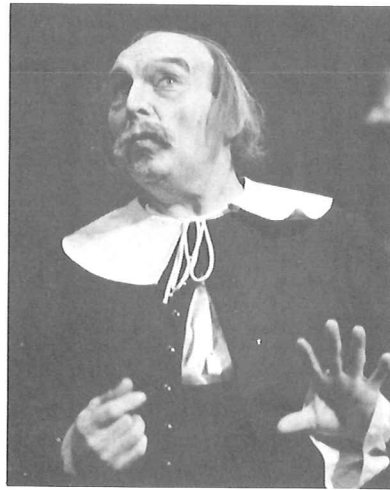


Schijn bedriegt. Het interview zelf had bovendien plaats in de schminkkamer van Studio 3, BRT-Omroepcentrum, waar Philips even pauzeerde tussen twee opnamen van een jeugdserie *Dagboek van een clown*. Een interview in een gepast kader; Philips zit voor ons in complete metamorfose: een clownspak; witte 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.



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."

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 opengestaan?

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

Luc Philips (*2 januari 1915) begon zijn loopbaan in een jeugdtheatergroep in Marienburg o.l.v. mevrouw Sarfati, die het kindertje 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 Miniaturtheater 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