dat hij evenveel rekening moet houden met de drager van de informatie als met het inhoudelijke relaas:

Voor de montage van video en theater in theater, kunnen we stellen dat een deel van de authority van de theatermaker op de toeschouwer wordt overgedragen. Het ontbreken van een herkenbare authority en presence van de acteur biedt in elk geval weinig houvast voor een toeschouwer. Als gevolg

van of als oplossing voor het ontbreken van houvast zal de toeschouwer zijn aandacht niet langer richten op wat er gepresenteerd wordt maar op hoe het wordt gepresenteerd. (...) Deze verandering in focus leidt uiteindelijk tot een kritische stellingname van de toeschouwer ten opzichte van de getoonde handelingen.¹⁹

Indien videobeelden detailopnames mogelijk maken (van acteurs, het publiek of andere), zorgt de focus op details ook vaak voor een intensere ervaring en voor meer intimiteit en nabijheid. Dergelijke beleving is te vergelijken met het inlevingsmechanisme van de film, hoewel de toeschouwer tijdens een voorstelling zich nog steeds niet identificeert met een personage. Door zijn fysieke aanwezigheid maakt een acteur op de scène de afstand die bestaat tussen personage en publiek groter, zodat inleving in een theaterfiguur minder vanzelfsprekend wordt. De acteur zelf verschuilt zich als het ware achter het masker van het personage: hij poneert zichzelf 'als teken' waardoor een abstractie en een afname van de persoonlijke identiteit optreedt. Bij het gebruik van live video wordt de directe lijn tussen acteur en toeschouwer doorbroken doordat je als toeschouwer tegelijk de acteur ziet en zijn beeld op video. De getoonde handelingen op de scène kunnen dankzij het gebruik van de video van binnenuit worden bekeken, net zoals in de film. Dit van binnenuit bekijken wordt bereikt doordat het publiek vanuit verschillende hoeken naar een acteur kijkt.

Het grote verschil tussen film en live video is dat film een fotografisch medium is, waarbij een noodzakelijke scheiding in tijd bestaat tussen de opname en het afspelen ervan. Het gevolg hiervan is dat er geen sprake kan zijn van onmiddellijke communicatie en dus evenmin van een wederzijdse verstandhouding tussen zaal en scherm. Live video staat dichterbij theater in die zin dat het een elektronisch medium is waarbij een dergelijk interval niet noodzakelijk is. Hoewel een onderscheid moet worden gemaakt tussen live video en niet-live video zijn in beide gevallen video en theater gelijktijdig aanwezig. In het eerste geval worden de handelingen en acteurs simultaan afgebeeld, terwijl niet-live video een aantal elementen in de voorstelling integreert die op een andere locatie en tijd zijn gefilmd. Er is telkens sprake van montage en van een gefragmenteerde focalisatie, waardoor een verschuiving van de theatrale verbeeldingsprincipes tot stand komt. Doordat theater een dialoog aangaat met dit elektronische medium, tast de theatermaker de grenzen af die een theatervoorstelling kenmerken: het perspectief van de toeschouwer verbreedt en de centrale positie van de acteur komt in het gedrang. Terwijl de toeschouwer in traditioneel theater zelf bepaalt wat hij ziet, en beslist in hoeverre hij zijn verbeelding laat reiken buiten de grenzen van de theatrale (al dan niet gesloten) ruimte, zullen videobeelden deze scenische ruim-

te moedwillig openbreken. De beelden en geluiden die worden opgenomen tijdens een voorstelling kunnen onmiddellijk worden weergegeven op een monitor of scherm, wat ook 'instant playback' genoemd wordt. In die zin bevindt het gebruik van live video op de scène zich tussen de twee polen van theater en film. Enerzijds is er de voorstelling, waar de toeschouwer steeds geconfronteerd wordt met een totaalbeeld, waarbinnen hij zelf zijn aandacht richt en een selectie maakt. Anderzijds kent de film de mogelijkheid om details uit te vergroten en ze een specifieke betekenis te geven. Het videobeeld, gebruikt tijdens een voorstelling, kan zowel een detailopname tonen op het scherm als verwijzen naar de gefilmde werkelijkheid op de scène. Refereren we nogmaals aan *The Woman who walked into doors*, dan blijft dit een theatervoorstelling in die zin dat de toeschouwer zelf beslist over de interpretatie die hij toekent aan de getoonde beelden, en zelf een selectie maakt uit de verkregen informatie. Toch vormen alle aspecten één geheel, waarbij de verschillen tussen theater en film niet als problematisch worden aanvoeld.

Het associatieve karakter van de voorstellingen van zowel Cocteau als Cassiers was/is baanbrekend. Aangezien we ons in een samenleving bevinden, waarin innovatie constant aanwezig is, maken de vernieuwingen van Cassiers minder ophef dan dat het geval was bij Cocteau in de jaren 1920. Toch mogen we het belang van dit soort vernieuwend theater niet minimaliseren. Dankzij de inmenging van live video en andere technische of elektronische toevoegingen, worden de grenzen van theater opgebroken, en gaat de toeschouwer op een andere manier om met wat hij ziet. Wat Guy Cassiers met Jean Cocteau gemeen heeft, is niet zozeer de getrouwe herwerking van een Cocteliaanse voorstelling, dan wel het verderzetten van het multidisciplinaire gedachtegoed.

