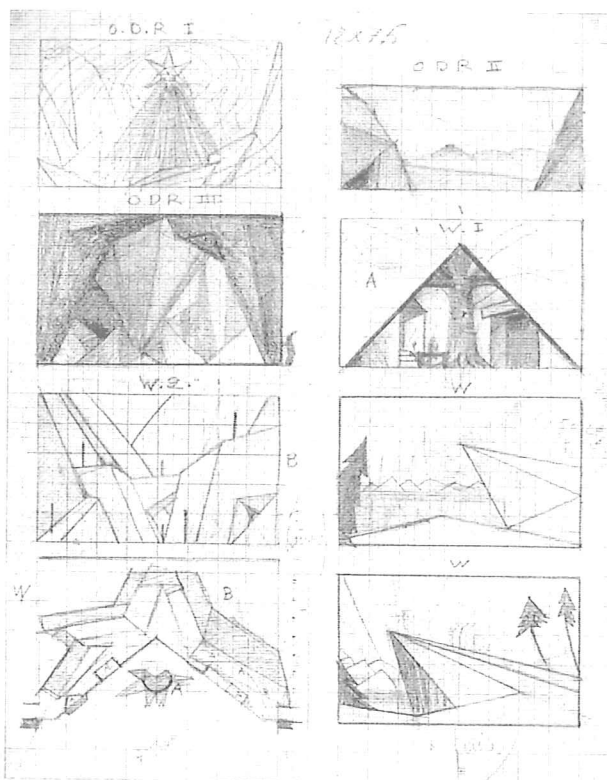


# Van schilder tot schrijver van de ruimte

## René Moulaert: een vergeten vormgever

*Tijdens het Theaterfestival werd in deSingel een tentoonstelling opgezet rond het werk van de scenograaf René Moulaert en de Belgische avant-garde 1920-1930.*

*Geert Opsomer plaatst het werk van René Moulaert in zijn context en trekt een aantal lijnen door naar de actuele scenografie.*



Voorontwerpen De Ring, Richard Wagner/ 1924

Voor de Grieken was de 'skenographia' de kunst van het versieren van de scène met beschilderde decors. Een opvatting die stand hield in de Renaissance en tot op de rand van de twintigste eeuw. In de reactie die volgde op deze 'toegepaste schilderkunst' is de scenograaf eerst een soort architect geweest die als opdracht had een functionele theatrale ruimte te creëren. Recentelijk wordt steeds meer gewezen op de creatieve betekenis van

de 'scenografie', en is de scenograaf letterlijk 'schrijver van de ruimte' geworden. Wie op zoek wil gaan naar deze evolutie van schilder tot architect en 'schrijver', moet terug naar het begin van deze eeuw.

### Lege ruimte

Eigentijdse theatermakers laten de moderne scenografie vaak beginnen met de 'lege ruimte' van Peter Brook, een ondertussen

klassiek geworden begrip, dat het einde inluit van de geschilderde decors van wouden, tempels en stadsgezichten. Toch moet de verwijdering van het imitatie-ideaal, en het denken over de theatrale ruimte als de 'lege plaats' waarin de acteur en het publiek hun theatrale situatie definiëren, veel vroeger gesitueerd worden. Een voorbeeld is het werk van Adolph Appia in het begin van deze eeuw, die i.t.t. Meyerhold en Copeau niet in staat was een duurzame relatie met de theaterpraktijk uit te bouwen om zijn theorie te toetsen.

Na deze pioniers komt een eerste generatie van scenografen, die gebruik maken van nieuwe middelen om de moderne theoretische opvattingen over theater en ruimte naar de theaterpraktijk te vertalen. Tot die generatie behoort in België René Moulaert, die de kans kreeg te werken met belangrijke en vernieuwende regisseurs als Delacre, De Meester, Jovet, Copeau, e.a.

