

OUWE ROTTEN IN DE SCENO- GRAFIE

Twee volleerde scenografen, Jerome

**Maeckelbergh en John Bogaerts, die het
métier in België nog hebben weten ontstaan,
doen in gesprek met Chris van Gothem hun
ervaringen uit de doeken. Een dubbelinter-
view als een stuk tastbare geschiedenis.**

tekst Chris van Gothem



↑ Jerome Maeckelbergh



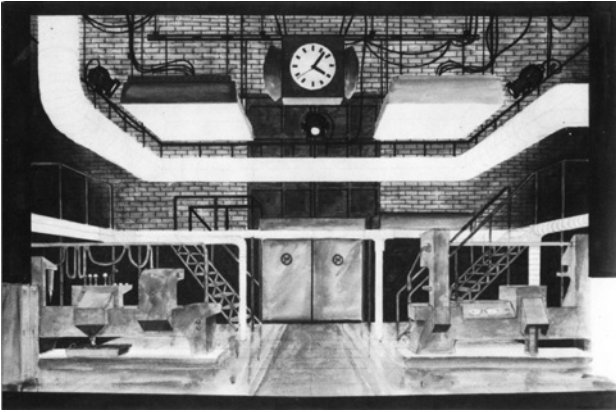
↑ John Bogaerts

Jerome Maeckelbergh kreeg een opleiding als kunstschilder en beeldhouwer aan de Academie. Op café leerde hij acteurs kennen die later regisseur werden. Die hadden ontwerpen nodig. Gelukkig begon hij met mindere goden, vond hij. Was hij die eerste keer begonnen zijn met een Marc Schillemans, was hij misschien nooit aan een tweede ontwerp toegekomen. Toen Maeckelbergh startte speelde het Koninklijk Jeugdtheater nog in de Bourla, samen met de Koninklijke Nederlandse Schouwburg van Antwerpen - later kregen ze elk een eigen zaal. Het KJT speelde toen op woensdag, zaterdag en zondag overdag voor kinderen, en 's avonds speelde KNS voor volwassenen. KNS had voorrang, als de spar (de trek) volhing, hing ze vol. Het was dus praktische oplossingen zoeken en vlugge changementen organiseren. John Bogaerts studeerde voor binnenhuisarchitect aan het Hoger Instituut voor Stedenbouw én voor acteur aan het Atelier voor Dramatische Kunst in Antwerpen (avondschool, geleid door Stella Blanchart, Ketty Van de Poel en Lode Verstraete). Walter Tillemans kwam naar de examens kijken. Hij zocht iemand die overweg kon met materialen, kleuren en constructie. Bogaerts was meteen figurant in het eerste stuk dat hij ontwierp: 'De goede mens van Sezuan' van Bertold Brecht. In 3D, met een echt huisje... Bogaerts begon en eindigde zijn carrière in Bourla, met tussenin een lange periode in de Stadsschouwburg.

Bogaerts: 'Toen ik begon bestonden de decors uit geschilderde fonddoeken, bij elkaar gezochte stukken, oude meubels. Er werd maar een week gespeeld, dus alles moest snel gaan. 'Doe de acteurs maar iets aan en zet ze daar maar en dan zijn we bezig.' Stukken werden ook niet hernomen.' Maeckelbergh: 'In de 2D periode koos de regisseur een decor. Had hij een bos nodig, koos hij uit de aanwezige bossen. Moest er iets nieuw gemaakt worden, dan ging hij naar het atelier en de chef zorgde dat het technisch uitgevoerd werd. Er kwamen geen scenografen aan te pas. Licht werd gedaan door een elektricien. Regisseur en decorontwerper zaten ernaast en gaven aan wat ze wilden. Afhankelijk van de kunde van de eerste elektriker was het beter of slechter.' Bogaerts: 'In de KNS zat Etienne Huygebaert als productieleider op het kantoor en daarnaast deed hij de belichting. Hij was van de oude school, je kreeg steeds als antwoord: 'dat hebben we niet, wit licht is niet schoon, je moet de gezichten kunnen zien, tegenlicht is overbodig, we hebben niet genoeg kringen, niet genoeg materiaal, ...' Maeckelbergh: 'Dat is nochtans een interessante beperking. Ik heb het altijd een uitdaging gevonden om niet genoeg kringen te hebben.' Bogaerts: 'Inderdaad, dan kan je gaan spelen.'

