maak je toch gewoon een lichtontwerp waarbij je geen schaduw ziet? Ik vind dat geen stelling die je altijd kan verdedigen. Ik kan me voorstellen dat er een stijl van voorstellingen bestaat waarbij je schaduw wilt zien, en andere waar het absoluut niet mag. Van een goede driepuntbelichting, waarbij je geen schaduw ziet, kan ik echt genieten. Maar het is geen must. Natuurlijk is het wel verschrikkelijk als je van die storende schaduwen hebt die het gevolg zijn van onkunde, maar dat is iets helemaal anders.

'Een dramatische scène moet plaatshebben in half gedempt licht; een feest krijgt sowieso veel kleuren en licht.'

R. GHESQUIÈRE: Nee. Het is best mogelijk dat een dramatische scène in werklicht veel krachtiger wordt. Het is niet zo'n absoluut métier. In *Straf* van Jos van Kan ging het licht, naarmate het stuk dramatischer werd, van kleur naar wit. Maar het kan ook met een evolutie naar donkerder, of naar lichter.

T. WALGRAVE: Zeker wel, ofwel het tegenovergestelde.

J. KALMAN: Een komische scène werkt over het algemeen niet in gedempt licht. Die heeft straf, open licht nodig. Er zijn zulke wetten. Men kan een komische scène kapotmaken met te veel subtiliteiten in de belichting. Dat zie je vaak. Het is immers minder flatterend voor de belichter om alles vol uit te lichten, dan om een complex soort halfduister te maken. Om zichzelf plezier te doen, maakt de belichter de scène soms kapot.

Wat is de rol van intuïtie?

R. GHESQUIÈRE: Door het zoeken naar, het 'wrochten' aan elk lichtontwerp, bouw je, met de ervaring, bepaalde instincten op. Bij een zware monoloog, bijvoorbeeld, kan je de lippen best goed zichtbaar maken, anders wordt het heel vermoeiend. Dat is een veiligheidsinstinct. Dat kan pas doorbroken worden door het bijvoorbeeld volledig zwart te maken, als de regisseur ermee akkoord zou gaan.

J. KALMAN: Intuïtie is alles. De intuïtie van de verveling bijvoorbeeld: het is heel belangrijk te voelen wanneer je je verveelt bij het bekijken van een scène.

Mag je een verandering aankondigen op de scène?

R. GHESQUIÈRE: Ook hier zijn er geen regels. Soms is het aangewezen iets te 'telefoneren', soms niet. Je kan het publiek ermee op het verkeerde been zetten, wat soms goed is. Het enige criterium is: waar wordt het stuk beter van?

H. COLE: Dat hangt af van productie tot productie. Het juiste moment kiezen voor een overgang is één van de moeilijkste onderdelen van het ontwerp: hoe en wanneer moet de overgang gebeuren, en hoe lang mag hij duren? Dat is makkelijker te bepalen als je veel repetities meemaakt.

T. WALGRAVE: Als je het doet, moet je ofwel te vroeg, ofwel te laat komen. Die decalage maakt tautologie – een illustratief gebruik van licht – weer mogelijk. Stel: je hebt een liefdesscène, gevolgd door een slagveldscène. Je kan het romantische licht laten doorlopen tot een stuk in de slagveldscène. Of omgekeerd, het slagveldlicht al laten beginnen in de romantische scène. In beide gevallen kan je je veroorloven om echt liefdeslicht en echt slagveldlicht te gebruiken.

J. KALMAN: Ja natuurlijk. Als tromgeroffel. Het kan de actie dynamiek geven, helpen bij een verandering of bij de entree van een acteur. Anticiperen is een element van het vocabularium waar men gebruik van moet maken. Niet systematisch natuurlijk. Niets systematisch.

