Theaterfotografie

In Etcetera 28 opende Dirk Lauwaert de reeks theaterfotografie met een vrij polemische tekst. Hoe leg je de illusie van theater fotografisch vast, was daarbij de centrale vraag. Een vraag die nu gepareerd met andere vragen en vooral veel foto's. En een nieuw fotografisch standpunt van Bart Philipsen. Het blikveld van de theaterfotograaf beschouwd door een andere lens.
(Oliver Herrmann, La Traviata)

Informatie / kwalificatie
De contrapunten van de fotograaf

Als ik theaterfotografie niet principieel, maar historisch te lijf ga, dan dringt zich een labiele stelling aan me op. Labiel omdat er twee luiken zijn in de dynamiek van die geschiedenis. Enerzijds wordt de theaterfotograaf meegenomen in de technische geschiedenis van zijn medium, in de exploitatiegeschiedenis van zijn werkstukken. Maar anderzijds evolueert hij mee in functie van zijn onderwerp, hij geeft een beeld waarin men (de acteur, de directie, de regisseur, het publiek, de krant) zijn voorstelling herkent. Wie in snel tempo een archief doorploegt, ziet plots fascinerende, zeer algemene lijnen omhoogwellen : deze foto's leggen de idee vast die theatraliteit voor iedere tijd inhield. Theaterfoto's horen dus in twee series tegelijk thuis : in de serie van het fotografische, maar ook in de serie van het theatrale. Het is niet onwaarschijnlijk, integendeel, dat beide series invloed hebben op elkaar, maar het is al evenmin onwaarschijnlijk dat er constant een spanning bestaat tussen beide.

Als ik enkele uren doorbreng in het archief van ons nationaal muziektheater, De Munt, om een periode van amper tien jaren onder Gerard Mortier te bekijken, treft me een enorm verschil in aanpak tussen de verscheidene fotografen. Want, het huis heeft geen vaste fotograaf meer zoals voorheen; iedere aparte produktie krijgt zijn fotograaf. De fotograaf creëert geen huisstijl in de beeldvorming; iedere produktie vraagt zijn eigen aanpak. De fotograaf legt zijn beelden niet voor aan de directie, maar is vitaal gekoppeld aan regie en decoratie van elke produktie. Hij is zelfs opvallend vaak met zo'n regisseur verbonden; hij behoort tot diens ploeg en neemt deel aan de globale beeldvorming van de regie. Hij kent de voorstelling niet als toeschouwer maar als intiem medewerker aan de produktie ervan. Hij kijkt met het oog van de regisseur, niet met dat van de toeschouwer. Hij consumeert de voorstelling niet, maar analyseert ze. Hij laat zich niet overdonderen, maar commentarieert. Geen spoor van naïviteit tegenover de voorstelling, want er is inzicht in de regie zelf.
Deze fotograaf staat dus niet in het verlengde van de toeschouwer, maar ook niet in dienst van de zanger-acteur. Deze wordt steeds in een breder geheel gezet, binnen een ruimtelijke context gezien, als onderdeel van een globaal effect geplaatst.

Dit is uiteraard allemaal gekoppeld aan de zo ingrijpend veranderde regie-opvatting der voorbije 15 jaren. Het scènebeeld wordt niet meer geconcentreerd rondom een vast acteurspunt maar wordt in alle uithoeken bespeeld, zichtbaar gemaakt en betrokken in de theatrale conventionaliteit en zingeving. Vroeger regisseerde men als het ware doorheen een iris-formule; nu regisseert men volgens een vitrine-formule.
Pijnlijk zijn in het Muntarchief al die fotografische documenten waarin men die verschuiving niet heeft vastgesteld en nog steeds opnames maakt alsof b.v. *Woyzeck* of *Lulu* er centripetaal geregisseerd werden, met focalisatie op de zangers-acteurs. In enkele reportages wordt het decor waarin men speelt geamputeerd ten voordele van uitsluitend acteursopnames.

