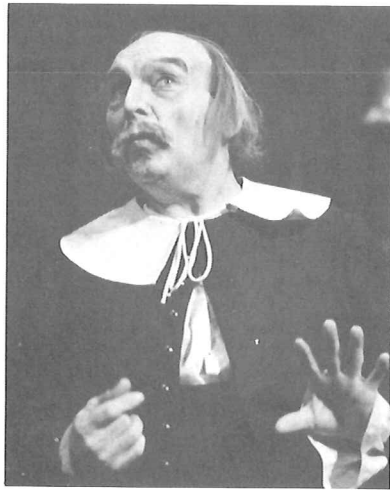


*Schijn bedriegt.* Het interview zelf had bovendien plaats in de schminkkamer van Studio 3, BRT-Omroepcentrum, waar Philips even pauzeerde tussen twee opnamen van een jeugdserie *Dagboek van een clown*. Een interview in een gepast kader; Philips zit voor ons in complete metamorfose: een clownspak; witte vlekken rond mond en ogen, afgelijnd met zwart; rode wangen die bijgeschminkt moeten worden; het cliché van de clown; alleen het hoedje en het rode neusje had hij voor de pauze even afgelegd. Hij heeft die 'entr'acte' voor ons volgepraat. Zolang hij alleen met een interviewer geconfronteerd wordt, houdt hij een rustige en toch enthousiaste monoloog; op het moment dat de schminkster en enkele andere BRT-personeelsleden weer opdagen om hun dienst te hervatten, snuift dit honderd procent 'theaterbeest', dat Philips is, plots... 'een publiek'. Zijn 'spreken voor een bandrecorder' verandert in spel. Hij wil zich tonen, verbaal en fysiek, aan wie naar hem kijkt, aan dit kleine publiek, verdubbeld door de spiegels boven de schminktafels. Méér dan welk gesprek ook toont deze situatie de essentie van Philips als acteur: iemand die het niet nalaten kan te spelen, die bezeten is om in de huid van iemand anders te kruipen. Waar je ook kijkt, vòòr je uit of in de spiegel: je kan er niet om heen; hij sleurt je mee in zijn plezier. Voor Philips betekent acteren niks meer en niks minder dan: de vreugde van het spelen. Zijn spelvreugde is zo overweldigend, dat je je eigenlijk geen vragen meer stelt. Je drijft met hem mee. Toch hebben we getracht even binnen te dringen in wat achter deze vreugde schuilgaat.

*In al je interviews noem je als keerpunt in je carrière Brechts' Galiléi in de regie van Walter Tillemans (KNS - seizoen 1967-68). Welke horizon is op dat ogenblik voor jou opengegaan?*

Luc Philips: "Het professionele bewustwordingsproces verloopt bij de ene acteur sneller dan bij de andere. Vroeger dreef mijn werk op een zeker opportunisme, ik kan het niet anders benoemen, op onbewust talent. Dat kan wel goed geweest zijn, maar het was niet zo doorleefd, niet zo bewust, niet tot op de bodem uitgediept. Tillemans heeft mij geleerd een materie te doorgronden. Waarin dat nu precies bestond, kan ik moeilijk onder woorden brengen. Vraag mij niet om daar een uitleg aan te geven. Vroeger leerde ik een rol van buiten, nu studeer ik een rol. Dat 'vanbuitenleren' had natuurlijk te maken met het feit dat we iedere week een ander stuk moesten brengen. Je kon toen niet diep graven; je moest stoppen omdat de



première daar was. De kleine en middelgrote partijen moesten trouwens 's morgens repeteren en 's avonds spelen. Ik ben realist genoeg om 'de schone tijd van vroeger' niet op te hemelen, maar toch stel ik vast dat aanleg, verbeelding, talent vroeger duidelijker waren dan nu. Nu verschijnen een aantal technici als toneelspelers, mensen die het vak geleerd hebben en over een hoop technieken beschikken die wij best hadden kunnen gebruiken. Mensen met meer mogelijkheden, maar dat wil nog niet zeggen dat het betere toneelspelers zijn. Vroeger werd dat gecompenseerd door talent. Als ik denk aan Jos Gevers, Robert Marcel, Jeanne De Coen, Ida Wasserman, Gaston Vandermeulen, Hector Cammerlinck: ze zijn allemaal in het theater binnengekomen op basis van hun kunnen, van hun sprankelende virtuositeit."

*Hoe moeten we dan het begrip 'métier' omschrijven en hoe is dat begrip geëvolueerd doorheen de tijd? Waar liggen de positieve én de negatieve kanten van techniek? En wat betekenen: 'het gebruik van de truukendoos' of zelfs 'cabotinage'?*

Luc Philips: "Het 'métier' van de acteur? Je kan dat vergelijken met de muziek. De Elisabethwedstrijd is daar een voorbeeld van. Je hebt daarin pianisten b.v. die technisch perfect zijn. Impeccabel! Maar de muziek ontbreekt! Voor een acteur is het net eender. Het summum is natuurlijk de combinatie van een formidabele techniek en een formidabele natuurlijke aanleg. Ik heb daarover vaak met Fons (Fons Goris, directeur Studio Herman Tierlinck, nvdr) gediscussieerd. We verschillen nogal wat van mening over de opleiding van de acteur. Fons is ervan overtuigd dat men van iedereen een acteur kan maken. Ik zeg: 'dat is niet waar!' Dat zou willen zeggen dat je van iedereen een Rubens of een Van Dijck, een Bach of een Mozart kan maken. Aanleg behoort tot het individu: dat kan je niet op iemand overplanten."