J. VERSWEYVELD: Dat kan, maar je hebt het niet altijd helemaal in de hand. Je kan meestal wel het licht manueel bepalen tijdens de voorstelling, maar dat wil ik eigenlijk niet altijd. Ik vind het helemaal niet erg dat het licht niet elke avond helemaal samenvalt met het spel, want dan loop je te veel het gevaar dat het ondersteunend werk. Dat heeft ook als gevolg dat het licht bij de ene voorstelling heel mooi samenvalt met een bepaalde repliek of scène, maar de volgende avond niet meer, want het ritme van het spel is nooit identiek. De logica van het licht is bij elke voorstelling totaal anders. Je vertrekt immers van een ontwerp, niet van een 'systeem'. Er zijn lichtontwerpers die de standen geschreven hebben nog voor ze echt weten waar het over gaat. Dat is geen ontwerp, maar een systeem. Daarom vind ik het ook moeilijk om zulke stellingen te verdedigen. Ik begin bij elk lichtontwerp van nul af aan.

Waarom ben je al dan niet aan een vast gezelschap verbonden?

R. GHESQUIÈRE: Momenteel ben ik technisch coördinator bij Monty en werk ik als lichtontwerper, maar ook als klanktechnicus. Dat pakket van activiteiten geeft me zeer veel vrijheid. Het heeft zijn voordelen freelance te zijn. En ik verkies dan een regisseur of choreograaf die me vertrouwt. Zo'n vertrouwensband wordt een vriendschap. Met een collectief werken is iets moeilijker. Als je niet het volle vertrouwen krijgt, moet je naar compromissen gaan zoeken. Het is als lichtontwerper niet evident om uit te leggen wat je wil. De regisseur of de groep heeft vaak al een idee. Als je dan met iets anders aankomt, moet je het goed kunnen uitleggen. Maar je bent niet eloquent genoeg als je passioneel met iets bezig bent. Dat gebeurt intuïtief. Ik vraag dan om mij iets te laten proberen en hoop dat het goed bevonden wordt.

T. WALGRAVE: Ik werk nu tien jaar vast bij tg Stan omdat ik daar ongelooflijk vrij ben, veel vrijer dan wanneer ik freelancer zou zijn. Als freelancer ben je om financiële redenen verplicht dingen aan te nemen waar je niet 100% achter staat, tenzij je een heel grote naam hebt. Stan biedt bovendien het voordeel dat het een heel divers gezelschap is. Deze lente hadden we drie zeer verschillende producties: *Lucia Smelt*, *Diderot* en *Les Antigones*. De zelfbevraging is groot genoeg om te vermijden dat we in een doodlopend systeem terecht komen.

J. VERSWEYVELD: Ik werk alleen voor enkele regisseurs of choreografen. Het is een cliché, maar je kan veel meer risico's nemen. Ik hou ook niet van die lange gesprekken vooraf, en als je elkaar kent zijn die niet nodig. Even naar elkaar kijken kan al genoeg zijn om te weten wat de ander denkt. En, al begin ik voor elk lichtontwerp helemaal van nul, je hebt samen met het gezelschap toch wel referentiekaders. Het is gemakkelijk dat die er zijn.

J. KALMAN: Ik ben freelance. Ik heb me nooit kunnen binden. Dat is een levenswijze, een soort angst om vast te zitten. Daar is geen echt rationele reden voor. Ik zie mezelf niet elke dag naar hetzelfde theater trekken.

Hoe lang zou je nog als lichtontwerper willen blijven werken?

R. GHESQUIÈRE: Er komt altijd één week voor de première een soort vermoeidheid over mij. En dan denk ik: ik hou ermee op en keer terug naar de muziek, ik heb bereikt wat ik wilde bereiken: een paar projecten die me nog steeds ontroeren als ik eraan terugdenk. Maar dan is er telkens weer de hoop om opnieuw ontroerd te worden door wat je met licht kan teweeg brengen. Je krijgt echter zelden carte blanche om te experimenteren en tot het uiterste te gaan. Je moet altijd met compromissen werken. Je wordt daar niet echt ongelukkig van, maar ook niet maximaal euforisch.

T. WALGRAVE: Tot ik het beu ben. Maar ik doe het echt heel graag. En lichtontwerpen is niet het