De theaterfotograaf krijgt in de regel maar één enkel beeld om zijn statement over een voorstelling te maken. Het is alsof je de criticus maar zou toelaten één enkel kwalificerend adjectief te gebruiken en hem verbieden het door een tweede te nuanceren. De meeste theaterfotografie die gepubliceerd wordt verliest al haar vermogen om te verduidelijken, zichtbaar te maken door de beperking tot één opname. Pas in de spanning van minimum twee beelden ziet men verschil, betekenis, nuancering opduiken. Pas in de uitgebreide series van het archief wordt het duidelijk welk verhaal het fotografisch materiaal rond een voorstelling wil vertellen.

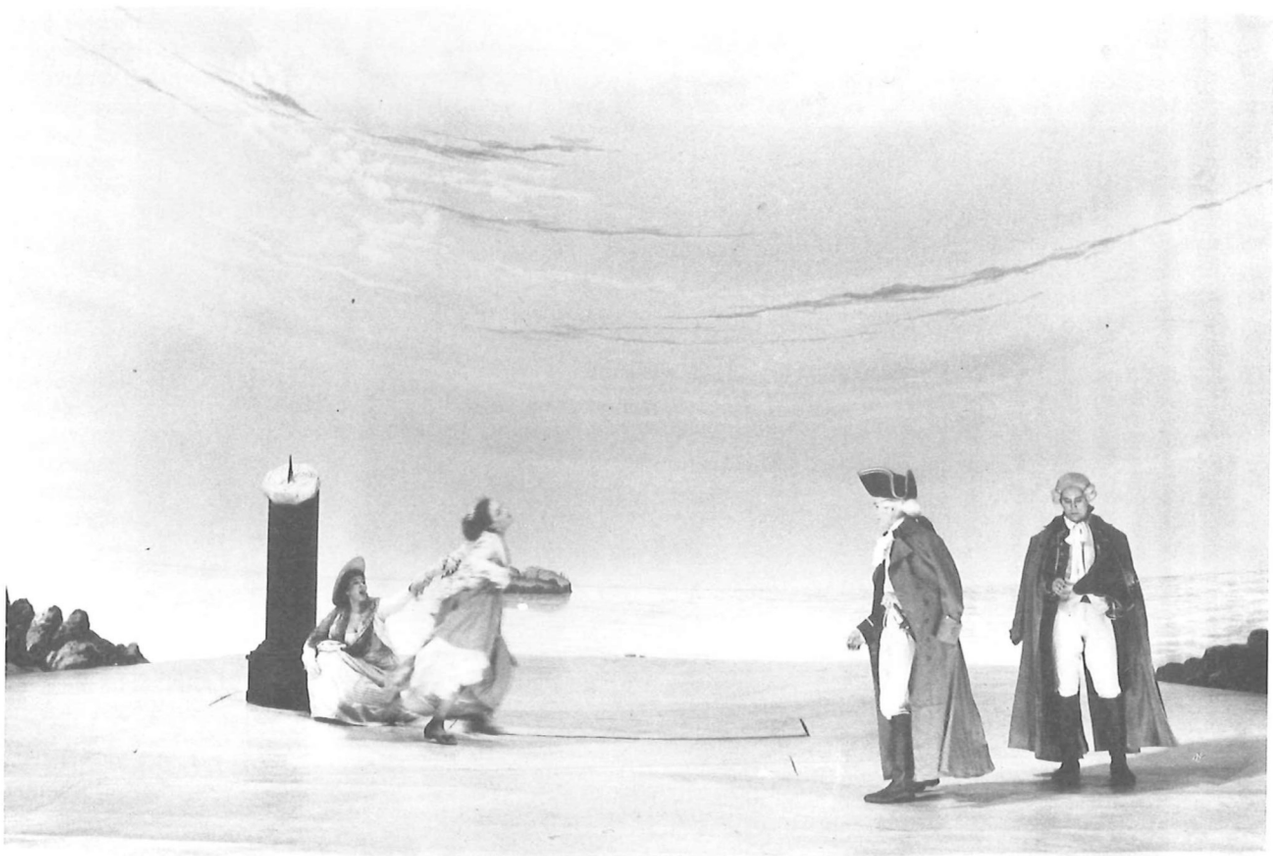
De nulgraad van de theaterfotograaf is het beeld waarin fotokader en de omraming van het scènebeeld samenvallen. Neemt hij het beeld nog iets breder dan krijg je de zaal erbij. Neem je het beeld nauwer dan verlies je de coördinaten van het scènebeeld zelf en begint de fotograaf onherroepelijk te interpreteren. Hij maakt dan subjectieve en dus relatieve beelden. De subjectieve relatie tot de voorstelling wordt deel en mogelijk zelfs onderwerp van de fotoserie.

