

Alternatieve cursussen pleiten voor lichamelijke authenticiteit

“De acteur staat in het centrum van alles”

De kunst van het theater maken wordt heviger bedreven dan ooit. Om de haverklap worden nieuwe groepen gevormd, of splinteren groepen uit elkaar, of worden nieuwe projecten ingediend, ontstaan andere samenwerkingsverbanden. Het vloeiende lijkt het statische, na een lange periode van immobiliteit, af te lossen. Dat daarbij veel talent naar Nederland wegspoelt is een teken voor de slechtere werkomstandigheden en waardering van het theater in Vlaanderen en werkt op de duur verarmend. Of de kunst van het kijken nog voldoende beoefenaars telt is een vraag die nog niet gesteld wordt.

Kunst vergt kunde en talloos zijn diegenen die het theatervak van dichterbij willen leren kennen. Nog steeds gaat de vraag voor toelating aan de officiële toneelscholen naar omhoog, maar ook het succes van avondcursussen, academieopleidingen, korte termijntrainingen, basis- en bijscholingsprogramma's in verband met theater en drama bevestigt de populariteit van de maker. In het grote aanbod van drama- en theatercursussen zitten ruime verschillen zowel in opzet, intentie als prentie. Er zijn de creatieve ateliers die eerder op zelfontplooiing uit zijn, er is het vormingswerk dat theater gebruikt met agogische doelstellingen, de amateursector die streeft naar een kwaliteitsverbetering en betere beheersing van het métier, er is een aanbod dat zich richt naar bijscholing en vervolmaking in bepaalde disciplines, er is de opleiding die zich met het eindproduct op de artistieke markt wil mengen en meten.

Hoe daar in een artikelenreeks

over theateropleiding vat op krijgen? In de vorige afleveringen werden officiële, door de overheid erkende en met een diploma beschermde, opleidingsinstituten voorgesteld: een groep die makkelijk overzienbaar en aflijnbaar was. De vrije sector is daarentegen vrij onoverzichtelijk en in tegenstelling tot landen met een zeer sterke privé-opleidingssector als Amerika, lopen professionele ambities en vrijetijdsgenoegens door elkaar. In het leggen van selectiecriteria hebben we geprobeerd enigszins de professionaliteitseis voorop te stellen door een minimumrooster van 12 uur per week en een termijn van twee jaar aan te houden. Er kan verondersteld worden dat enkel mensen met een meer dan vrijetijdsbehoefte zich voor dergelijke duur engageren met alle financiële consequenties van dien. Als je bedenkt dat in het Conservatorium van Gent slechts 20 uur per week lesgegeven wordt, dan kom je inderdaad in de buurt van bestaande professionele scholen.

De drie geselecteerde opleidingen, De Kleine Academie, Opleiding Docent Drama en Mimestudio Antwerpen (1) hebben nochtans niet de ambitie 'volwaardig' te zijn. Alle drie beklemtonen ze het basiskarakter van de opleiding, het verwerven van een bepaald niveau waarop dan verder kan gebouwd worden. Wel stelt men zich duidelijk op als alternatief voor de bestaande opleidingen: ofwel omdat in het vakgebied nog geen uitgebouwde scholing voorhanden is, zoals met de docentenopleiding (vergelijk: in Nederland zijn er vijf instituten die spel-docenten vormen), ofwel omdat