Hoe leerden jullie het vak?

In het begin wist hij niets van theater, geeft Jerome



↑ De Eerste Dag, schets, 1978

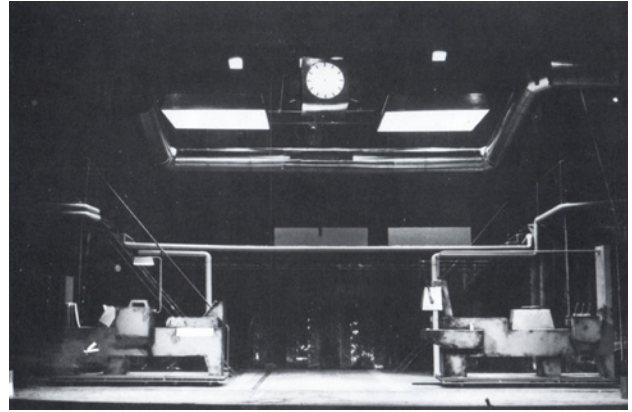
Maeckelbergh toe. Hij was vooral met beeld bezig, en dacht dat Shakespeare alleen over schermen en doodgaan ging. Toen hij de betere regisseurs ontmoette, kreeg hij inzicht in de diepere inhoud en de symboliek van een stuk. Maeckelbergh: 'Op die manier ga je zelf dieper zoeken. Uiteindelijk wil je altijd ten dienste staan van de regisseur, dat is de bedoeling. Maar je ontdekt nog vaak dat hij dan toch iets anders in gedachte had. Ik groeide in het theater zelf. Voor mij was elk stuk iets volledig nieuws, ik had geen specifieke theaterachtergrond, ik was dan ook niet beïnvloed door de geschiedenis.'

Bogaerts: 'Je was al bezig met het volgende stuk als het vorige nog in première moest gaan, de ateliers moesten immers voldoende tijd hebben om alles af te werken. Zeker met kostuums. Walter Tillemans maakte veel grote spektakels met zesentwintig soldaten en zo. Je had dan geen tijd om repetities te volgen, je was permanent bezig om de pasmomenten van de acteurs te regelen. Wij zorgden ook voor de aankoop van de stoffen bijvoorbeeld, dus als er een metertje te kort was liep je weer naar de winkel. Hoewel we er vroeg aan begonnen, kwam het decor vaak pas in de laatste week binnen.'

Maeckelbergh: 'Ik werkte graag met valse perspectieven, om het gevoel te geven van een grotere ruimte. Dan is decor nuttig, maar in essentie is het niet nodig. Het is hetzelfde als in een huis, daar heb je ook niet echt decoratie nodig, maar het geeft niet enkel een atmosfeer, het is ook de stempel van de gebruiker. De scène heeft ook zonder acteur iets te vertellen. Een kostuum of een decor kunnen helpen om een punt te maken. Men spreekt over *vormgevers*, maar ik zou het eerder *vormnemers* noemen. Je ziet iets en je denkt: 'Daar

Jerome Maeckelbergh:

'Men spreekt over vormgevers, maar ik zou het eerder vormnemers noemen.'



↑ De Eerste Dag, realisatie, 1978

wil ik iets mee doen.' Soms maak je zelfs een scenografie in functie van een materiaal. John, ik herinner me jouw verhaal met de eierdozen.'

