

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 lichamelijke 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. Nudetheatermakers 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 ogenblik 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