Luc Philips (\*2 januari 1915) begon zijn loopbaan in een jeugdtoneelgroep in Marienburg o.l.v. mevrouw Sarfati, die het kindertuurtje verzorgde van Sarov, de Socialistische Arbeidersomroep van Vlaanderen; elke dinsdag werkte Philips toen reeds mee aan dit jeugdprogramma. Hij volgde voordrachtles in Merksem, speelde in de amateurgroep Ons Streven in Marienburg en behaalde (rond 1937) zowel het diploma van toneelspeelkunst als van voordracht aan het Antwerpse Conservatorium. Zijn leraars daar waren Charles Gilhuys en Dolly De Gruyter (praktijk), Maurits Sabbe (theorie), Prof. Roels (toneelgeschiedenis) en Modest Lauwerijs (declamatie). Hij vindt echter niet onmiddellijk een betrekking in het theater. Via de elektrotechniek, geleerd in de vakschool, geraakt hij aan werk. De oorlog breekt uit en Philips wordt krijgsgevangenen genomen. Als hij in 1941 uit krijgsgevangenschap terugkeert, neemt hij het besluit zijn weg in het theater te zoeken.

Hij begint mee te spelen in het Nieuw Volkstoneel van Jef De Potter en in het Jeugdtheater dat toen onder de leiding stond van Fred Engelen (gevestigd in Zaal Concordia in de Antwerpse Lange Gasthuisstraat). Langs die omweg wordt hij ten slotte geëngageerd door KNS-directeur Joris Diels, eerst als toneelmeester, later (1944) als acteur. Hij doet zich snel opmerken in kleine partijen zoals de paardeknecht uit *De Mirakelridder* van Lope de Vega. Hieruit vloeien grotere opdrachten voort. Zelf herinnert hij zich vooral zijn werk in Langendijks *De Gecroonde Leerse*, Goldoni's *De knecht van twee meesters*, de theaterbewerking van Dickens' *Pickwick Papers*, Jozef K. in *Het Slot van Kafka*, Shylock in *De Koopman van Venetië*... Later werk van hem is wellicht beter gekend. Schweik speelde hij niet minder dan vijf keer: driemaal in Haseks versie, tweemaal in die van Brecht. Een stroomversnelling in zijn carrière betekent zijn samenwerking met regisseur Walter Tillemans in KNS-Antwerpen; met hem realiseert hij o.m.: 'de' Galiléi (1967-68) en 'de' Puntilla (1971-72) van Brecht, *King Lear* (1968-69), de August (1970-71) in Pavel Kohouts gelijknamig circusstuk, Vladimir (1971-72) in *Wachten op Godot*, 'de' Vrek (1972-73) van Molière, enz. Zijn langdurig engagement in KNS-Antwerpen wordt onderbroken door enkele 'escapades' naar de BRT en 'de pensioengerechtigde leeftijd' (wat geenszins het einde van zijn carrière betekent) bereikt hij in het RVT. Philips regisseerde ook en gaf les o.m. aan het Mechelse Conservatorium, waar hij in 1956 het Mechels Miniatuurtheater opricht, bedoeld als oefenpodium voor de conservatoriumstudenten.

Zijn grootste populariteit verkreeg hij zonder twijfel door zijn televisiewerk, o.m. in *Jeroom en Benzamien* (samen met Robert Marcel), maar vooral als Pastoor Munte in *De Heren van Zichem*, een rol die hij hernam in Robbe De Hert's remake van *De Witte van Sichem*.

*De vrek (KNS) - foto Reusens*



*De brave soldaat  
Schweik (KNS - Luc  
Philips & Robert  
Marcel)*

## Gereedschap

*Toch zeg je vaak dat acteren geen kunst is, maar een vak: wat bedoel je daar dan mee?*

Luc Philips: "Het wordt een vak. Zoals bij een muzikant. In een orkest spelen is ook een vak, maar daarnaast moet er altijd iets aanwezig zijn, dat iemand anders niet kan. Iets dat zo exclusief is, dat je dat niet kan leren. Kijk, als je iemand een massa klei geeft en je zegt hem: begin te boetsen, dan zal de ene daar iets van maken en de andere zal zitten prutsen. Wat moet de man, die wil boetsen, leren? Hij moet het materiaal kennen waarmee hij werkt. Hij moet weten wat hij met dat materiaal allemaal kan doen. Een acteur moet op dezelfde manier weten wat hij met een tekst, met een rol, met de hele infrastructuur kan doen, om dat aan een publiek mee te delen wat hij wil meedelen. Hij moet leren om datgene wat latent in hem aanwezig is, te veruiterlijken. Om het nog juister te zeggen: iemand leren toneelspelen is hem leren het gereedschap te gebruiken, het lichaam, de stem, de fantasie, de verbeelding. Hoe zet ik mijn verbeelding om in concrete beelden en vormen om dat over te brengen wat ik wil overbrengen naar de toeschouwers? Het gereedschap gebruiken: dat is wat ik bedoel met 'de stiel leren'."

*Zou je met betrekking tot je eigen carrière dan kunnen stellen, dat je vòòr Galileï vooral op je stielkennis speelde en dat je daarna méér je gaven bent gaan gebruiken?*

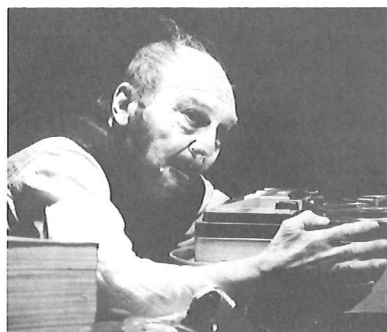
Luc Philips: "Nee, omgekeerd. Als je uit een school komt, dan weet je eigenlijk niets. Als ik daar nu op terugkijk, is dat in die carrière van 43 jaar een klein stippeltje geworden. Maar het is een begin geweest. Ik heb daar 'leren lopen' zoals een kind, maar daar is het bij gebleven. Waar ik het eigenlijk geleerd heb, is in het theater. In de

periode van Galileï heb ik al het gereedschap dat ik tot mijn beschikking had, leren gebruiken. Vòòr die periode was er nog gereedschap blijven liggen, omdat ik niet wist wat ik er kon mee doen."