Bogaerts: 'Ja, *De Vliegen* van Sartre, in regie van Leo Madder (1986). Hij wou iets met beelden van Picasso, en het moest een woongemeenschap worden, en dan weer iets anders. We vonden maar niets tot ik mijn ijskast opendeed en een doos eieren pakte. Toen dacht ik: dat is het! We hebben het zo gebruikt. Het stond op wielen, soms werd het een god, dan weer iets anders.'

Maeckelbergh: 'Dat is boeiend aan abstracte vormen, je kan er veel verschillende zaken mee doen. Antonin Artaud moet ooit gezegd hebben: 'Als je een zwaard in de tweede scène niet nodig hebt, moet je het ook in de eerste niet dragen.' Soms, als ik een fout zie in producties van anderen, denk ik: er zit een ontwerper achter, dus er moet hier een bedoeling achter zitten. En dan kom ik bedrogen uit, want is het gewoon ... een foutje. Dikwijls had ik op repetities het gevoel dat mijn werk onnodig was. Dan zie je acteurs in hun dagdagelijkse kleren en je gelooft al in wat ze brengen. Wat zit ik hier met al die dingen die ik ontworpen heb? dacht ik dan. Dit is toch alles wat je nodig hebt!'

Bogaerts: 'Ik heb wel een paar keer gezegd: 'Gooi dat maar weg, het staat daar niets te doen. Het staat niet in de weg, maar *less is more*.' In Haifa (Israel) had ik dat eens met een Tjechov. Een overdonderend decor, op zijn *Israelisch-Russisch*. Zaterdagmiddag was er een snelle doorloop. De ene actrice met enkel haar rok aan, de andere een sjaal want daar speelde ze veel mee. En ik zei: 'Gooi al die kostuums weg'. De regisseur daarop: 'Dan denken ze dat ik *Duits* theater aan het maken ben!' Maar het was zo juist: de tekst zat juist, de actie zat juist, dus alle kostuums waren overbodig. Een rok, een hoed, een sjaal, meer heb je niet nodig, het is als bij een klein kind.' Maeckelbergh: 'Als je geen fouten ziet betekent het dat het stuk zo goed is dat de fouten onzichtbaar worden. *Als het stuk u pakt dan pakt het u*, en dan dwaal je niet af naar het licht of zo.'

Bogaerts: 'Soms kijk ik wel: hoe doen ze dat, vanwaar komt



↑ Richard III

dat?’

Maeckelbergh: ‘Maar dat is niet anders dan als ik naar een schilderij kijk. Dan kijk ik ook naar de techniek...’

Wanneer kwam de erkenning?

Bogaerts: ‘Jos Van Elewijck (Antwerps schepen voor cultuur) vond dat je geen ontwerpers nodig had. Tot Bert van Kerkhoven (directeur van de KNS) me op de loonlijst zette. Toen was het een beroep! Daarvoor sprak men van decorateurs, wat meer doet denken aan iemand uit een meubelwinkel die de juiste gordijnen helpt kiezen.’

Maeckelbergh: ‘Het was vechten om erkenning, het begrip *scenografie* - als geheel theaterbeeld, inclusief geluid en licht - is pas later ontstaan. We werden gezien als decorateurs, van het Franse *décorer*: versieringen aanbrengen. Toen we in 3D gingen werken veranderde het. Men sprak wel van kostuum- of decorontwerper. Ik was decorontwerper maar deed voor de helft van mijn producties ook de kostuums, al voelde ik me niet echt een kostuumontwerper omdat ik vond dat ik te weinig van de stoffen en de fabricage kende. Ik kon dan wel mooie tekeningen maken, maar daarom kon ik nog niet in discussie gaan met het kostuumatelier. Elke scenograaf moet weten wat de technische mogelijkheden zijn om te kunnen discussiëren met de uitvoerders.’

Beide mannen merken wel op dat zeker bij amateurs het respect groot is.