In de nulgraad is het beeld neutraal, objectief en het rijkst aan informatie over de opvoering. Onvervangbaar archivarisch document. Hoe dichter de fotograaf 'in' de scène komt, hoe meer informatie er verdwijnt, maar het subjectieve maakt ook meer kwaliteiten zichtbaar. Conflict dus tussen objectieve informatie (die soms schitterend serene opnames toelaat) en het zichtbaar maken van kwalificaties (die iets essentieels zeggen over het effect, de toeschouwersindruk). De nulgraad is een goed beeld voor de regie, wellicht niet het beeld dat de toeschouwer zoekt, want die wil vooral de affectieve componenent. De geschiedenis van de theaterfotografie is de weergave van een wisselend theater-gevoel. Waarom verwacht men emotionele lading ? Van welke aard is die ? Wat ziet men daartoe allemaal over het hoofd ? Wie de documenten kan lezen, kijkt in de ziel van het theaterpubliek.

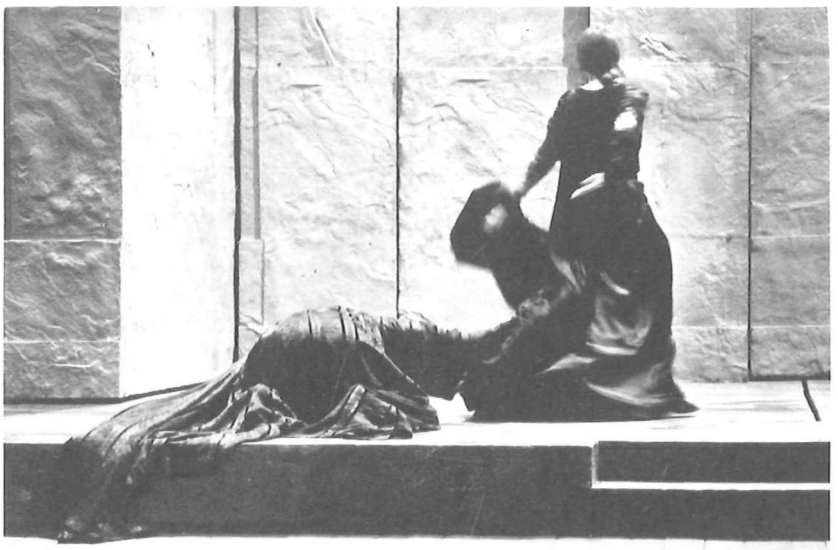
De theaterfotograaf die mij boeit doet echter meer dan het vertolken van de emotionele aandachtspunten van zijn tijd. De archivaris van de machinerie, iemand die vanuit het huis, of vanuit een regie, werkt voor dat publiek, moet mij ook altijd meer tonen dan de emotionele kwalificatie, nl. de objectiverende blik van de maker, de globaliteit van de elementen waaruit het effect tenslotte is samengesteld. Een fotograaf die uitsluitend als toeschouwer fotografeert, vergist zich van taal en functie. Hij is immer geen toeschouwer.
Maar dat meer dat ik van zijn beelden verwacht mag ook geen willekeurige toevoeging zijn van zijn hand, geen correctie van het beeld, geen manipulatie. Voor mij dus een radicaal taboe op standpunten van theaterfotografen die niet tot de voorstelling behoren : geen enkele toeschouwer ziet een voorstelling vanuit een kikvors- of vogelsperspectief, vanuit de coulissen of vanop het midden van de scène. Dan wordt het theater gedesacraliseerd. Het zijn ob-scene beelden !

