

Van poppenkast tot figurentheater

De geschiedenis van de theaterpop

Het tiende internationale poppentheaterfestival van Dommelhof-Neerpelt nadert.

Tuur Devens kijkt achterom naar de geschiedenis van de theaterpop en schetst daarmee ook een stukje geschiedenis van Dommelhof-Neerpelt

Poppentheater is heel wat meer dan poppenkast. De alom bejubelde Jozef van den Berg was een theatermaker die theater maakte met poppen, voor kinderen én voor volwassenen. Stuffed Puppet Theatre van de in Nederland werkende Australiër Neville Tranter wordt op het moment door de Nederlandse overheid uitgezonden als een soort theater-ambassadeur. Hij maakt theater, met poppen. Studio Peer met Fred Delfgaauw oogst in de schouwburgen veel succes, met zijn poppen. Ik geef het toe, het zijn voorbeelden uit Nederland. De situatie in Vlaanderen is helemaal anders ondanks het internationaal vermaarde Dommelhof-festival: een festival, waarin een Fred Delfgaauw begonnen is, en waaruit een Jozef van den Berg gegroeid is.

Poppentheater

Poppentheater is de afgelopen jaren theatraal enorm uitgedeind. Het is geen poppenkast voor de kleine mens meer, althans, dat hoeft het niet te zijn. Wie bij het woord poppenkast beelden oproept van Jan-Klaassen-in-kast-toestanden, waarbij kinderen meejoelen in de strijd tegen het pedagogische Boze en Kwade, heeft toch een verkeerd idee van het huidige poppentheater (Waarmee ik niet wil zeggen dat dergelijke tafereel niet meer voorkomen!). De spelers willen geen poppenspelers meer genoemd worden, maar theatermakers met poppen, figuren, objecten. In Duitsland hanteert men de term 'Figurentheater', in

Nederland spreekt men van poppentheater, objectentheater en beeldend theater. Kortom, de poppentheatermakers zijn uit de kast gekropen, andere kunst disciplines werden ingelast, men was en is op zoek naar theater. De pop onderging vernieuwingen. Ook de mensenacteur is bij enkele theatermakers tot materiaal geworden. In het poppentheater, dus in het beeldend theater is de pop de ideale acteur, en de ideale acteur een pop. De pop draagt, zoals ze nu geëvolueerd is, alle sporen in zich van theateropvattingen uit het begin van deze eeuw en van het interbellum.

Een blik achterom

In vergelijking met de periode voor 1800 kent het poppentheater van de negentiende eeuw een relatieve bloei: vanuit de lagere cultuur heeft het zich een weggetje hoger opgebaand naar een min of meer legitieme cultuurvorm. Door de Romantici was het ook bekend geraakt in de artistiek-intellectuele wereld. Toch blijft het poppentheater van de vorige eeuw mooi gescheiden van het acteurstheater: in het realistisch en naturalistisch theater kan de pop niets doen, omdat ze veel te houderig is voor enige vorm van psychologisering.

Als in 1810 het beroemd geworden opstel *Über das Marionettentheater* van Heinrich von Kleist verschijnt, dan maakte dat totaal niets los bij het toenmalige poppentheater. Zijn essay ging eigenlijk ook niet over marionettentheater, maar was eerder een filo-

sofische zoektocht naar oorspronkelijke toestanden van de gratie. Von Kleist gebruikt in zijn essay over een ontmoeting met een danser, die ook een marionettentheater heeft, de marionet niet als pejoratieve metafoor. De Marionet is een goddelijk, verheven symbool. Het menselijk lichaam bereikt de reinste gratie pas, 'als het ofwel geen bewustzijn meer heeft, ofwel als het een oneindig bewustzijn heeft, dat wil zeggen in de marionet of in de god.' Kleist gaat daarmee in tegen de algemeen verbreide negatieve connotatie die de pop, de marionet had (en nog steeds heeft) in het dagelijkse taalgebruik.

Tegen het einde van de eeuw treedt de marionet ook op in satires, cabarets e.d. als de oeroude metafoor voor de mens als marionet (gebonden aan God, Staat, noodlot, ...), of als metafoor voor pure onschuld en reinheid (cf. Heinrich von Kleist). De marionet wordt ook een literaire metafoor. Maeterlinck schrijft drie kleine marionetendrama's (1889), Schnitzler's *Tapferer Cassian* (1903) en *Großer Wurstel* (1904) en Rilke's gedicht *Marionetten-Theater* uit 1907 gaan over marionetten en de reine uitstraling daarvan. Als marionetten draadloos worden, zijn ze als engelen. (Dezelfde metafoor was onlangs ook in Kieslowski's film *La double vie de Véronique* een motief.)

Wat later krijgt de nieuwe esthetiek, die zich afzet tegen het naturalisme, steeds grotere vormen: de poppen worden ook letterlijk groter, en vinden hun voltooiing qua afmeting in de mens als pop/dansfiguur in de creaties van Schlemmer. De pop wordt het paradigma van een abstracte esthetiek, die zich bevrijd heeft van de mens en van diens opdringerige aanwezigheid in de kunst. Men keert zich in avantgarde kringen, in de periferie van het theatersysteem, af van het illusionistisch theater, en gebruikt daarvoor elementen uit het volkstheater (vooral dan uit de Commedia dell'arte, de revue, het circus, met maskers en figuren e.d.) De artiesten, kinderen van de hogere cultuur, verzetten zich met elementen uit de lagere cultuur, zoals de pop, tegen de bourgeoisie en verwerpen deze. Die houding werd ingeluid door Alfred Jarry, die als scholier zijn *Ubu roi* met poppen brengt, en een aantal jaren later, in 1896, met acteurs die maskers dragen. Maeterlinck had intussen gewezen op de onbruikbaarheid van de realistische toneelspeler in zijn symbolisch, statisch theater, en zag in de pop een mogelijkheid om een nieuwe acteur te zoeken.

Übermarionette

In 1908 vindt Edward Gordon Craig in