Maeckelbergh: ‘Je hoort daar nooit: ‘dat kan niet’. Dat is zalig. Ik heb bij amateurs zelfs zaken kunnen realiseren die in het beroepstheater onmogelijk waren, omdat het budgettair niet haalbaar was. Ze hebben immers een hele vereniging van vrijwilligers. Ze naaiden voor mij ooit eens een bamboebos

John Bogaerts: 'We lazen veel tijdschriften en gingen met Walter Tillemans kijken bij internationale gezelschappen, zoals het Berliner Ensemble.'

met mouwen aan mekaar zoals geen enkel professioneel gezelschap dat kan betalen. Ook regisseurs hebben hun vak vaak “geoefend” in het amateurcircuit.’

Bogaerts: ‘Ik ben zo met regisseur Herman Fabri begonnen bij een liefhebberskring - ik noem het liefhebbers eerder dan amateurs, dat is juister. Liefhebben is ook een kunst. (Als je Tom Lanoye over zijn moeder hoort spreken die speelde bij de liefhebbers ...) Dat was heel plezant. Hij kwam altijd vragen

of ik wilde meewerken. Uiteindelijk gaf ik toe, maar dan alleen voor het decor. Dat werd gemaakt door een duivenmelker. Die had een groter atelier dan de Stadsschouwburg! En hij kon elke tekening lezen. De hovenier maakte tafels en stoelen. Mensen die allemaal hun vak kenden! Ze zijn ook fier om met een bekend figuur te mogen werken. Dan krijg je een goeie ploeg en is er wederzijds respect.'

Hoe kwam de grote evolutie er?

Bogaerts: 'We lazen veel tijdschriften en gingen met Walter Tillemans kijken bij internationale gezelschappen, zoals het Berliner Ensemble. De regisseur keek hoe de acteurs speelden en wij keken naar de vormgeving. We hadden in het Berliner Ensemble een witte rondhorizon gezien. Het gaf eindeloze discussies met de belichter: dat kon niet! We gingen de spots ook zichtbaar hangen. Voor ons was dat een stijl, maar voor de belichters kon ook dat niet: we waren toch geen fabriek? Belichters hadden helemaal geen theateropleiding. Ze gingen wel op zoek naar ander materiaal als wij het ergens gezien hadden. Zo ging het stapje voor stapje vooruit.'

Maeckelbergh: 'Maquettes werden toen bijna alleen gebruikt in grotere theaters, opera's en zo. Wij begonnen er ook mee, maar we werden er zeker niet extra voor betaald. Marcel de Bie en Jan Verbist waren regisseurs die vonden dat dat anders moest. Ze hadden contacten in de internationale theaterwereld en vroegen af en toe een artiest om een ontwerp te maken.'

Maeckelbergh: 'Ik vond dat de jeugd recht had op dezelfde kwaliteit als de volwassenen, en begon dus ook daar in 3D te ontwerpen. En niet alleen figuratief, ook meer abstract. We gingen op zoek naar nieuwe materialen. En er was altijd het gevecht met de uitvoerende technici. Als je er tegenin wilde gaan moest je kunnen bewijzen dat iets wel kon. Steeds maar bijleren dus. Je bent dan jong en overtuigd dat alles kan, en je gaat zoeken, waardoor je vanzelf leert.'

Bogaerts: 'De kleine gezelschappen waren de eerste die in 3D werkten. Uit noodzaak.'

Maeckelbergh: *Kamertheater* was inderdaad meestal niet meer dan een kamer, coulissen zouden daar teveel plaats innemen. Dan ga je vanzelf naar 3D, en changementen à vue uitwerken. Dat is vaak mijn verwijt aan studenten: ze maken mooie beelden, maar beseffen niet dat ze ook de overgangen moeten voorzien. Er wordt amper nog met changementen achter doek gewerkt, als er al changementen zijn natuurlijk. Meer en meer vormt het licht het changement. Ik kan niet ontwerpen zonder licht in mijn hoofd. Eerst komt het licht en dan de rest. Ik denk bij aanvang veel in blokken die je kan verschuiven op de scène, en beïnvloeden door het licht. Daarna vul ik die blokken in met andere vormen.'