Moulaert is een van de eersten die in België resoluut afstapt van het illusionistische coulissen- en schermdecor, dat een situering van het milieu en een illustratie bij de tekst wou zijn. Als jonge decorateur was hij in de leer gegaan bij Dubosq, de traditionalistische decorateur van de Munt en de KNS. Pas na de eerste wereldoorlog ontwikkelde hij zijn eigen stijl. Volgens Moulaert moet niet langer de schilder of de decorateur aangeven of men zich in een burgerlijk salon, onder de Italiaanse hemel of op gras bevindt, maar de acteur zelf door zijn spel en beweging. De ruimte op het toneel is voor Moulaert geen afbeelding van een reële situatie, ze is conventioneel en kunstmatig en brengt de acteurs en toeschouwers samen rond de handeling en het spel van de acteur. Moulaert realiseerde zijn ideeën bij ons in de tijd dat hij als scenograaf verbonden was aan het Théâtre du Marais (1922-1926) en vooral tijdens zijn samenwerking met De Meester in het Vlaamsche Volkstoneel (1925-1928).

### Ruimte als bedrog

De meeste decorateurs werken na de eerste wereldoorlog bij ons nog in de traditie van het 'trompe l'oeil'-decor en de 'scène à l'italienne'. Via de perspectiefwerking en het samenspel van belichting en geschilderde doeken, schermen of coulissen probeert dit type een zo waarachtig mogelijke illusie van de afgebeelde werkelijkheid te geven. Een tweede centraal illusionistisch type was het naturalistische facsimile-decor dat komaf maakt met de 'trompe l'oeil'-effecten van de schilderkunst en naar levensechtheid streefde. Er worden waarachtige materialen gebruikt om een bepaald milieu zintuiglijk adequaat

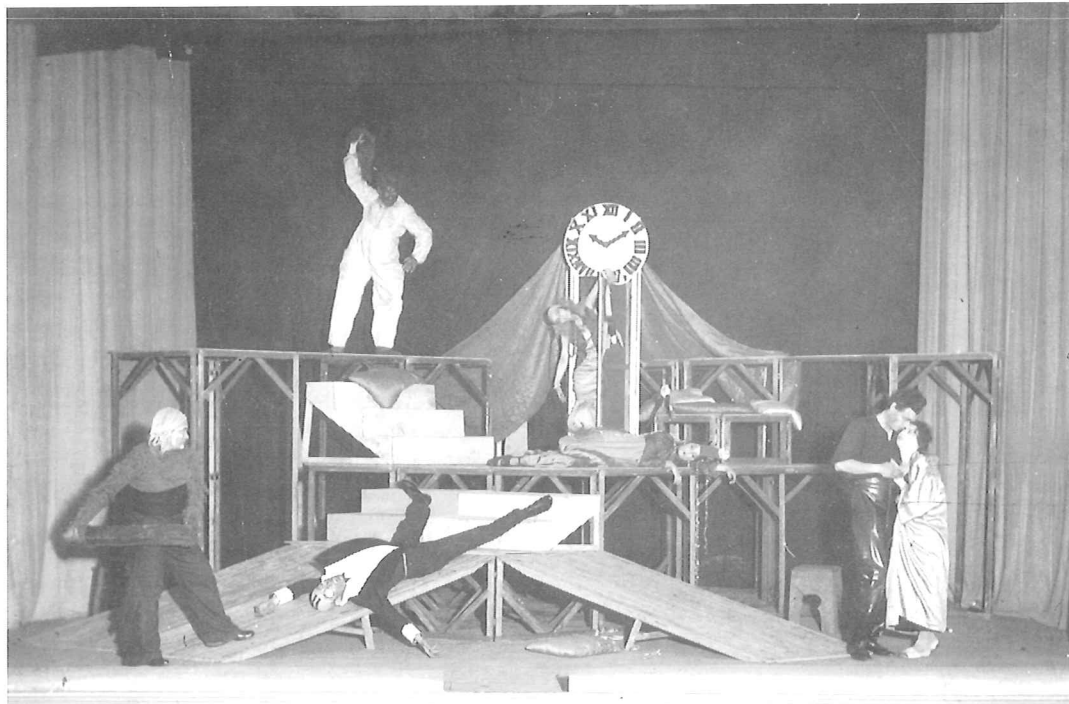
weer te geven binnen een gesloten scène.