Laten we besluiten met de vaststelling dat zelfs de meest vernieuwende projecten niet uit de lucht komen vallen. Guy Cassiers maakte met de herneming van *Parade* een jongensdroom waar. Door zich te beroepen op de periode waarin Jean Cocteau een eigen avant-gardistische stijl ontwikkelde, trok Cassiers die lijn verder door. Ook al kan niet worden gesteld dat er sprake is van een rechtstreekse invloed, toch getuigen de twee werkwijzen van bepaalde raakpunten. Meer bepaald het verwerpen van theatrale conventies door het verwelkomen van alle mogelijke disciplines zodat een verrijking mogelijk wordt, en de vraag naar de positie van de acteur en de toeschouwer ten opzichte van de nieuwe media en technologieën. Twee hete hangijzers die tegenwoordig door tal van theatergezelschappen in Vlaanderen intens worden onderzocht.

NOTEN

- 1 Marleen Baeten, "Theater en nieuwe media: zoeken naar linken", *Etcetera*, juni 2002, nr. 82, p. 21.
- 2 Dominique Nasta, *Hybridations de la (post)modernité cinématographique*, à paraître.
- 3 *Parade* (1989). Scenario: Paul Pourveur. Regie: Guy Cassiers. Vormgeving: Pat Van Hemelrijck. Decorbouw: Johan De Wit, Kris Pype. Klank en licht: Philippe Digneffe, Yvan Pype. Muziek: John Gilbert Colman. Acteurs: Dirk Buyse, Andre Simon, Rolande Van der Paal, Luk D'Heu. Productie: Oud Huis Stekelbees.
- 4 Anne Brumagne, Artikel uit dossier *Parade*, VTI, 1989.
- 5 Ornella Volta, *Satie/Cocteau: Les malentendus d'une entente*, Bègles: Le Castor Astral, pp. 32-38.
- 6 Klaas Tindemans, "Oud Huis Stekelbees, Parade", *Etcetera*, maart 1989, nr. 2.
- 7 Neologisme van Jan Decorte.
- 8 Uitspraak van Man Ray na het zien van het spektakel. Dit citaat werd opgenomen in een inleidende tekst bij de bewerking van *Parade* door Cassiers.
- 9 *The Woman who walked into doors* (2001). Een productie van Het muziek Lod en het ro theater: Kris Defoort. Libretto: Guy Cassiers, Kris Defoort. Muzikale begeleiding: Patrick Davin. Regie: Guy Cassiers. Zang: Claron McFadden. Spel: Jacqueline Blom. Muziekuitvoering: Beethoven Academy & Dreamtime. Dramaturgie: Marianne Van Kerkhoven. Vormgeving en concept: Marc Warning. Video: Peter Missotten, Kurt D'Haeseleer (De Filmfabriek). Tekstgrafiek: Wies Hermans. Projecttechniek en tekst-ritmering: Sidney Van Geest. Kostuumontwerp: Valentine Kempynck. Lichtontwerp: Enrico Bagnoli.
- 10 Marleen Baeten, "Theater en nieuwe media: zoeken naar linken", *Etcetera*, juni 2002, nr. 82, p. 23.
- 11 Programma Het muziek Lod, november-december 2001, p. 7.
- 12 *Rotjoch* (1998). Tekst: Gerardjan Rijnders (naar *The Butcher Boy* van Patrick McCabe). Regie: Guy Cassiers. Spel: Herman Gilis. Dramaturgie: Rob Klinkenberg. Vormgeving: Marc Warning. Licht: Casper Leemhuis. Technisch ontwerp: Lagon van de Lagemaat.
- 13 *De Wespenfabriek* (2000). Naar *The Wasp Factory* van Iain Banks. Bewerking: Gerardjan Rijnders en Guy Cassiers. Regie: Guy Cassiers. Spel: Steven Van Watermeulen, Joop Keesmaat en Peter Paul Muller. Vorm: Marc Warning. Peter Missotten en Valentine Kempynck. Muziek/geluid: Paleis van Boem.
- 14 Marianne Van Kerkhoven, "Theater verandert in je geheugen, dat is het schone eraan", *Etcetera*, dec. 2000, nr. 74, pp. 34-36.
- 15 Marleen Baeten, "Theater en nieuwe media: zoeken naar linken", *Etcetera*, juni 2002, nr. 82, pp. 22-23.
- 16 Liesbeth Groot Nibbelink, "Verhevigde werkelijkheid, over de invloed van video (in theater) op de verbeeldingsprincipes van theater", *Tijdschrift voor theaterwetenschap*, 1999.
- 17 Ann Kaplan, *Whose imaginary? The television apparatus, the female body and textual strategies in select rock videos on MTV*, in: E. Deidre Pribran, *Female spectators, looking at film and television*, Verso London, New York, 1988, pp. 132-156.

- ¹⁸ André Helbo, *L'adaptation du théâtre au cinéma*, Armand Collin/Masson, Paris, 1997, p. 10.
- ¹⁹ Liesbeth Groot Nibbelink, "Verhevigde werkelijkheid, over de invloed van video (in theater) op de verbeeldingsprincipes van theater", *Tijdschrift voor theaterwetenschap*, 1999.