

het publiek ook. Het licht een beetje warmer of kouder maken, werkt ook altijd.

ETCETERA: Is er een psychologie van het licht?

JEAN KALMAN: Je hebt het natuurlijk over een gevoel, wanneer je spreekt over 'koud' of 'warm' licht. Maar er is een spel tussen psychologie en conventies. De conventie wil dat maanlicht op een scène blauwig is. Wanneer ik een nachtelijke scène wil maken, kan ik geen rood of geel gebruiken. Het is een conventie, die waarschijnlijk overeenkomt met een fysiologische realiteit: 's nachts ziet men eerder blauwachtige vormen. Bij kindertekeningen is de conventie vreemd genoeg dat de maan geel is. Het schijnt dat geel de lievelingskleur is van kinderen. Geel is de meest heldere kleur. Tegelijk is geel sociaal gezien een negatieve kleur. Men duidde er in de Middeleeuwen de melaatsen mee aan. Er is ook de gele Jodenster. Die hebben de nazi's niet uitgevonden, maar dateert uit de Middeleeuwen. Geel duidt ook waanzin aan. Geel is een sterke kleur op de scène.

Ook rood licht heeft zijn betekenissen. Rood is geconnoteerd met de gegevens hoerenkot, vensterprostitutie, uitgaanstent, kortom seks van laag niveau. Tegelijk heb ik met een Chinese regisseur gewerkt, die het evident vond dat de scène bij de dood van één van de personages in het rood zou baden. Dat was moeilijk voor mij. Tegelijk dacht ik: waarom niet? Geweld en de dood kunnen rood zijn, dat werkt. In ieder geval is rood een beladen kleur. Die zaken gaan terug op archetypes. Ze zijn niet individueel psychologisch. Het gaat eerder om referenties. Als je die elementen op de scène gebruikt, hebben ze onbewust hun effect.

ETCETERA: Is er een groot verschil in het werk voor het theater en het werk voor de opera?

JEAN KALMAN: Ja. In het belichtingswerk zijn de productievoorwaarden, de technische en financiële basis van een productie, erg belangrijk. Er is op dat vlak een groot verschil tussen theater en opera. De financiële middelen zijn in de opera veel groter. Daardoor zijn operahuizen echter ook logger: het zijn minder flexibele instituten. Het is heel moeilijk om aan de starheid van de productievoorwaarden in opera te ontsnappen. Dat komt ook doordat opera's vaak in repertoire geproduceerd worden, met de ene dag de ene opera, de andere dag een andere, de derde dag een ballet. Het huis moet draaien, dat is noodzakelijk voor zijn voortbestaan. Maar dat weegt wel heel zwaar op de productie. Ook het

werkritme is redelijk star: de repetitieplanning met piano, met licht, zonder licht, vanaf een bepaald moment met orkest, wat men mag doen, wat men niet mag doen. Die strikte planning sluit het werk op in een eerder zwaar systeem. Veel hangt ook af van land tot land. In Engeland volgt men een heel snel werkritme op de scène: eens de repetities voorbij, moet de productie op de scène klaargestoomd worden in vier of vijf dagen voor de avant-première. Het ritme van het Franse theater is in vergelijking daarmee redelijk luxueus. Er is veel tijd om op de scène te repeteren, met een decor dat bijna af is en verder ontwikkeld wordt tijdens die laatste repetitieweken. Ook het licht wordt dan ontwikkeld. De voorwaarden in Frankrijk zijn dus makkelijker. Maar ik kan niet zeggen dat het een of het ander beter of slechter theater voortbrengt, de fond is elders te zoeken.

ETCETERA: Is er puur artistiek ook zo'n groot verschil tussen theater en opera?