"Bij het acteren speelt ook de ervaring van de acteur een belangrijke rol, niet alleen de theaterervaring, maar vooral zijn persoonlijke ervaring, dat wat hij meemaakt in zijn leven. Confrontaties met andere mensen, botsingen, discussies, meningsverschillen, dat

## Luc Philips als Krapp

Hij zit aan een tafeltje met halfwitgemaakte schedel en fixeert het publiek zonder het echt te zien. Het contact ontstaat onmiddellijk. Hij zoekt zijn banaan, pelt ze, eet ze op. De schil blijft voor de tafel op de grond liggen: daarover zal hij even later 'bijna echt' uitglijden. De halfwitte schedel die net geen masker is, het net niet werkelijk vallen, verraden een relatie tot 'realisme' die boeiend wordt. Het spel van Krapp met de magneetbanden uit het verleden en de flarden uit het heden wordt tegelijkertijd een spel met het pretenderen van het theater, met wat echt is en wat niet. In *Krapp* toont Philips 'zijn techniek plus datgene wat niemand anders kan'. De tweede tekst van Beckett, *Katastrofe*, lijkt nauwelijks geregisseerd: de bevruchtende dialoog tussen acteur en regisseur heeft niet plaatsgevonden. Philips tekent een typetje uit de honderd: drijvend op zijn technisch potentieel houdt hij dit personage overeind.



alles verrijkt zijn perspectief. In het begin kijk je slechts recht voor je uit, maar je groothoek moet gaandeweg breder worden; je moet ook meer afstand nemen van de zaken."

*Vanuit deze visie is het niet verwonderlijk dat Philips nogal van leer trekt tegen de verloederend van het acteursvak, als negatief bijverschijnsel van het theaterdecreet, waardoor het ambtenarisme in het beroep zijn intrede deed. Vooral de enggeestige interpretatie van repetitietijden moet het ontgelden.*

Luc Philips: "Als je in een collectieve gemeenschap werkt moet er een reglement bestaan, daar ben ik niet blind voor. Maar een schilder die geïnspireerd aan zijn ezel zit, zegt toch ook niet: 'Ja, 't is twee uur. Basta! Ik ga een kommeke koffie drinken.' Een repetitie afbreken midden in een zin, omdat het 'tijd' is, dat is toch niet gepermitteerd."

*Je speelt op dit moment drie rollen tegelijkertijd: Krapp, Bompa en de variétéartiest in Schijn Bedriegt. Wat verbindt voor jou die drie verschillende ervaringen?*

Luc Philips: "Het zijn drie wegen die in hetzelfde samenlopen: Spieglefreude. Graag spelen, graag een ander mens zijn. Het zijn drie verschillende karakters en ik ben blij dat ik aan zoveel mensen gestalte kan geven."

*Zijn het voor jou ook drie andere relaties tot het publiek?*

Luc Philips: "Je kan zo moeilijk concretiseren welke relatie dat is. Het is gewoon een communiceren."

*Toch heb ik de indruk dat jij een acteur bent die onvoorwaardelijk de sympathie van het publiek wil winnen?*

Luc Philips: "Ik doe daar niets speciaals voor. Ik speel een rol omdat ik hem graag speel. Ik amuseer mij in *Krapp*, zoals ik mij

*Krapp's laatste band  
(ARCA/Net/T 19)  
foto Steven D'Haens*

in *Schijn bedriegt* of *Bompa* amuseer. Er ontstaat een soort fluidum, golven die van de acteur uitgaan en door het publiek opgevangen en gedecodeerd worden. Als een acteur geen plezier meer heeft in zijn werk, moet hij ermee stoppen. Het publiek ziet dat. Want waarvoor wordt het publiek gecharmeerd? Door het plezier van de acteur, of het nu dramatisch of komisch is."

## Volkstheater

We lezen een stukje voor, uit het interview met Gerardjan Rijnders, verschenen in *Etcetera 7*, waarin hij zijn 'in de clinch gaan' met acteurs verduidelijkt: "... dat ze mij dwingen als regisseur om een zin te interpreteren, terwijl ik liefst iedere zin zoveel mogelijk betekenissen zou geven, en de toeschouwer laten kiezen." Tegenover Rijnders' afkeer van 'verklaren' stelde Elisabeth Andersen, een van de hoofdvertolksters in Rijnders' encensering van *In het Tuinhuis*: "Ja maar, daarvoor heb ik mijn vak geleerd."

