

---

---

## Een uitvoering / de voorstelling

### Versies van theatraliteit

Theaterfotografie als beeld van een voorstelling is een recente ontwikkeling. Het oudst zijn de portretten van theaterartiesten, maar dat zijn nu juist de foto's die los van een voorstelling worden gemaakt. Ook al liggen ze aan de periferie van dit project over theaterfotografie, toch zijn het belangrijke informatiebronnen. Zonder deze traditie krijgen we het historische beeld niet rond.

Pas in de jaren twintig begint men de scène te fotograferen; echte theaterfotografie dus zoals wij die verstaan. Maar het gevoel van een voorstelling zelf ontbreekt nog. De camera geeft een breed, algemeen beeld, zo onprecies vaak, zo statisch en geposeerd in de regel, dat van scenische vitaliteit geen spoor is te bemerken. Het bevredigt me niet te bedenken dat het misschien technisch niet 'beter' kon. Daar staat immers tegenover dat dergelijke foto's systematisch werden gemaakt, in albums werden verzameld, dat bezoekers daaruit konden bestellen, dat er kleine pochettes te koop werden aangeboden, met scène-opnamen van iedere opera. Kortom, in de sociale praktijk functioneerden dergelijke beelden perfect; veel beter dan bij ons nu. Foto's worden nu niet meer te koop aangeboden. Hun bestaan is nu heel wat marginaler dan vroeger!

Blijft dus de opdracht te verstaan hoe dergelijke beelden werkten, toen. Welk effect zocht men, kocht men? Welk 'beeld' van het theatrale was er rond deze opnamen in omloop? Als ik merk dat op de rugzijde van de prentkaarten telkens de precieze act vermeld wordt, dringt zich een hypothese aan me op. Ik formuleer ze voor wat ze me nu lijkt te verhelderen: deze opnamen zijn illustraties. Zoals een gravure en later een litho, zoals de succesrijke boekillustraties of de vele gravures in weekbladen, tot ruim in deze eeuw, moesten dergelijke opnamen geen moment vastleggen, maar een karakteristieke, overzichtelijke synthese geven van de hele passage. Hoe 'dichter' men bij de spelers komt, hoe minder algemeen de informatie wordt en hoe korter meteen de tijdspanne die in het beeld besloten ligt. Juist omdat het beeld verblijft, veel informatie omvat, doet het afstand van het moment, maakt het zich los van deze voorstelling en toont het ons de voorstelling in haar algemeenheid.

Deze hypothese wordt versterkt door wat men weet over de organisatie van het operagebeuren vroeger. Een concessie aan een directeur - geen subsidiëring; twee voorstellingen per dag; dus uiterste economie in decors; het steunen op een repertoire eerder dan op creaties; uiterste stabiliteit in bezettingen, decors, kostuums en regie-opvatting. Voor ons daarentegen, is de voorstelling iets van 'nu'; voorheen was een voorstelling een uitvoering, een herhaling. Wij willen verrast worden, ook in het oog; vroeger zocht men het vertrouwde, het traditionele. Uiteraard, is de hele houding van het publiek daardoor anders: een trouw publiek, een vertrouwd publiek, het vergist zich niet in zijn eigen belangen en wensen ten aanzien van het spektakel en het voelt iets als familieverwantschap met zangers en repertoire. Men vindt zich terug.

Vandaar de klemtoon op portretten: wat nu de zoektocht is naar het unieke, intense moment in de huidige theaterfotografie, was vroeger de cultus van het gelaat en de pose in de oude portretfotografie. Men kon de persoon van dichtbij zien; niet als zanger aan-het-werk, maar uitsluitend als poserende voor de camera. Het portret is duidelijk aan evoluties onderhevig. Ontelbaar zijn de opnames gemaakt voor de ontdekking van de 'glamour': decors uit de foto-studio, rekwisieten en costumes uit de rol die men speelt, een 'sprekende' pose, een blik in de camera. De ster baadt in fictie en theatraliteit - maar ze blijft buiten de voorstelling.

In de glamour neemt men afstand van die fictie en vindt men een persoonsgebonden charme, een fictieve appeal. Men gaat indirect tewerk; de fictie wordt verinnerlijkt; de informatie schaars; de blik in de camera eindeloos genuanceerd. Alle parasiterende elementen uit de voorgaande traditie worden weggewerkt, tot nog slechts een idee van aantrekkelijkheid overblijft. We kennen deze stijl vooral als die van het filmportret, maar blijkbaar maakte ook de theaterwereld er uitvoerig gebruik van. Het succes van de glamour-idee is natuurlijk meteen haar ondergang: het wordt een beeldformule. Iedereen kan ze zich toeëigenen, men moet geen star zijn om er zo uit te zien. Wat een essentie leek, blijkt uitsluitend een truuk te zijn.

Ook al is de soepele reportagefotografie vanaf de jaren twintig mogelijk en als beeldvorm in zeer snelle opmars, toch dringt ze niet door tot de beschermde wereld van het theater. Wat zou men ermee moeten aanvangen? Reportage onthult. Niemand heeft op dat ogenblik behoefte aan een onthullende relatie tot de scène. Men beschermt ze integendeel. Pas voor ons is die onthulling deel van het theatrale geworden: het is ons intense bewustzijn van het momentane karakter, van de fragiliteit van het scenische. Een bewustzijn gestimuleerd door film en televisie, uiteraard.

De eerste pogingen om 'in de scène' binnen te dringen zijn, tenminste wat de Munt betreft, catastrofaal. De fotograaf staat op de scène en toont ons alleen hoe de spelers elkaar waarnemen: plots zien we amateur-foto's van een verkleedpartij. Iedere visie ontbreekt, niemand begrijpt nog wat er gebeurt. Fotografie is een frivool en zinloos aanhangsel geworden. Als men bij deze eerste experimenten, met verstomming geslagen, halt houdt, 'ziet' men ineens hoe enorm het conceptuele probleem wel is. Spel met kader en standpunt heeft immers een 'filosofische' inzet, want het theater dat men dan te zien krijgt heeft niets meer te maken met het voorgaande. De fotografen van het theater in de jaren vijftig herdefiniëren mee het theatrale. Hun eerste ontdekking is de mimiek en de arbeid. Maar pas als zij die in een soort vorm weten te gieten, krijg je iets heel belangrijks te zien, nl. de intensiteit. Die neemt voor ons de plaats in van de oude glamour.

Dirk Lauwaert