JEAN KALMAN: In opera moet het licht ook zijn verhouding vinden met de muziek en met de zangers, die niet noodzakelijk acteurs zijn. Dat geeft andere beperkingen en andere interessante elementen, zoals de steun van de muziek die zich ontwikkelt en die ook met de tijd speelt. Het licht geeft daar antwoord op. In de bewegingen van het licht kan men een abstractie terugvinden van de bewegingen van de muziek. Het licht geeft niet noodzakelijk een direct commentaar, maar er is een communicatie tussen de twee. In het theater gaat het meestal om de relatie tot de tekst. Het licht ondersteunt er de tekst en de acteurs. Dat is minder belangrijk in de opera. Dat zijn echter geen essentiële verschillen, het zijn slechts andere accenten.

ETCETERA: Vindt u uw werk voor de opera traditioneler dan uw werk voor het theater?

JEAN KALMAN: Nee. Opera kan een heel grote vrijheid geven, ondanks de logheid van het systeem. Je kan er soms artistiek verder gaan, doordat je de steun hebt van de muziek. In het theater zou je misschien niet zo ver durven gaan, omdat je daar meer moet letten op de psychologie van situatie en personages en op de realiteit van situaties. Vaak krijg je meer realisme in het theater.

Minder a priori's

ETCETERA: Hebt u zelf in uw carrière een evolutie ondergaan?

JEAN KALMAN: Misschien heb ik steeds minder a priori's. Er zijn meer dingen die ik zou doen,

waarvan ik zou zeggen 'waarom niet?', terwijl ik er vroeger tegen was. Ik ben misschien meer open wanneer een regisseur iets voorstelt. Of misschien doe ik alleen alsof ik meer open ben en drijf uiteindelijk mijn eigen willetje door. Dat gebeurt ook. Het menselijke aspect maakt een groot deel uit van het werk. De helft van het belichtingswerk bestaat uit omgaan met mensen. Je moet vertrouwen geven, manieren vinden om ideeën aan te brengen die de regisseur op het eerste zicht zouden kunnen schokken, door hem duidelijk te maken dat het voor hem interessant zou zijn.

ETCETERA: Hebt u in uw werk soms contact met de acteurs of zangers zelf, in plaats van uitsluitend met de regisseur en de decorontwerper?

JEAN KALMAN: Niet genoeg. Acteurs letten ook zelden op licht, tenzij aan het eind, als het af is. Het is ook moeilijk voor een acteur om iets over het licht te zeggen. Hij kan zichzelf niet zien, hij zit er middenin. Sommige acteurs zijn wel aangetrokken door het licht, ze voelen zich er goed in. Anderen zijn zo op zichzelf gekeerd dat ze zich er niet van bewust zijn.

ETCETERA: Hebt u een opleiding gevolgd?

JEAN KALMAN: Nee, maar er bestaan in Frankrijk wel scholen voor theatertechnieken. Daar kan men zich specialiseren in licht. Dat is weliswaar een technische opleiding, maar het is toch iets. Het kan nooit kwaad om een vorming te krijgen.

ETCETERA: Hoe hebt u het vak geleerd?

JEAN KALMAN: Op een dag ben ik als elektricien in een theater gaan werken. Ik was geen technicus, maar vond geen ander werk. Ik heb filosofie gestudeerd, ik heb een tijd lesgegeven. Die culturele bagage heeft me veel geholpen bij mijn werk als lichtontwerper. Veel jonge lichttechnici, die via de normale weg gaan, dus via een school voor theatertechnieken, hebben weinig culturele bagage. Dat is een probleem voor hen, omdat ze vaak moeilijk met de regisseur kunnen praten. Die hanteert een 'geletterd' taalgebruik. Wanneer je dat niet beheerst, voel je je in gevaar. Je weet niet wat te zeggen, wat te antwoorden. De verhoudingen worden gespannen, het wordt moeilijk converseren. Waarom zou een lichttechnicus geen universitaire vorming krijgen? Dat geldt voor alle beroepen in een artistieke ploeg. Als lichtman ben je bovendien een tussenpersoon en moet je een beetje de taal van iedereen spreken. ●