

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

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

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

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

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



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

Baanbrekers

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

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

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

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

Stijlverschillen

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

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

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

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