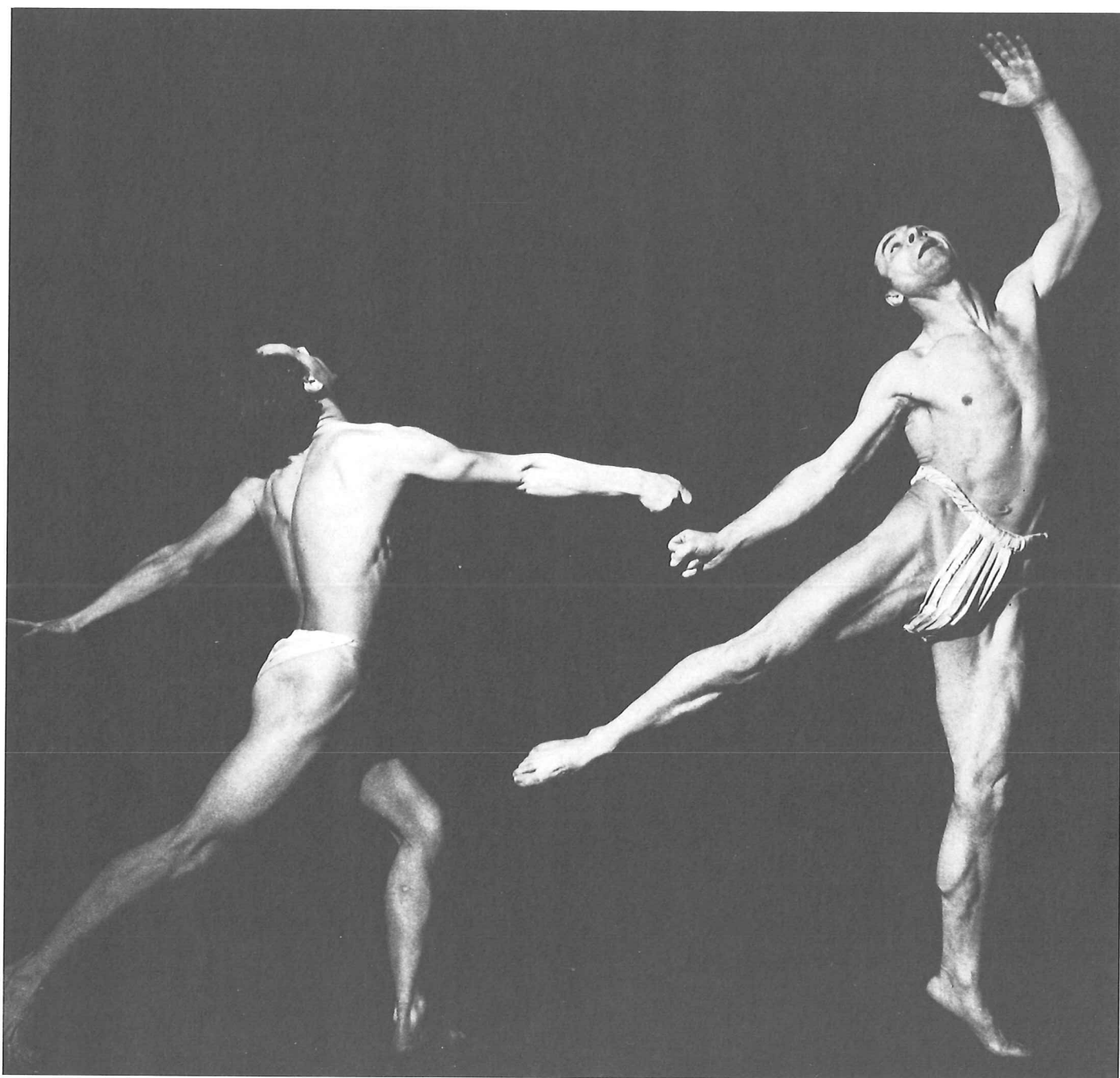
men zich afzet tegen de visie en de te strakke aansluiting bij het bestaande repertoiretooneel waarmee in de officiële scholen toneel gegeven wordt. Zowel de Kleine Academie als de Antwerpse Mimestudio beklemtonen het lichaam als oorsprong van de acteeringen, de lichamelijke authenticiteit als criterium voor acteerkwaliteit, de Mimestudio zelfs uitgesproken non-verbaal.

Kenschetsend voor die profilering is dat er les gegeven wordt door een klein docententeam rond een uitgesproken en duidelijke visie. Voor de deelnemers geeft dit een houvast wat ze kunnen grijpen of waartegen zij zich kunnen afzetten. De bedoeling van dit artikel is een doorkijk te geven op de visie, op werkmethode en programma. Daarvoor werden toonmomenten en werksessies gevolgd, lesgevers en deelnemers geïnterviewd. Het resultaat van deze 'alternatieve' opleidingen moet echter later blijken, op de planken.