De varianten van deze twee types blijven ook na de oorlog nog dominant in het officiële theater. In de Vlaamse officiële schouwburg is het prestige van het facsimile-decor groot. Het wordt gerealiseerd in de vorm van prototypische milieudecors die in verschillende voorstellingen kunnen gebruikt worden: een burgerlijk interieur, een straatgezicht, een keuken, een arme of rijke kamer, enz. Het prestige van het coulissen- en schermdecor is tanende. Dit blijkt uit de getuigenissen van resp. L. Krinkels en L. Monteyne. Bij Krinkels lezen we: "t Gebeurt dat men nog decors vindt van den ouden tijd, die men plaatst links en rechts van het tooneel, met een achterdoek waarop, zoowel als op de koelissen, alles geschilderd is, wat men nu gewoonlijk in werkelijkheid gebruikt." (1) En bij Monteyne luidt het: "(...) het Vlaamsch tooneel (bleef), in zijn geheel beschouwd en enkele loffelijken pogingen niet te na gesproken, getrouw aan het fantasie- en stijllooze kijkkast-decor met algemeen karakter (een bosch, een kamer, een salon) (...) Wij woonden in den Kon. Ned. Schouwburg van Antwerpen gedurende het speeljaar 1919-20 nog een vertooning bij, waarvoor gebruik gemaakt werd van een decor, waarop een paar meubels geschilderd stonden!" (2)

### Schilderen van de ruimte

Moulaert debuteert in het 'Théâtre du Marais', de Brusselse versie van 'Le Vieux Colombier', met decors die het verisme weren en doen denken aan Jouvet en Copeau. In het decorontwerp is er vaak een vast dispositief naast enkele mobiele elementen. De meest opvallende realisaties van de jonge Moulaert baseren zich aanvankelijk op een vernieuwing van het picturale type. Gefascineerd door de duizelingwekkende evolutie in de plastische kunsten, probeerden heel wat jonge decorateurs aspecten van de expressionistische deformatie, de kubistische fragmentatie of de abstracte vormgeving binnen te halen in de scenografie. Moulaert schilderde eerst een reeks opvallende "fond-doeken".

In *Knock ou le Triomphe de la Médecine* in het Théâtre du Marais (12 maart 1924) schilderde hij bergen in de vorm van opgeblazen balonnen en een Feininger-achtige suggestie van een dorpje. In *De Gekroonde Laars*, zijn eerste scenografie voor het Vlaamsche Volkstoneel (8 februari 1925), schildert hij een stad in expressionistische stijl met schuine Caligareske gevels, zwevende huisjes, schreeuwerige kleuren, golven, vlakken, en regenbogen met windmolentjes erop. Voor



Tijl, Het Vlaamsche Volkstoneel / J. Hersleven

het doek hangen gekleurde lampions en carnavalsversieringen. Tegen deze gedeformeerde en schuin oplopende achtergrond bewegen de acteurs zich vlak bij het publiek op een specifieke plastische manier. Het picturalisme van Moulaert is sober en gaat gepaard met een enigszins kaal speelplan. Al vlog zou hij evolueren in de richting van een functionele, architecturale of eerder constructivistische scenografie die de bewegingsruimte van de acteur vergroot.

Verenigbaar met het vaste dispositief van de architecturale scène is b.v. het constructivistische decor dat de ruimte opvat als een driedimensionele 'machine à jouer'. Moulaert maakt voor zijn VVT-decors herhaaldelijk gebruik van kleurrijke, gedrapeerde gordijnen waarvoor hij een functionele en verplaatsbare plankenconstructie plaatst.

Maar het voorbeeld van Moulaert is meer dan de reanimatie van een onder de stolp bewaard verleden. De sporen en verhaallijnen die opgebouwd werden rond de scenografie van Moulaert, wijzen op de specifieke oplossingen die in die tijd bedacht werden voor een reeks nieuwe problemen, waar ook de scenografie van vandaag mee geconfronteerd wordt: de herontdekking en herstructurering van een autonome theatrale ruimte, haar relatie met de dramaturgische lectuur en de ruimte als reactie op het spel van de acteur.