Dirk Lauwaert

Men moet een voorstelling vanuit een intense intimiteit benaderen om zulke beelden te kunnen zien en te willen maken. Het profiel, de rug, het afwenden en de schoenen als een veelzeggende fetisj. De fotograaf leest de voetnoten van de regie.
(Oliver Herrmann, *La Clemenza di Tito*)



Een scène is immens, leeg, angstwekkend uitgestrekt. Hoe krijgen acteurs die gevuld ? In zijn prachtige panoramische opnames (een specialiteit van hem) laat Abisag Tüllmann ons steeds het speelveld zien van richtingen, het onzichtbare netwerk der verhoudingen.
(Abisag Tüllmann, *Cosi fan Tutte*)



Het geweld van de handelingen vervoegt zich met het vuurwerk dat de fotograaf erop afvuurt. Twee fotografen hebben hetzelfde moment bestudeerd. Geen uitdrukkingen, want het gelaat is afgewend; slechts stoffen die opvliegen en vallen, slepen en fladderen.
(Pablo Reinoso, *Lucio Silla*. Abisag Tüllmann, *Lucio Silla*)

Theater en haar fotografische waarheid

Herman Sorgeloos, Wittgenstein Incorporated

Volgens Dirk Lauwaert klikt het niet tussen de fotografie en het theater. Of beter gezegd: het klikt, maar die decontractie doodt de levendige interactie tussen scène en publiek,het spel der illusies van de droomfabriek die het theater voor Lauwaert is. De shot van de fotograaf plaatst een cesuur in het behaaglijke spel van wederzijdse manipulatie tussen acteur en toeschouwer. Aldus Lauwaert, die groot gelijk heeft wanneer deze spelbreker, die hem de souvereine vrijheid ontzegt om het droommateriaal naar eigen goeddunken te manipuleren, hem irriteert. Die irritatie is echter de essentie van het theater én van de fotografie. Hùn wezenlijke dilemma - dat de theaterfotograaf moet (en niet anders kan dan) hernemen.

"De concentratie van een voorstelling vervluchtigt, zodra de fotografie de stop eraf trekt; blijft een centrifugaal document, waaruit de essentiële categorie van de illusie verdrongen werd door een naturalistische kortzichtigheid, zo essentieel aan de fotografie." Dat zijn twee zware statements, twee uitspraken over essenties in één zin : theater is in wezen een theater van de illusie, een betovering waar wij volgens Lauwaert naar verlangen en die het theater in stand moet houden, wil het niet in "beschamende krachteloosheid" verglijden. En die essentie is onverzoenbaar met die andere, die van de fotografie : "de fotografische waarheid." Die is onluisterend en banaliserend zegt Lauwaert. Ze toont immers enkel het werk, niet de werking van de voorstelling, niet haar geconcentreerde, gerichte stilering of codering, die ze met haar kortzichtige naturalistische blik (vaak in tegendraadse richting of vanuit een 'dode hoek') doorkruist en stillegt. Ze herleidt de (semiotische) alchemie van het theatrale proces tot de chemische platitude van het fotografische. En als klap op de vuurpijl: "Als ik in fotografie het theatrale wil laten zien (...) dan toon ik modefoto's, geen theaterfotografie." Want modefotografie heeft "de illusie zelf als haar onderwerp." Beter gezegd : ze verkoopt ze ("*we don't sell clothes, we sell dreams*"), gebruikmakend van een "expliciterende didactiek," die inderdaad

niets te onthullen heeft : zij is namelijk pure conventie, gereinigd van elk hinderlijk spoor, elke niet-geïntendeerde plooi of geste die naar buiten zou kunnen wijzen en de immanente retoriek zou kunnen verstoren. Deze perfecte incorporatie van een willekeurige "vorm-idee", deze risicoloze conventie, poogt zij in alle "economische duidelijkheid" en zonder "genante geweldpleging" de kijker-koper aan te praten en aan te passen. Al is deze verkoop van dromen die meestal de illusie van identiteit en individualiteit garandeert, ook weer niet zo onschuldig als ze zich wil voordoen. Maar dat is nog een andere discussie.