*Is het spel van grote, oudere en meer traditioneel geschoolde acteurs dan niet los te koppelen van 'verklaren' en 'vertellen'?*

Luc Philips: "Ik denk dat ik in dit verhaal méér aan de kant van Andersen sta. Waar het op aan komt is toch de *context* van elke zin aan te geven: wat heeft de auteur ermee bedoeld? Ik vind dat de laatste tijd maar al te veel zaken uit hun verband gerukt worden. Als je naar iets gaat kijken en je verstaat het niet, dan ga je toch weg in de pauze. Dat verstaan is toch een onvoorwaardelijke voorwaarde. Ze noemen dat allemaal onderacting. Flauwekul. Je kan maar aan onderacting doen, als je ook tot overacting in staat bent; maar niet omgekeerd. Want dan is het verbergen van onkunde. Zo van: 'als ik het niet kan, dan zal ik maar niets doen, want dan kan ik niets misdoen'. Het is natuurlijk het recht van de regisseur om te vragen: 'kijk, ik zou het graag zo willen; laat de toeschouwer kiezen.' Maar eerst moet de regisseur zich de vraag stellen wat de bedoeling is van de auteur? Waarover gaat het stuk? Wat wil hij ermee aanklagen? Van daaruit kan hij elke zin gaan bekijken in zijn context. Die context zal bepalend zijn voor de bedoeling van elke zin. Maar je kan toch niet een zin vermascineren om aan het publiek de kans te geven hem te interpreteren naar eigen goeddunken. Trouwens, mijn ervaring is dat, als je het peil van de toeschouwers bekijkt, zij nog moeilijk kunnen kiezen. Ik maak mij sterk dat men vele toeschouwers van vandaag nog altijd appels voor citroenen kan verkopen. Het cultureel niveau van een publiek speelt een grote rol. Een

## Luc Philips als Bompa

Van bij zijn opkomst heeft hij de sympathie mee van het publiek, een gegeven dat hij meesterlijk bespeelt. Je voelt hem tasten hoever hij kan gaan: of hij 'ze' meekrijgt of niet. Er is geen sprake van een gevecht met de rol of met de toeschouwers. De uitkomst staat vooraf vast. Philips speelt gedeeltelijk zichzelf: de kranige oudere man die trots is op zijn fitheid. In de eenzaamheid van dit personage kan hij ons echter niet doen geloven. Het spel wordt — in tegenstelling tot de monoloog van Krapp — beheerst door de repliek: ballen kaatsen naar de medespelers, ballen kaatsen naar het publiek. Over het ene potentieel tragische moment — als de twee koppels verzoend zijn en het materieel duidelijk is dat Bompa *alleen* zit in zijn zetel — wordt luchtig heen gespeeld. Aan het slot volgt de voor het Volkstheater onontbeerlijke moraal: 'en wat doe jij, toeschouwer, met jouw Bompa?'. Het recht op de ziel van de toeschouwer spelen overschrijft hier de grens naar een zekere demagogie. Het verslaafdzijn aan het spelplezier, de behoefte om het publiek te behagen overstemt hier de andere intenties.



publiek dat al langer theater ziet, kan uiteraard een veel duidelijker onderscheid maken tussen wat goed is en wat niet goed is. Pas op, ik zit hier geen pleidooi te houden om toegevingen te doen aan het publiek. Dan zou ik *Krapp* niet spelen of *Schijn Bedriegt* of *Godot*. Het theater heeft voor mij nog altijd een opvoedende taak. Toneelspelers zijn, zoals Shakespeare het zei, de kroniekers van deze tijd. Acteren is de behoefte die ontstaat om langs verbale en fysieke weg een mededeling te doen waarvan je denkt dat ze belangrijk is voor je publiek."

*Je hebt altijd duidelijk voor 'volkstheater' gekozen. Hoe vul je dat in? Op de manier waarop het Echt Antwaarps Teater dat doet of op de manier waarop Jean Vilar dat wilde realiseren?*

Luc Philips: "Bompa is volkstheater. Maar *De Vrek* van Molière is ook volkstheater. In *King Lear*! Die reeks hebben ze moeten verlengen. Dat trok bomvolle zalen.

*King Lear* gaat over een vader die liefde vraagt. En wat zegt Shakespeare over de liefde? (Hier begint Philips te spelen, terwijl hij Portia's tirade uit *De Koopman van Venetië* citeert). "Liefde wordt niet afgedwongen. Ze drupt als een zachte regen uit de hemel. Ze zegent hem die geeft en die ontvangt..." Zie je, dat is volkstheater. Omdat het door iedereen kan begrepen worden. Omdat het iedereen aanspreekt."

*Moet voor jou in die zin elk goed repertoiretheater een volkstheater zijn?*

Luc Philips: "Eigenlijk wel ja. Het mag geen elitair theater zijn. Daarnaast kan er een theater bestaan voor de elite, voor de intellectuelen die graag met wat ingewikkelder problemen geconfronteerd worden."

*Hoe sta je tegenover een fenomeen als het MMT? Herken jij je nog in dat kind dat je zelf in 't leven hebt geroepen?*

Luc Philips: "Ik sta daar een beetje huiverig tegenover. Dat is me te gecommmercialiseerd. Het was nochtans een theattertje dat alle mogelijkheden had om een goed eigen gelaat te verwerven. Maar ze zijn afgedwaald naar *De Collega's*."