### Bewegend lichaam

De danser en de acrobaten of bewegingskunstenaars die via de expressionistische dans,

de biomechanica en de herontdekking van de bewegingspatronen uit het circus en de Music-Hall hun intrede doen in het theater van het interbellum, stellen heel andere eisen aan de ruimte dan de klassieke declamatie-acteur die zich behaaglijk voelde in het keurslijf van een klassiek spel van acteerposes uitgevoerd op het eerste en tweede plan, op een veilige afstand van het coulissendecor. In de moderne dans en het avantgarde-theater verschuift het zwaartepunt van de 'uitgegalmden' tekst naar het bewegende lichaam van de acteur.

Op korte tijd volgen een hele reeks experimenten met nieuwe bewegingsmodaliteiten: versnellen (cf. het futurisme, *Tijl* van het VVT) naast vertragen (cf. Teirlincks *De vertraagde Film*, of nu: Robert Wilson), clownesk naast solemneel spel, kromme en rechtlijnige bewegingsfiguren, uitvergroting en verkleining, labiele en stabiele posities, enz. Aan de vaste standplaatsen en speelplannen worden nieuwe ruimtelijke coördinaten toegevoegd: hoog/laag, voor/achter, ver/dicht, vlakke-/dieptewerking enz. Analooq met de experimenten in de dans ontdekt de acteur dat de nieuwe bewegingstypes ook nieuwe energetische patronen en betekenissen losmaken. Een acteerfocus op de bovenste lichaamsdelen maakt, gecombineerd met rechtlijnige bewegingen, een verheven indruk; contact met de grond of concentratie op kromme en hoekige gebaren wordt met primitivistische, clowneske of demonische betekenissen geassocieerd. Samen met het lichamelijke potentieel van de

acteur wordt de ruimte ontgrensd. Het driedimensionele decor dat Moulaert ontwerpt naar het voorbeeld van het Russische theaterconstructivisme, is een modernistisch antwoord op de verruimde beweeglijkheid en lichamelijkheid van de acteur die in dezelfde jaren door o.a. Laban en Meyerhold wordt bestudeerd.

In een beschrijving van *Tijl* (1926), één van de belangrijkste scenografieën van Moulaert bij het Vlaamsche Volkstoneel, vergelijkt de kunstschilder M. Eemans in het avantgardetijdschrift *7 Arts* de uitbreiding van het acteerinstrument door de analyse van bruikbare lichaamsdelen en organen enerzijds, en het ruimtelijk potentieel van het constructieve decor dat Moulaert ontworpen heeft anderzijds. Hij noemt de verschillende plans en plateaus van de driedimensionele scenische constructie “des membres actifs” en “des organes nouveaux mis à la disposition de l'acteur”.

### Machines à jouer

De grote modellen van Moulaert zijn de constructivistische decors van Meyerhold en Tairov. In plaats van de metalen constructies en mechanieken van de Russen, kiest hij voor een geheel van sobere massief houten stellages, loopplanken, trapjes, verhogen en blokken; gecombineerd met een achtergrond van gedrapeerde gordijnen, geschilderd in geometrische vlakken en verschillende primaire kleuren, wit en zwart naast mekaar. Op die manier heeft Moulaert veelzijdige modernistische ‘machines à jouer’ ontworpen voor de acteurs van het Vlaamsche Volkstoneel.

Een van de grote effecten was dat het theater uit het picturale kader brak en zich etaleerde als een nieuwe drie-dimensionele bewegingskunst. De picturale code die een centrale rol speelde in de lectuur van het tekstgerichte en illusionistische theater type tot in de twintigste eeuw, moest vervangen worden door nieuwe talen en codes die aanvankelijk ontleend werden aan dynamische ruimtelijke kunsten zoals film, circus, dans, enz. Het oude statische referentiekader dat de toeschouwer bezigde om te kijken naar theater werd op een zeer spectaculaire wijze uitgedaagd en geleidelijk vervangen door de veel soepelere frames van de moderne beeldcultuur. Ondertussen zijn veel aspecten van die vernieuwing gerecupereerd en achterhaald door de evolutie van de film- en spektakelkunst in de tweede helft van de twintigste eeuw. Fundamenteel voor het hedendaagse denken over scenografie blijft de loskoppeling van de anecdotiek van de externe ruimte en de koppeling van de

theaterruimte aan de tijdsdimensie van het theater: de beweging, het ritme, de verandering.