Bogaerts: 'Wat het Toneelhuis doet is formidabel: herleid tot het minimum.'

Maeckelbergh: 'Er is nu te veel naar het technische overgeslagen. Waar ik de kriebels van krijg is de versterking



↑ Heauton

van stemmen. Je hoort niet meer waar de acteur zich bevindt en er is geen natuurlijke klank meer. Technische middelen worden ook nog te vaak als speelgoed ingezet. Zo zag ik een voorstelling van Guy Cassiers (*Bloed en rozen*, 2011) die graag projectie gebruikt. Gilles de Rais spreekt naar de ene coulisse en de koning van Frankrijk naar de andere coulisse. In de projectie spreken hun twee hoofden tegen elkaar. Maar niemand luisterde naar de dialoog omdat iedereen zat uit te zoeken hoe ze dat deden. Dat leidt dus alleen maar de aandacht af.'

'Natuurlijk zijn die projecties soms ook *to the point*. Gilles de Rais zelf staat bijvoorbeeld onbeweeglijk tegen een coulisse aan. Alleen zijn gezicht wordt groot geprojecteerd, in profiel. Het gegroefde gezicht van Johan Leysen, bijna abstract, als een bliksemschicht. Jeanne d'Arc staat onder die projectie. Dat is een sterk beeld. Het geeft het idee dat hij haar in zijn macht heeft, dan heb je een bedoeling met dat beeld. Anders is het maar 'Zie eens wat ik allemaal kan'.

Bogaerts: 'De acteurs moeten nu wel op hun kruisje staan, anders zijn ze uit beeld (van de camera). Ze worden herleid tot figuren in een *Playstation*.'

Maeckelbergh: 'Maar dat kan veranderen. Binnenkort hebben ze misschien camera's op GPS en dan is het probleem van de baan.'

Bogaerts: 'Eigenlijk is het terug tweedimensionaal.'

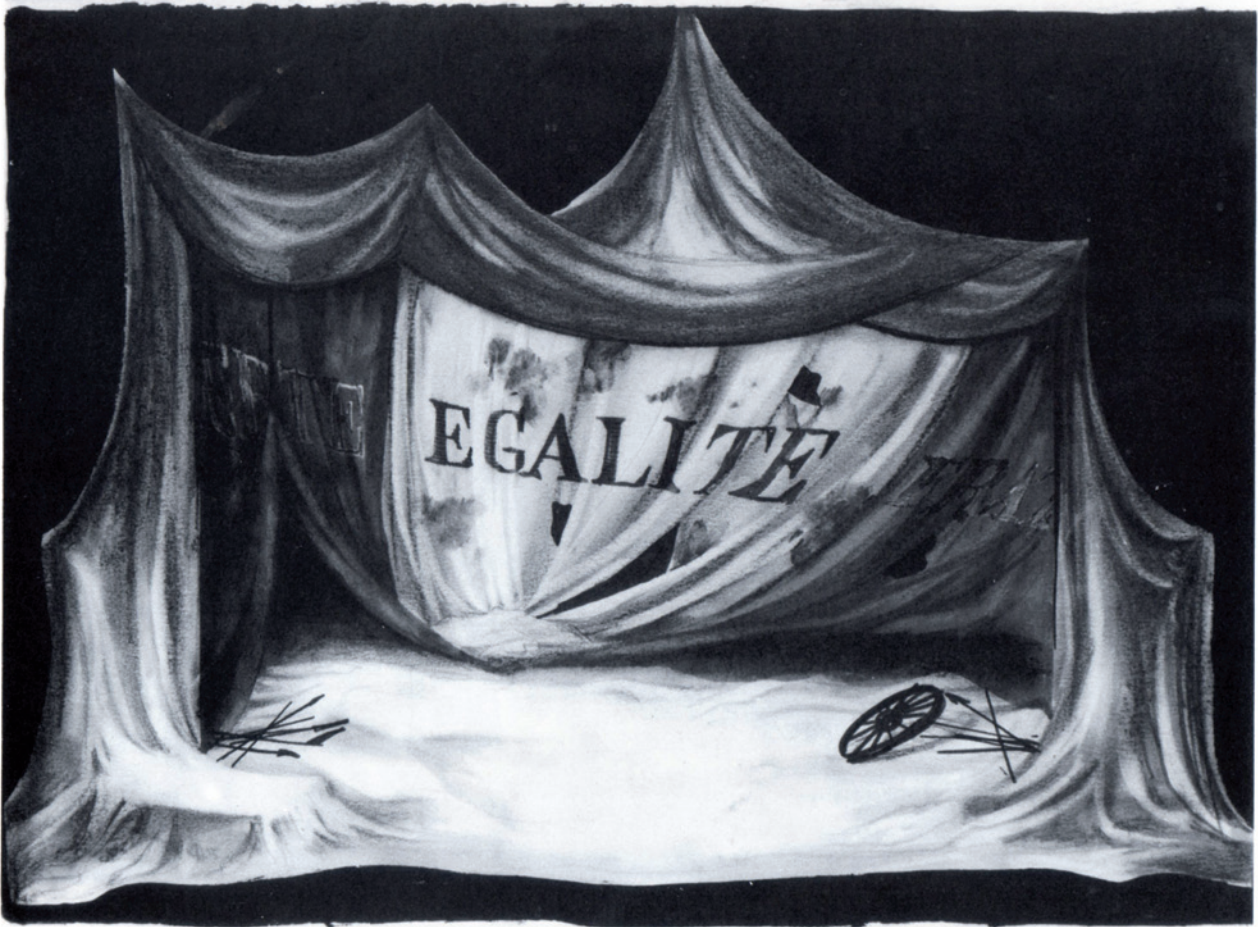
Maeckelbergh: 'Ah ja, plat hè! Soms weet je niet of je naar theater of naar een film kijkt.'