Mijns inziens schiet Lauwaerts modefotografie zowel aan de essentie van de fotografie als aan die van het theatrale voorbij, ook al kan men de meeste van zijn beweringen niet echt ontkennen : de categorie 'illusie' is uiteraard niet vreemd aan het theater en het wezen van de fotografie kan ongetwijfeld naturalistisch worden genoemd. Maar de onloochenbare referentialiteit van de foto getuigt van een naturalisme dat veel radicaler is dan Lauwaert wil suggereren; en qua essentie is ze bovendien wars van het naturalistische pathos dat haar wordt toegeschreven ("acteurs als zweterige arbeiders.") Daarom kan men de foto net zo goed onnaturalistischer noemen dan welk andere 'afbeelding' van de werkelijkheid ook. De foto toont de blijvende afwezigheid van wat is geweest, een letterlijk fragment of "tranche de vie" dat de (illusoire) continuïteit van het nu onderbreekt en ons confronteert met een werkelijkheid die in geen Nu meer geïncorporeerd kan worden (of toch niet zonder een rest,een schaduw,die haar essentie bevat), een verleden zonder toekomst, een verstild leven : nature morte. Ze toont een werkelijkheid die geen tegenspraak duldt en toch op geen enkele wijze 'gecorroboreerd' kan worden. Haar evidentie is allesbehalve vanzelfsprekend of 'natuurlijk', maar evenmin 'cultureel' bepaald, d.w.z. effect van een bepaalde code, ook al kan een bepaalde semiotiek - b.v. die van de modefotografie - die indruk wekken.

Om al die redenen noemde Roland Barthes de waarheid van de fotografie waanzinnig, tenminste wanneer men het absolute realisme van de foto niet tempert door "haar schouwspel onderdanig te maken aan de beschaafde code der volmaakte illusies," - Lauwaerts modefotografie (die een perfecte kunst wil maken van de fotografie) - maar in haar "het ontwaken trotseert van de onherleidbare werkelijkheid." Dan schenkt de foto ons een zinnelijkheid die door geen code restloos gerecupereerd kan worden.

Het dilemma naturalisme/conventie is dus niet het probleem van de theaterfotograaf, of toch niet zijn dilemma, maar dat van de fotografie, van het wezen van de foto zélf. En eigenlijk ook van het hedendaagse theater. Het is haar typerende onbeslisbaarheid die haar altijd - zelfs al poogt ze dit te verbergen - tot een grensteken maakt, een teken aan de grens van de semiose, weerbarstig voor de-en recodering. Men kan de waarheid van de foto niet lezen, zegt Barthes. Hij bedoelt net hetzelfde als Walter Benjamin als die erop wijst dat de analfabeten van de toekomst niet de fotografie-onkundigen zijn, maar de fotografen die hun eigen foto's niet kunnen lezen. Zij hebben geen oog voor de cryptische sporen van een werkelijkheid - het *Optisch Unbewußte* - die tussen de plooien van elke semiose valt, in die coulissen van de tijd die het teken in zichzelf scheiden en het even blootstellen alvorens de "beschaafde" codering (en decodering) deze materialiteit als "vorm-idee" binnen een gesloten tekensysteem (of wat er voor doorgaat) inlijft. Zo wordt de sublieme zinnelijkheid van die even ongrijpbare als onherleidbare werkelijkheid getemd. Die coulissenmetafoor - ze komt van Lauwaert zelf - brengt ons naar het theater.