Een aspect dat tot voor kort nog op het utopisch-naïeve passief van de constructivistische scenografie à la Meyerhold/Moulaert werd geschreven, is de combinatie van de scenografie met het denken over de toekomst van de maatschappij. Nude theatermakers vandaag steeds frequenter de wens te kennen geven om de innerlijke ruimte van het theater opnieuw open te breken en opnieuw stappen lijken te gaan zetten in de richting van een mogelijke buitenwereld, van een mogelijke gemeenschap, worden de sociale en dramaturgische analyses uit het interbellum weer actueel.

Natuurlijk gaat het er niet om de vaak erg simplistische, bipolaire en maatschappelijke analyses die Moulaert en De Meester toegepast hebben in de dramaturgie en scenografie van het Volkstoneel te kopiëren naar de complexe postmoderne werkelijkheid. In het Vormingstheater van de jaren zeventig is reeds op grote schaal gewerkt aan de recyclage van de utopieën uit het interbellum. Wel van belang lijkt het me om uit het vroegere denken over de toekomst, instrumenten te smeden voor een nieuw theatraal antwoord op de complexiteit van de onbereikbare buitenwereld.

### De schriftuur van de ruimte.

De teksten die circuleren in het theater van de jaren twintig worden complexer. Ze zijn niet langer verbonden met de sociale milieu-locatie van het naturalistische drama of met de symbool-ruimte van het romantisch-symbolische drama. De ruimte is niet langer voorspelbaar vanuit de tekst of het milieu waarin het verhaal zich afspeelt: de kleine woonkamer van een schippersgezin voor *Op hoop van zegen* of een burgerlijk interieur voor Ibsens *Kleine Eyolf*. Het waarschijnlijke scenografische beeld van *Droomspel* of *Zes personages op zoek naar een auteur* is geen gekende externe ruimte, maar een imaginaire ruimte die haar eigen verhaal vertelt. Door haar eigen verhaal te vertellen maakt de theatrale tijdruimte zich geleidelijk los van het dictaat van ‘Sire le Mot’.

In het werk van een scenograaf als Moulaert wordt niet alleen de ruimtelijke potentie van de tekst geëxploreerd, maar worden ook de eerste stappen gezet voor een dramaturgie die niet uitsluitend door de dramatekst wordt gegenereerd. De ruimte-creatie van de scenograaf wordt zelf een tekst, een aanzet tot dramaturgie, die al dan niet samenvalt met de tijdruimtelijke tekst van het drama. In dit opzicht laat het werk van Moulaert en De

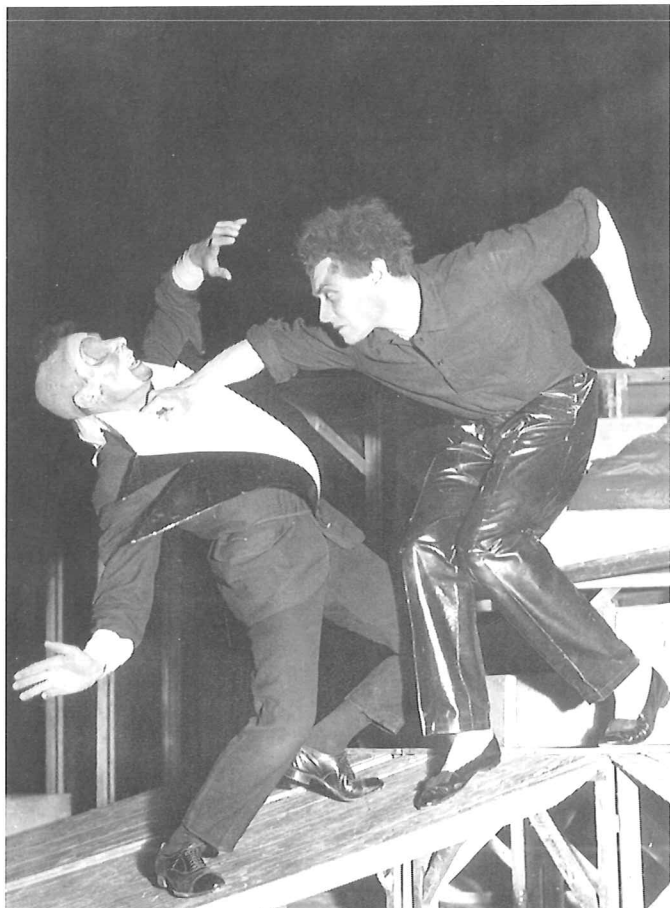
Meester bij het ‘Vlaamsche Volkstoneel’ de eerste sporen zien van het dramaturgie-concept dat later door Piscator en Brecht op systematische wijze werd ontwikkeld, en markeert het het prille begin van de uitwerking van de ruimtelijke component tot een onafhankelijk discours zoals we dat kennen in de eigentijdse scenografie (cf. Robert Wilson).