Bogaerts: 'Maar ik denk dat ze dat nu willen: dingen die bewegen, dat is de generatie.'

Maeckelbergh: 'Het is dan toch juist interessant om iets anders te geven? Zodat ze iets anders zien en dat het niet alleen maar TV of Film is?'. 'Pas op: 2D moet je niet afschrijven als passé. Het is een stijl en die kan eventueel terugkomen.'

Bogaerts: 'Als ik dan *Sprakeloos* van Tom Lanoye zie, daar ben ik kapot van, zo perfect. Die gast staat daar drie uur op zijn eentje uit zijn boekje voor te lezen, voor te spelen.'

Maeckelbergh: 'Ja, de kracht van de acteur is toch nog steeds het belangrijkste.'



↑ Dantons dood, 1978

Bogaers: 'Dat is dan geen acteur, maar die heeft u zo vast.'

Hoe komt een ontwerp tot stand?

Maeckelbergh: 'Men vraagt me vaak of ik anders ontwerp voor jeugdtheater dan voor volwassenen. Mijn antwoord is altijd dat ik ontwerp voor mezelf. Welk beeld heb ik in gedachte? Belangrijk is dat het verzorgd is, zeker voor kinderen. Het gaat niet op dat je kinderen een *minder* product voorschotelt. Het moet inventief en af zijn. In de meeste gevallen konden we zelf uitmaken hoe het beeld er ging uitzien, maar soms bepaalde de regisseur de stijl. Zo gaf Jan Verbist aan dat een bepaald tienerstuk al moeilijk genoeg was en dat een abstract beeld er te veel aan zou zijn. We pasten het ontwerp aan en het werd een realistisch stuk. We werkten in verschillende stijlen door elkaar, het was immers opdrachtwerk. Soms abstract, maar soms ook een barokdecor, bijvoorbeeld. Er zit waarschijnlijk wel een eigenheid in mijn werk, maar dat is eerder onbewust. Het was nooit bedoeld als een eigen stijl.' Bogaerts: 'De regisseur is de spermadonor en wij maken de reis. Als er voldoende vertrouwen is kan je binnen de grenzen je ding doen. Je moet ook weten wie waar sterk in is, en waar je elkaar aanvult. Bij het eerste voorontwerp weet je dan of