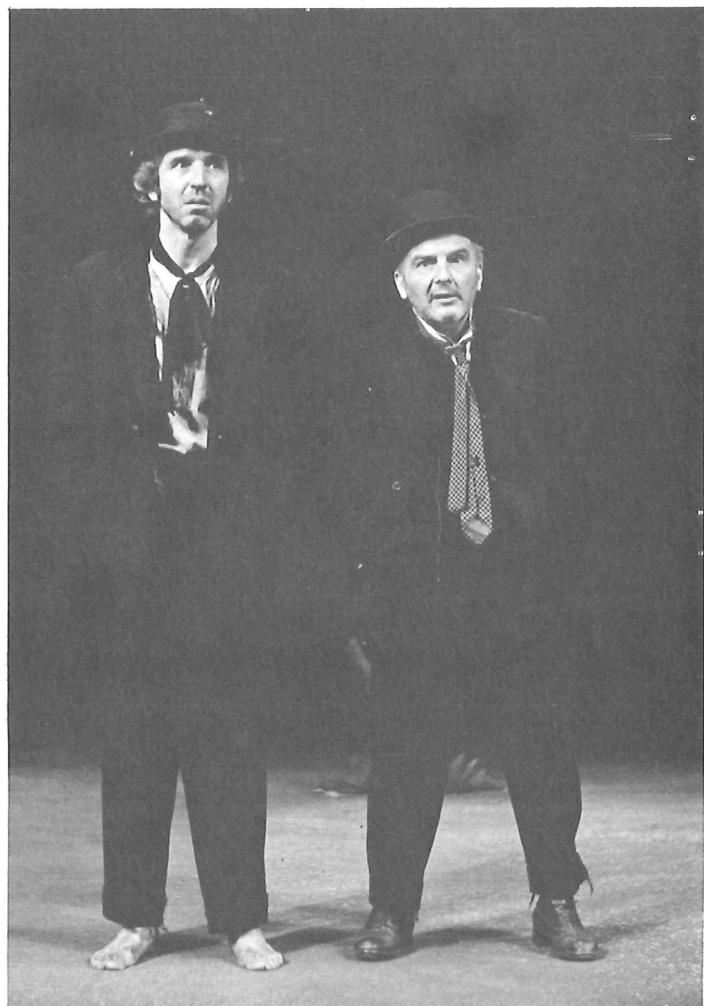
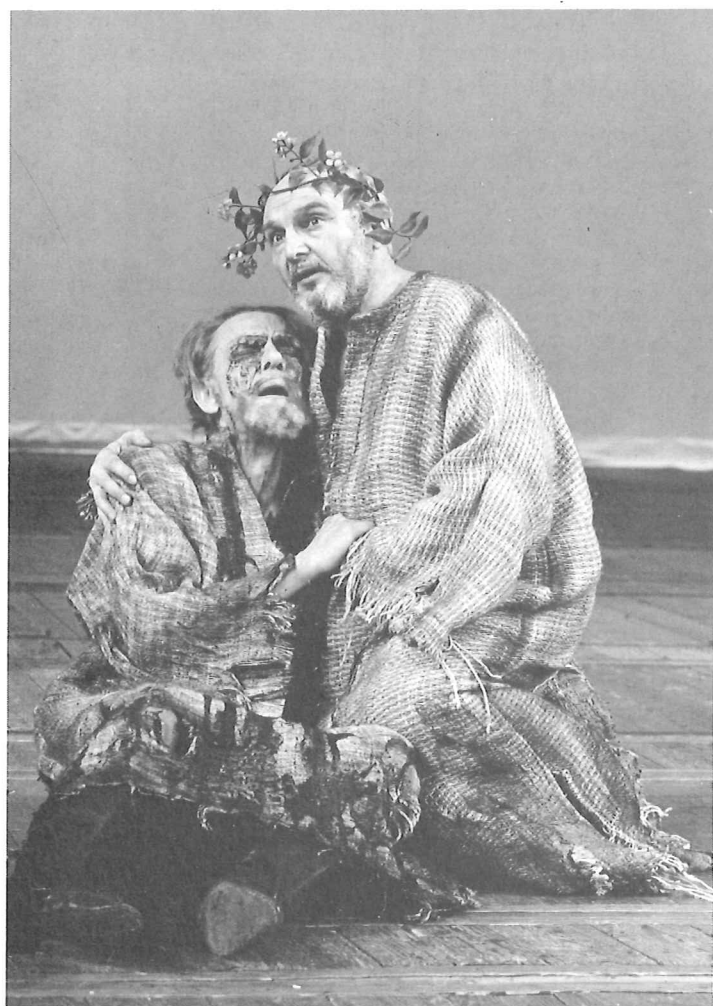
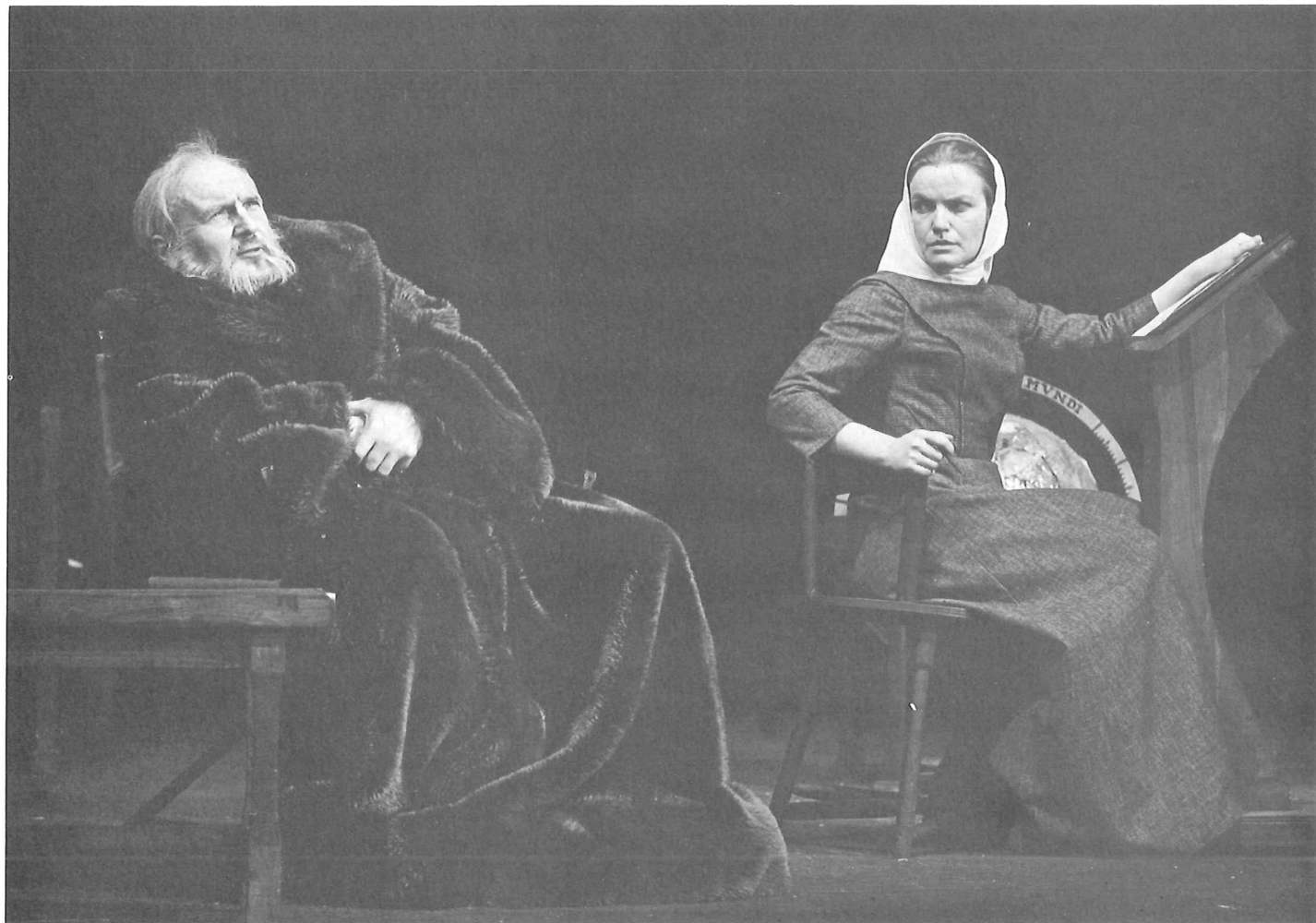
*Je hebt ook veel televisiewerk gedaan. Waarin verschilt dat met je praktijk in het theater?*