De middelen die Moulaert gebruikt zijn sober: een constructivistisch decor en een groteske vormgeving. De groteske deformatie vindt men als vormprincipe vooral terug in de eerste picturale ontwerpen (o.a. ‘De Gekroonde Laars’) en in de latere kostuum-ontwerpen voor het Vlaamsche Volkstoneel. Het overheersende principe van het scenische dispositief is echter niet de vervorming of vervreemding, maar een “sober functionalisme”. De decorontwerpen van Moulaert zijn in de eerste plaats functioneel t.o.v. de bewegingen van de acteurs, maar ook t.o.v. de dramaturgische principes.

### “Bevrijdende” dramaturgie

Simultaan met de buitenlandse experimenten van Meyerhold, Piscator en Brecht komen De Meester en Moulaert via de dualistische modellen van het mysteriespel, tot een bi-polaire dramaturgie én scenografie van de verandering. De tegenstelling hoog/laag die aanvankelijk een ethisch contrast uitdrukt tussen goed en kwaad, wordt in een aantal ensceneringen uitgewerkt tot een zinnebeeld van de sociale of ideologische tegenstellingen. Net als bij Piscator en Meyerhold ziet men bij het Volkstoneel de sociale underdogs opklimmen naar de hoogste regionen van de scenische ruimte, waar ze gestalte geven aan hun ‘revolutie’.

Zowel de ethische als de sociopolitieke dimensie worden als een soort dramaturgische lectuur via de scenografie geprojecteerd op het opgevoerde stuk. In *Tijl* staat de bovenruimte voor de ruimte van de heersende ‘franskiljons’ en ‘chemisten’, onderaan evolveren de geproletariseerde Vlamingen. Het oogenblik waarop *Tijl* zelf de ruimtelijke grenzen tussen beide partijen overschrijdt, brengt de handeling op gang. De tekst die wordt opgebouwd door het samenspel van beweging en ruimte laat een veel dynamischere evolutie zien, dan het eerder statische stuk van Van de Velde. Hetzelfde procédé wordt nadien nog toegepast in *De Paradijslock* (1926) en in *Lucifer* (1926), waar de opstandige engelen geleidelijk opstijgen naar de hoogste regionen en zo hun ambitie om de macht te grijpen veraanschouwelijken. In de loop van het stuk verschijnt hun leider, Lucifer, met veel ornaat op het hoogste plan en daar wordt



Tijl. Het Vlaamsche Volkstoneel/  
J. Hersleven

hij ook gekroond door zijn aanhangers. De letterlijke en figuurlijke 'neergang' wordt ingezet op het einde van het stuk. De niet opstandige engelen nemen opnieuw hun plaats in en de hemelse orde is hersteld.

