en het smaakte naar nog. Binnen de gevestigde structuren bleek dat niet te gaan, zodat ze moesten uitwijken naar de Muntschouwburg, waar ze de hulp en de steun van Maurice Huysman kregen. In *Mistero Buffo* ging iedereen nog een stap verder, en plots, als bij toverslag, bleek een groep Vlaamse acteurs op internationaal peil te staan: het avontuur van de Nieuwe Scène was begonnen. De Vlaamse acteur had zijn lichaam veroverd.

Mistero Buffo (De Nieuwe Scène) - foto D. Held

Gelukkig ging het bij deze vertoning niet om een geïsoleerd feit. De jonge acteurs begrepen, dat een *Mistero Buffo* de bakens verzette, en dat ze van nu af aan over een grotere lichamelijke bagage moesten beschikken. Het was trouwens niet alleen Arturo Corso die insisteerde op de expressieve kracht van een gebaar of een buiteling. Tegen het einde van de jaren zestig was ook Grotowski in Vlaanderen bekend, en elke acteur moest zich wel vragen beginnen te stellen over welke aspecten van het vak hij nog niet onder de knie had.

De officiële gezelschappen hielden zich van deze bewegingen vrij afzijdig. Ze maakten natuurlijk dankbaar gebruik van de acteurs met een betere vorming, maar ze bleven bij de oude aanpak. In Antwerpen was het alleen Walter Tillemans, die regelmatig iets meer van zijn acteurs vroeg. Gemeten over seizoenen, moet men toegeven dat het NTG zich regelmatig op moeilijkere paden begaf, al was dat dan meestal enkel wanneer Jean-Pierre De Decker de touwtjes in handen had. Heel deze fysieke verbetering van het Vlaams theater is nu bekroond geworden bij Walter Tillemans en zijn Raamtheater. Het meest verbluffende resultaat is natuurlijk *Pak'm Stanzi.* Dit stuk voor worstelaars-acteurs was in 1950, in 1960, wellicht in 1970 niet denkbaar in Vlaanderen. Dat was toen het soort van souverein uitgevoerd spektakel dat alleen binnen de mogelijkheden van het Engels of het Amerikaans theater leek te liggen. *Pak'm Stanzi* is daarom een datum in de evolutie van het Vlaams theater: we kunnen weer meer. Over lichamen kan men de dag van vandaag niet meer klagen.

Strottehoofd

Minder opbeurend is het wanneer we het over de verbale kwaliteiten van de Vlaamse acteur moeten hebben. De acteurs die ik in de jaren vijftig beluisterde, kwamen uit het amateurstoneel en beschikten over een gebrekkige spreektechniek. Zij hadden natuurlijk een zeer valabel excuus: hun tekortkoming weerspiegelde een algemene onderontwikkelde culturele situatie. De acteur leefde buiten de scène in het dialect, zodat het taalinstrument dat hij op de scène hanteren moest, vanzelfsprekend stroef was. (Op dit punt is er, helaas, slechts weinig veranderd.) Toneel werd toen uitsluitend gezien binnen een opvoedend kader, waartoe 'goede' taal behoorde. Het sociale kader van een toneelstuk kreeg geen enkele taalkundige aandacht, want de toneelkunstenaar moest zich richten naar de schoolmeesters in de zaal.

Naar Vlaamse acteurs luisteren, was altijd pijnlijk. Helemaal schrijnend werd het wanneer ze intellectuelen moesten uitbeelden: Vlaamse acteurs komen dat slag mensen nooit tegen en kunnen zich dan ook nauwelijks inbeelden hoe in die kringen gesproken wordt. Daarbij bestaat er geen traditie van de taalkundige observatie. Komt er dus een professor of een dokter aan te pas, dan gaan Vlaamse acteurs pas goed graaien in de versleten truukendoos van het gezwollen cliché. (Men stelle daar als contrast maar eens een Engels acteur zoals Peter Barkworth in Tom Stoppards *Professional Foul* tegenover om pas te beseffen welke afgrond er bestaat tussen groot acteren en het Vlaams theater). Het holle, valse Nederlands is de grootste handicap die zoveel vertoningen teistert. De toeschouwer wordt zich hiervan het scherpst bewust, als hij dezelfde acteurs op een goede keer dialect op de scène hoort praten. Plots leveren zij het bewijs van vitaliteit en mimetische juistheid. Ook hier is de opvoering van *Mistero Buffo* van groot belang geweest: Cornette, Uytterlinden of Decleir vonden hun volle overtuigingskracht omdat ze zich uitdrukten in een taal die ze werkelijk beheersten. Hier bleken ze kleur aan hun stem te kunnen geven, bleken ze een oor te hebben voor fijne nuances.

Deze les in taal was, paradoxaal genoeg, tot stand gekomen langs een Italiaans regisseur om. Lang heb ik me afgevraagd waarom die impuls uitgerekend van een buitenlander is uitgegaan. Het antwoord is simpel: hij weet dat taal in een opvoering zo verzorgd moet worden uitgevoerd als muziek. Maar dan is er slechts één besluit te trekken: de Vlaamse regisseur is doof. Bij hem is taal een mededeling, en hij is al lang tevreden als de Vlaamse acteur er zich met een reeks oubollige truuks van af maakt.

De Vlaamse acteur wordt geleerd de stem ergens bij de tongwortel te plaatsen. Technisch helpt hem dat de tekst te projecteren, maar helaas heeft op die plaats de stem nauwelijks een expressieve relatie met het lichaam. Op die plaats, achter in de mond, krijgt men een neutrale, wat vette, gespannen stem. De Vlaamse acteur loopt rond met een conservatoriumstem, die zich telkens verraadt als hij een 'aa' uitspreekt. Ze klinkt onnatuurlijk, nadrukkelijk en vlak. Ze is als een dam tegen alle emotie. De Vlaamse acteur draagt de dood van zijn talent in zijn strottehoofd.

Daar dit slechts een kwestie van stemplaatsing is, zou men kunnen veronderstellen dat men, mits enige intense oefening hieraan, ook in het ABN, kan verhelpen. Maar de Vlaamse acteur wordt opgeleid door Vlaamse acteurs, de doofheid wordt erfelijk, de saaie zegging wordt een merknaam. Het wordt een heel taaie tradi-