Luc Philips: "Vooral de projectie is anders. Als je in het theater een emotie projecteert, moet je een grote afstand overbruggen. Als je pijn toont, moet je dat in het theater zo veruiterlijken dat je de afstand overbrugt, want die op de laatste rij hebben ook betaald. Als je die pijn zou spelen zoals in televisiewerk, zouden ze dat achteraan niet zien. Met het woord en de stem is dat hetzelfde. Alle manieren van spelen zijn boeiend, maar het liefst werk ik op het theater, vanwege de continuïteit. In film of televisie werk

*August, August, August!* (KNS - Gaston Vandermeulen, Luc Philips) - foto Roland Minaert







*Boven: Het leven van Galilei (KNS - Luc Philips, Julienne de Bruyn); links onder: Wachten op Godot (KNS - Martin Van Zundert, Luc Philips); rechts onder: King Lear (KNS - Gaston Vandermeulen, Luc Philips)*

je in stukjes die daarna aan mekaar geplakt worden. In het theater heb je de respons van het publiek en dat is geweldig inspirerend. Bij *Bompa* bij voorbeeld! Het is als op een voetbalmatch: hoe harder ze roepen, hoe harder die mannen lopen."

Het kader van dit artikel blijkt te beperkt om alle opmerkingen van Philips hun juiste plaats te kunnen geven. Hij heeft nog honderd verhalen te vertellen: over de weerstand die er tussen acteur en regisseur moet zijn en over hoe een acteur toch zeer goed moet kunnen luisteren; over zijn bewondering voor Chaplin, zijn voorliefde voor actierollen en zijn droom om circusartiest te worden; over de 'track' die hij nog steeds heeft, maar die hem niet meer paralyseert; over hoe verschrikkelijk het is geen succes te hebben, over het drama van de acteur die zijn geheugen verliest; over zijn razende belangstelling voor fysica, biologie en de medische wetenschap; over het afscheid van Robert Marcel, die na de laatste voorstelling van *De Parochie van Misericordie* in KNS-Antwerpen zijn schminkkistje moest bijeen pakken, zonder één woord van dank of appreciatie vanwege directie of overheid: buitengegaan en nooit meer teruggekomen...

## Het erfgoed

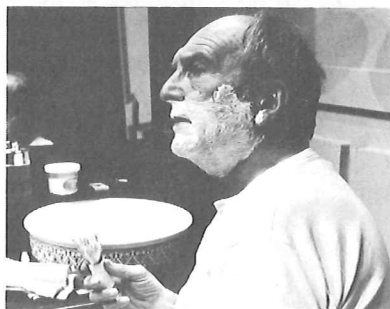
Luc Philips als acteur zijn plaats geven in onze theaterpraktijk, raakt problemen aan die veel verder reiken dan alleen dat wat hij als individu op de scène uitbeeldt. Doorheen de benadering van zijn vak en het talent waarmee hij dat uitoefent, verbindt hij zich met essentiële problemen van het Vlaamse theater. Hij is erfgenaam van een generatie van grote acteurs (Jos Gevers, Robert Marcel, Jeanne De Coen, Ida Wasserman, René Bertal, Gaston Vandermeulen, Jan Cammans, om er enkele te noemen...), die bovendien geconcentreerd zaten in één gezelschap. In zijn spel concretiseert zich een geven aan en nemen van het publiek, een balanceren tussen het recht naar de ziel spelen en de pedagogische taak die hij zich stelt; geen platte inleving, noch het tonen van een gemakkelijke herkenbaarheid, maar een *intelligente, populaire* manier van spelen, gesteund op een constant bewustzijn van het raakvlak tussen illusie en werkelijkheid. Precies deze gevoeligheid maakt het naar alle waarschijnlijkheid mogelijk hem met evenveel kwalitatief resultaat te laten werken in een nieuw soort repertoiretheater dat zich steunt op een actuele moderniteit. Maar de oudere generatie en haar speelstijl sterven

af en de nieuwere generatie heeft dit erfgoed niet kunnen opvangen en reproduceren in een hedendaagse context. De draad van de continuïteit lijkt gebroken. Dat is spijtig want de rijkdom van de acteur kan, precies door zijn vluchtigheid, slechts doorgegeven worden van de ene generatie naar de andere. Dat kost werk, een werk dat georganiseerd moet worden. Het huwelijk Rijnders-Andersen was ook niet evident. Daar staat Philips dan met zijn rijkdom en waar moet hij ermee naartoe?