Uit de twee voorbeelden blijkt dat dezelfde techniek werd gebruikt om de verandering van de sociale orde aan te kondigen, als om de restauratie van het hemelse evenwicht te proclameren. Dit gegeven markeert een paradoxale verbinding van een anti-deterministisch en veranderlijk maatschappijbeeld met een universele katholieke doxa en ethiek. Moulaert zorgde voor het ontwerpen van functionele en polyvalente decors die zich volledig ten dienste stelden van het enceneringsconcept. De constructivistische decors die in de periode 1926-1927 hun onmiddellijke sociale functie concretiseerden via een dramaturgie van de (ethische of sociale) bevrijding, verwaterden in de loop der jaren tot een abstract vormprocédé.

### Weerbarstige theatraliteit

De scenografie van Moulaert is geëvolueerd van een gestileerd en picturaal decortype, naar de functionele scenografie die we kennen van in zijn Volkstoneelperiode. Geleidelijk krijgen zijn scenische constructies een steeds zuiverder vorm, waarbij de sporen van een figuratieve of anecdotische

representatie geleidelijk achterwege worden gelaten (klok, banken met kussens in 'Tijl') en ingeruild worden voor abstractere vormen en stellingen, die het zingevingsproces ondersteunen. Een procédé dat schijnbaar ingaat tegen de puurheid en de helderheid van dit zuivere functionalisme is de groteske stijl die vooral tot uiting komt in de geschilderde ontwerpen en in de kostuums van Moulaert. Deze zin voor deformatie komt goed overeen met de speelstijl van het Vlaamsche Volkstoneel.

Zo wordt de vrije beweging van de acteurs moedwillig ingeperkt door de hinderlijke en reusachtige kostuums met uitvergroete revers in *Tijl* en *Adam in Ballingschap* (1928). Wordt het spel gecompromitteerd door het vertekende perspectief van de huizen in *De Gekroonde Laars* (1925) enz. Deze voorliefde voor de groteske is gedeeltelijk verklaarbaar vanuit de maatschappelijke satire die de kleine kantjes van de 'anderen' uitvergroot in beeld brengt. Toch zijn deze theaterelementen niet alleen dienaars die de politiek-satirische functie van de encenering uitbazuinen. Ze tonen ook de weerbarstigheid van het theatrale teken dat in al zijn kunstmatigheid de stap naar de buitenwereld onmogelijk maakt. Net zoals het reusachtige masker in de *Oedipus* van Gosch, het reusachtige zwaard dat Orestes torst in Rijnders *Andromache* of de kothurnen

waarop de acteurs liepen in Ivo van Hoves *Bacchanten*, verwijzen deze materiële aspecten in de eerste plaats naar de artificiële grond van het theaterteken zelf.

Hoe naïef en rechtlijnig deze procédés voor ons gevoel ook zijn toegepast in de praktijk, een confrontatie met de scenografie van het interbellum maakt niet alleen een passieve kennisoverdracht mogelijk, ze brengt ons ook in contact met de eenvoudige oplossingen die men toen meende te hebben voor problemen die ons nadien gebracht hebben tot een steeds grotere complexiteit en tot een vlucht in de innerlijkheid. Een nadeel van die complexiteit is dat ze niet langer verbonden is met een gemeenschapen zich teruggetrokken heeft in een ivoren torentje. Zonder dat de al te eenvoudige oplossingen van toen overgenomen moeten worden, lijkt me een confrontatie met de interbellum-scenografie nuttig als brandstof voor wie erover nadenkt de band met de buitenwereld te herstellen. Alleen moet er dan een veel ruimere tentoonstelling komen die de scenografie in kaart brengt en haar band met de context beschrijft.

Geert Opsomer

(1) L. Krinkels, *Vade-mecum voor den Tooneelspeler-Liefhebber*, Antwerpen, Janssens, 1910, 116

(2) L. Monteyne, *Spiegel van het modern tooneel in Vlaanderen*, Antwerpen, Janssens, 1929, 74

*De tentoonstelling 'Een vergeten vormgever. René Moulaert en de Belgische avant-garde 1920-1930' is te bezichtigen in het Maison du Spectacle - la Bellone van 11 januari 1993 tot 27 februari. Naar aanleiding van de tentoonstelling werd een catalogus uitgegeven onder dezelfde titel (red. Luc Van den Dries en Rose Werckx)*