het juist zit. Ik ben ook wel eens helemaal opnieuw moeten beginnen. Maar meestal zit het wel goed. Als ik het niet eens was met het eindresultaat weigerde ik mijn naam eronder te zetten, dan kwam ik niet groeten en was het niet *van mij*. Dat is meermaals gebeurd.'

Wat is de beste herinnering?

Maeckelbergh: 'Moeilijk. Is heel relatief. Ik heb een goede herinnering aan *De tovenaars van Ozsteyen* (1995). Niet alleen om het resultaat, maar ook omdat het proces zo zwaar was en het doek toch opging. Het had zeer gedaan, maar het ei lag er. Ik had nog veel meer in mijn hoofd, maar dat weet het publiek natuurlijk niet.'

Bogaerts: 'Voor mij twee producties, wel niet zo geweldig ontvangen: een samenwerking met Karl Georg Kaiser, een Duits regisseur. Fenomenaal, een geweldige verbeelding. Het eerste was *De drie zusters* (1994) - met een glazen achterwand en een tafel die kantelde. Voor hem was het stuk, *De drie zusters*, een apocalyptisch schip dat zinkt. En dus kantelde alles. Met veel camouflage en zo, heel bizar. Het tweede was *Roberto Zucco* (1997), dat technisch catastrofaal werd. In die tijd mocht je de première niet uitstellen, welke

problemen er ook waren. Het was mijn eerste decor met hydraulische pompen. Ook hier ging het over een wereld die in elkaar stuitte, met het vlot van de Medusa dat naar alle kanten kantelde. Na drie dagen viel het systeem in panne en niemand kon het repareren. We hebben het dan in een vaste stand gezet, een hellend vlak, en zijn zo gaan spelen. Ik heb er nog foto's van en een video mét de bewegingen. Ik werd er gek van! Dit waren de twee meest waanzinnige projecten: een fase in de scenografie waarbij we allerlei nieuwe technieken uitprobeerden om bewegende beelden te maken in werkelijkheid.'

En de slechtste herinnering?

Maeckelbergh: 'Dezelfde!'

Bogaerts: 'Ja, dat decor dat niet werkte, en daarnaast alles waar ik mijn naam niet heb ondergezet.'

Maeckelbergh: 'Het is eigenlijk een absurde vraag. Elke productie waar je aan bezig bent is de beste, tot het première is. Daarna denk je: dat en dat kon beter.'

Hadden jullie willen verder werken?

Bogaerts: 'Ja, het is jammer dat het gedaan is. Maar met Blauwe maandag bijvoorbeeld, dacht ik: dat zit er niet in, die denken anders. Het Toneelhuis heeft mij niet meer nodig. Maar zoals in Lier, met liefhebbers, die zouden niet liever willen. Daar zou ik nieuw leven willen inpompen. Om waardig te kunnen sterven.'

Maeckelbergh: 'Ik ben bijna verplicht om te stoppen om financiële redenen. Ze accepteren mijn contractvoorwaarden niet meer. De budgetten zijn zogezegd te klein, de vergoedingen die ze voorstellen zijn bijna dezelfde als dertig jaar terug. En *enkel een idee leveren*, zoals ze soms durven vragen, zie ik niet zitten. Het is een beperkte wereld, en ze kennen je snel als *steenezel* die niet wil toegeven ...'