De zwakke schakel is niet zozeer het huidige acteerpotentieel. Wat mank loopt is vooral de organisatie van dit talent; er is gebrek aan een visie en een overtuigingskracht om dit talent te verzamelen en optimaal te laten renderen. Er is een periode geweest dat om en rond de INS het talent werd samengetrokken van Jan Declair, Charles Cornette, Bert André, Herman Gilis, Hilde Uitterlinden, Gilles Lagay, Dora Van der Groen... Als bewuste poging tot vernieuwing van het repertoiretoneel én tot het fusione-

## Luc Philips als Variétéartiest

Als Karl, de variétéartiest in *Schijn bedriegt*, vormt Luc Philips duo met Jo De Meyere die gestalte geeft aan Robert, de andere broer, de half mislukte acteur die zo graag *King Lear* had vertolkt (in Nederland werd dezelfde voorstelling ook gespeeld door Jan Joris Lamers en Titus Muizelaar; door Johnny Kraaykamp en Ton Lutz). De twee broers komen bij mekaar op bezoek; ze wisselen wel wat woorden uit, maar in essentie bestaat Bernhards schrijftuur uit twee monologen. Philips heeft geen moeite met het luchthartige van de variétéartiest. Het omhulsel, het typetje uit *Katastrofe* wordt hier opgevuld tot een volledig personage. De Meyere speelt, van binnenuit, de zwaar op de handse serieusheid van de oudere acteur die zich altijd ziek voelt. Ook in *Schijn bedriegt* relateert Philips zijn spel als het naspelen van 'een' werkelijkheid. Tekst en handeling worden twee aparte stromen die mekaar af en toe ontmoeten of tegen mekaar opbotsen. Het doorprikken van het 'pretenderen' — onderwerp zelf van dit stuk, cfr. de titel — blijft latent aanwezig. Philips' variétéartiest balanceert op dat dunne koord tussen theaterillusie en werkelijkheid.



*Schijn bedriegt* (ARCA/Net/T 19 - Luc Philips, Jo De Meyere) - foto Luk Monsaert

ren van acteerstijlen en -generaties springt de historische betekenis van een voorstelling als *Maria Magdalena* van Jan Decorte nog scherper in het oog, een eenmalige regeneratie van een theaterpraktijk waaraan binnen de Vlaamse theaterwereld geen continuïteit gegeven werd. Walter Tillemans is nog steeds op zoek naar dat ideaal van een populair kwaliteitstheater, maar zijn huidige financiële situatie dwingt hem tot te veel commerciële toegevingen en zijn groep bevat te weinig concentratie van talent om hierin te kunnen lukken.

De knoop van het probleem lijkt meer dan waar ook te liggen bij het huidige repertoiretheater. Hoelang zal het nog duren eer wij in Vlaanderen het theater gaan hanteren als *historisch proces* (met een gelijke nadruk op deze beide woorden). Pas op dat moment — wanneer wij drager geworden zijn van onze eigen geschiedenis — zal datgene wat mensen als Luc Philips ons vandaag nog te bieden hebben zijn doorwerking kunnen vinden binnen de evoluerende theaterpraktijk van nu, van morgen, van overmorgen.

Marianne Van Kerkhoven

### 2XSAMUEL BECKETT NET/ARCA/T 19

Krapp's laatste Band, regie: Walter Tillemans; speler: Luc Philips; en *Katastrofe*, regie: Jo Gevers; spelers: Luc Philips, Geert Coone, Karien Latoir en André Van Brandt.

### WAT DOEN WE MET BOMPA?

Echt Antwaarps Teater; auteur: Ruud De Ridder; regie: Jan Verbist; spelers: Luc Philips, Ivo Pauwels, Liliane Raeymakers, Ruud De Ridder, Linda De Ridder, Guy Coremans, Jane Peter en Gerda Verhelst.

### SCHIJN BEDRIEGT NET/ARCA/T 19

auteur: Thomas Bernhard; regie: Alfons Goris; spelers: Luc Philips, Jo De Meyere.

# VRAGEN OMTRENT HET METIER

## Acteren in Vlaanderen

De acteur en de toneelopleiding zijn twee verwanten. In een eerste deel van een langer dossier bekijkt Johan Thielemans het acteerlandschap in Vlaanderen en volgt twee totaal verschillende acteerpraktijken doorheen hun goede en kwade dagen. Johan Coppens had enkele gesprekken met leerlingacteurs in New York. Luk Van den Dries opent de reeks met een aantal vragen en bedenkingen omtrent de opleiding. Het métier van de acteur staat ter discussie.