Is illusie een essentiële categorie van het theater ? Ongetwijfeld. Alleen verwondert mij Lauwaerts ongenuanceerde en bovendien bijzonder achterhaalde visie op de wijze waarop theater zich tot deze essentiële categorie zou verhouden - theatraliteit identificeert zich voor Lauwaert namelijk met het illusionaire tout court. Het theater is dan een boîte magique die illusies produceert, alsof de geschiedenis van het theater ophoudt voor 1900. Alsof het theater vandaag (maar ook gisteren al) zich niet heeft ontwikkeld tot een ruimte waarin theatraliteit op theatrale wijze binnenstebuiten gekeerd en bevraagd wordt, en alsof die theatrale reflectie (waarin het denken eindelijk zijn plaats gevonden heeft : die van de scène) een soort afwijking zou zijn van haar essentie in plaats van een bevrijding, een waarachtiger tonen van die essentie. En alsof het verlangen naar illusie zonder meer tegengesteld zou zijn aan een verlangen naar desillusie. Een al te simpele binaire logica die door het (moderne) theater op het spel en misschien ook wel buiten spel wordt gezet. Ze heeft plaatsgemaakt voor een mentaal gebeuren - geen proces, maar een wrijving tussen geest en tekens, die hun wederzijdse inscriptie aftast -. 'Aan gene zijde' van het pathos van Lauwaerts illusie- theater en het al even "naturalistische" pathos van de fotografie (volgens Lauwaert) wordt een luciditeit 'ontwikkeld'die verwant is met de waanzinnige waarheid van de foto, mystiek en banaal, zinnelijk en onthecht tegelijk. Ze doet immer de stof, het 'gedachteloze' proza oplichten waaruit theaterdromen (en dat zijn er geen andere dan die waarmee wij op elk ogenblik leven) zijn gemaakt. Ik zou dit zoeken met een zin uit Botho Strauß' *Trilogie des Wiedersehens* - niet toevallig een theaterstuk waarin de fotografie een centraal thematisch en structureel gegeven is - "*eine nicht nachlassende Mühe um Alltäglichkeit*" willen noemen.

Dat verwijst naar de brutale maar ook weerloze nuchterheid van (het wezen van) de fotografie én het theater, waarin zij hun tegelijk prozaïsche en 'transcendente' werkelijkheidskarakter tonen. Tonen, in de zin van Wittgensteins "*Es gibt Unaussprechliches. Dies zeigt sich. Es ist das Mystische*" : de gemarginaliseerde materialiteit van het denken en spreken, hun rituele uitwendigheid die, voor wie het wil zien (en tonen : zoals Ritsema in het m.i. complementaire *Wittgenstein incorporated* en *Het Heengaan*), een ongehoord en ongezien feest is van nauwelijks te coderen tics, verbale en lichamelijke idiosyncrasiën en diacritische tekens die ons - en dat is het mystieke - waarachtig te denken (en te dromen) geven. Ook al worden zij door de zelfgenoegzaamheid van het denken (én dromen) weer uitgesloten. De door Lauwaert als ontluisterend gedoodverfde 'coulissenkijk' van de (theater-) fotografie, die de theatrale voorstelling vanuit haar dode hoek(en) bekijkt en precies daarom oog kan hebben voor deze 'andere scène' van de 'geconcentreerde, uiterst bewuste projectie', is meer en meer verschoven naar het theater zelf. Dat wil 'zichzelf' - het hele theatrale gebeuren tussen scène en toeschouwers - vanuit dode hoeken bekijken met blikken die niemand meer toebehoren, d.w.z. die niet langer intentionele blikken zijn. De souvereine blik van wie 'het beeld zelf wil instellen' om even te genieten van de schone schijn, wordt 'gecounterd' door een andere blik die voor mij een moeilijk te definiëren ethisch karakter heeft : "*denn da ist keine Stelle,/die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern.*" (Rilke)

Bart Philipsen