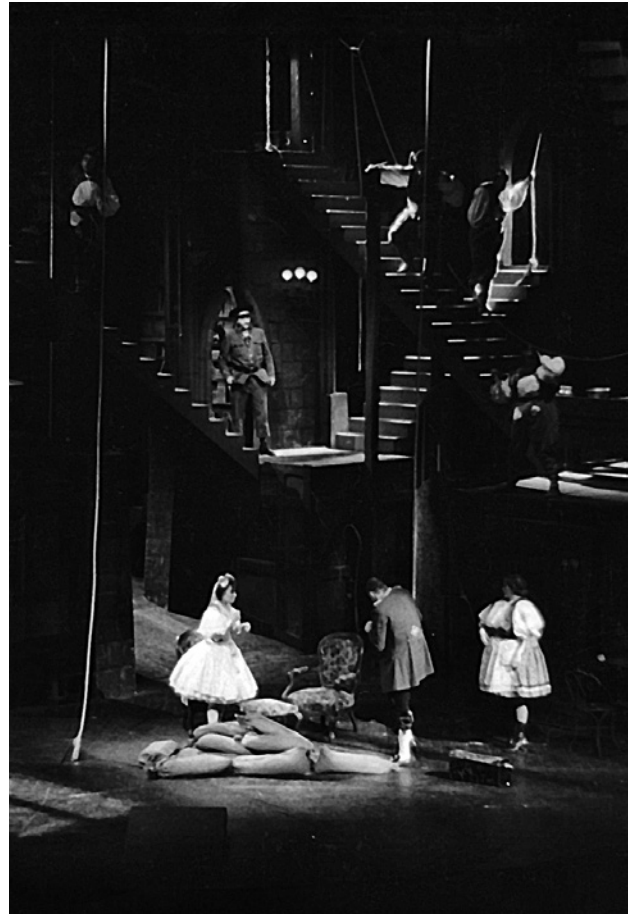
Bogaerts: 'Veel gezelschappen hebben onvoldoende budget, ze vragen dan een ontwerper die ook kan lassen en timmeren.'

Maeckelbergh: 'Ze kunnen altijd wel een regisseur betalen! Ik ga er van uit dat je toch minstens tachtig procent van de gage van een regisseur moet kunnen krijgen.'

Is scenografie een onderschat beroep?

Bogaerts: 'In dit apenland zeker wel, maar in Engeland en zo, daar heb je nog steeds scenografen! En bij *musicals* natuurlijk, daar heb je echt iemand nodig die het allemaal kent!'

Maeckelbergh: 'Voor serieuze producties kan je niet zonder. Vooral met gespecialiseerde zaken als video, dan heb je naast de ontwerper nog een specialist nodig om het te kunnen realiseren. De groep wordt steeds groter. Ik vraag me dan af: kan je daar nog een geheel van maken, want iedereen werkt op eigen houtje? Er zijn overal problemen. In Engeland, toch een groot scenografie-land, komen honderden scenografen per jaar uit de opleidingen. En slechts een klein percent vindt zijn weg in het beroep. De budgetten worden overal



↑ Frankenstein

verminderd, dus iedereen moet vechten voor zijn brood. Dat is altijd wel zo geweest. Mijn grootste inkomen kwam eerder van special props (rekwisieten) en beeldhouwwerk dat ik voor bepaalde producties maakte. Waar mogelijk kwam er dus ook beeldhouwwerk in mijn ontwerpen voor ...'

Iets meegeven aan de jonge generatie?

Maeckelbergh: 'Het zou goed zijn als jonge scenografen een tijdje meedraaiden in een atelier. Ze zullen in het begin zeker met lowbudget-producties te maken hebben. Daarmee leren ze wat het is om je fantasie naar de mogelijkheden te zetten. Een klein budget is geen beperking, het is het aanscherpen van 'Ik doe dat, ik maak dat, niet met mij!'

Bogaerts: 'Ogen en oren openhouden. En uw handen gebruiken.'

Maeckelbergh: '... en breed kijken, ik ging naar bouwbeurzen en zo, om nieuwe materialen te leren kennen.'

Bogaerts: 'Alles meenemen, een amalgaam van producten. Alles gezien hebben, en daar een hutsepot van maken.'