De acteur en de opleiding. Het is een onderwerp dat al lang op de agenda staat, maar het is zo'n rijk gestoffeerd gebied dat het een tijdje braakliggend bleef. In deze en volgende *Etcetera's* zetten we enkele aarzende stappen, betasten we het onderwerp aan alle kanten, niet met de pretentie het terrein voorgoed te ontginnen, eerder vanuit de nieuwsgierigheid van de archeoloog die behoedzaam de taal van elk fragment onderzoekt. Meer dan ooit staan we voor een diversificatie in het acteerlandschap, ontbreekt elke consensus omtrent de 'ideale acteur'. In die situatie willen we de verschillende visies en de praktijk die eronder zit zichtbaar maken en een discussie mogelijk maken tussen de verschillende methodes. Vanuit de bekommernis dat de opleiding mee de basis legt voor de evolutie van het toneelgebeuren. Vanuit het besef dat de acteur, ondanks alles, nog steeds het middelpunt is in het theatraal proces: hij is het cement dat de voorstelling samenhoudt, het vlees van het theater, de schilder én zijn doek. Wie is de schilder, met welk materiaal werkt hij, en welk doek levert het op?

Als proloog tot het vervolgerhaal, een essay van Johan Thielemans, *Het gebrekkige instrument*. Vooraf nog enkele bedenkingen, vragen, stellingen.

1. Nog niet zo lang geleden spraken van acteurs in termen van een vast 'emploi' (b.v. de jeune premier). Op het toneel werd er gegalmd door steracteurs en -actrices die mekaar van het voorplan wegduwden. Sindsdien is het acteren enorm geëvolueerd. Stanislavski, Brecht, Grotowski, bij ons Herman Teirlinck hebben theorieën geformuleerd die de verhouding acteur-personage-publiek compleet herdachten in functie van een eigen visie op theater. Wat blijft daar vandaag van over? Stanislavski is vaak verwaterd tot een oubollig toneelrealisme, zo vals en doorzichtig. Brecht is totaal onbestaande en van Grotowski heeft men een grotere fysieke behendigheid overgehouden. Is er nog een overheersend model?

2. Het model van de Amerikaanse 'performer', tot de tanden gewapend met techniek, wordt meer en meer in vraag gesteld. Men verwacht van een acteur in de eerste plaats een grote persoonlijkheid, iemand die er is op de scène, met de specificiteit van zijn lichaam, zijn stem. Techniek dient louter het wegschrapen van belemmeringen.

3. "Er zijn honderd manieren om over acteren te praten, maar wat mij bij de acteur het meest interesseert, is de manier waarop hij er in slaagt een man, een vrouw, een wereld te hercreëren met behulp van zijn verbeelding. Film en televisie hebben ons gewoon gemaakt aan een zogenaamd non-acteren, aan een acteerkunst in verval eigenlijk; ze hebben ons geleerd met niets tevreden te zijn, en de echte acteerkunst te vergeten, dat is de kunst van de metafoor." "Het soepelste bij de acteur moet zijn verbeelding zijn, en wat ik de gave der gaven zou noemen, de gave der gulheid." (Ariane Mnouchkine)

4. De beste leerschool is de scène zelf. In de huidige situatie krijgen vele acteurs en actrices niet de kans zich in het werk te scholen. Gezelschappen nemen geen nieuwe krachten meer aan (tenzij op schandelijke arbeidsvoorwaarden) waardoor ook het leren van ouwe rotten in het vak wegvalt. Ik denk dat op termijn enkel de uitwisseling van traditie en nieuwe acteer-technieken productief kan werken.

5. Beroepsacteurs worden door een zelfbewust en hard werkend alternatief circuit beschouwd als mensen waar geen scène mee te bezeilen valt, omdat ze altijd terugvallen op een aantal acteertics en voorgevormde oplossingen. De vernieuwing in het theater speelt zich grotendeels af buiten de decreetgezelschappen, zelfs buiten de door beroepskaarten beschermde toneelsector.

6. Opleiding, voor welk soort theater? Moet er in de acteeropleiding een minimumprogramma geboden worden waarin de acteur geleerd wordt zijn creativiteit te gebruiken, zelf naar oplossingen te zoeken zodat hij zich kan aanpassen aan wisselende omstandigheden, of moet er opge-

leid worden vanuit een duidelijke visie op theater en naar een bepaalde praktijk toe?

L'Ecole Supérieure d'Art Dramatique de Strasbourg (1954), nog altijd door velen beschouwd als model-school, biedt een gedifferentieerde opleiding. Regie-, decor- en acteeropleiding grijpen in elkaar; er wordt in kleine groepjes per drie maanden aan projecten gewerkt onder leiding van zeer diverse gastregisseurs; er worden ateliers gegeven rond verschillende thema's en technieken; en een laatste, niet onbelangrijk gegeven, is dat de school verbonden is aan een theater (TNS) waardoor de band met de praktijk altijd verzekerd is.

In Amerika, maar ook elders, bestaat een heel netwerk van privé-lesgevers die elk volgens een eigen methode werken. Studenten volgen, tussen verschillende audities door, les bij die of die beroemdheid, proberen binnen te geraken bij de docenten die het best in de markt liggen: een vrije-marktsituatie die verschrikkelijk veel geld kost. Het voordeel van dit systeem is dat men zich steeds verder kan blijven scholen, naar eigen behoefte.

De Vlaamse leerling-acteur heeft de keuze tussen drie Conservatoria en de Studio. In de marge zijn er enkele privé-initiatieven en kortere cursussen. Maar is er 'werkelijk sprake van keuze? Enkel de vier voornoemde instellingen geven toegang tot het beroep. Maar zijn die voldoende gediversifieerd om het mogelijk te maken voor een opleiding te kiezen. Zijn de eeuwenoude conservatoria er in geslaagd hun rigide programma aan te passen aan de huidige behoeften? Waar liggen de klemtonen en verschillen? Houdt het systeem zich o.m. niet via de opleiding in stand? Door wie wordt opgeleid naar welke praktijk? Hoe zijn de financiën? Wat wordt er van de studenten? Veel vragen. Veel stof tot discussie.

Luk Van den Dries