De Kleine Academie

Er heerst een gezellige drukte in de ruimtes van De Kleine Academie boven een tapijtwinkel in de Schildknaapstraat in Brussel. Deelnemers van het eerste jaar maken zich klaar voor het tonen van hun werkstukje, mensen druppelen binnen die het werk willen zien. Luc De Smet situeert de opdracht: in verschillende groepen diende men een bepaalde sociale plek te observeren en daar-

Na een Algemene Inleiding (Etcetera 11), de Studio Herman Teirlinck (Etcetera 12) en de drie Vlaamse Conservatoria (Etcetera 17), belanden we met het Dossier Opleiding in de marge. Geen subsidies voor deze instellingen, geen diploma's voor deze afgestudeerden. Maar de liefde voor het theater is er niet minder om.
Luk Van den Dries licht de sluier van een steeds omvangrijker wordende 'vrije sector'.



Etienne en Maximilien Decroux in 'Le Combat' – Foto Etienne Bertrand Weill

van een theatrale transcriptie te maken; er werd zonder begeleiding gewerkt. De eerste groep koos het Lunapark onder het Brouckèreplein. Het stukje begint opvallend: flipperhanden, hoofden die meebewegen op maat van de balletjes, mensen die achter de rug meekijken. Maar ineens barst het Lunapark los: vliegtuigen in slagorde, of mannen die voorovergebogen door vrouwen geflipperneukt worden of hels lunawaaai of afvalkoers van een vretende Pacman. Het bewegingsanalytische werk, gegrondvest op een nauwkeurige observatie van lunagedrag, wordt vermeerderd tot sket-

che, juist gedoseerd, theatraal gepousseerd. "Stevig werk" zegt Luc De Smet na afloop. Ook bij de andere groepen ('Vrijheidsplein' en 'Justitiepaleis' in Brussel) wordt menselijk gedrag in een sociaal milieu bewegingsanalytisch getoond: bij de ene blijft het bij oog voor detail en een mimische herhaling, bij de andere combineert dit zich tot theatraal spel.

Met deze presentatie maak je als buitenstaander uiteraard slechts kennis met een beperkt onderdeel van de opleiding. De klemtoonzetting op gedragsobservatie, bewegingsanalyse en dus op het individu-

ele lichaam als basis van de training worden er wel zichtbaar door. Ook in de gesprekken met de studenten komt het lichamelijke aspect als organische basis van het acteerproces telkens terug: nogal wat deelnemers hebben al verschillende opleidingsjaren achter de rug in conservatoria, in de 'Ecole d'Animation Théâtrale', in andere instituten, maar vonden niet wat ze zochten; te intellectueel of te veel uiterlijke schijn, vonden ze. In De Kleine Academie zoekt men de elementaire basis, het lichaam als bakermat van de theatrale communicatie. Deze basisinteresse verbindt zeer verschil-

lende achtergronden, zeer verschillende leeftijden: de mensen met wie ik sprak schommelden qua leeftijd tussen de 20 en de 48 jaar; een aantal ervan stond reeds in het beroep, er zaten ook een paar late roepingen bij, veel uiteenlopende vooropleidingen, allen wilden ze iets met theater: acteur worden, of animator, of schrijver, of lesgeven, een bekende Franstalige zanger wilde zijn acteren bijschaven.

De Kleine Academie is een Vlaamse school maar profiteert door zijn Brusselse ligging van een multiculturele inbreng: er volgen Italianen, Chilezen, Fransen, Nederlanders en een Zwitserse les, er zijn ongeveer evenveel Nederlands-als Franstaligen. Het enthousiasme is er groot: de sfeer, de aanpak, vooral de visie op opleiding en theater quoteren hoog. Men heeft er ook veel voor over: velen doen 's avonds allerlei jobs om hun dagcursus te kunnen betalen. Een diploma krijgen ze daarvoor niet, interesseert hen ook niet, het gaat hen om de kwaliteit van de opleiding.

De Kleine Academie is minder bescheiden dan haar naam. Een kleine honderd mensen volgt er les: 30 in avondopleiding, 14 in het tweede jaar, 67 begonnen aan het eerste waarvan er nu nog 43 overblijven; een selectie ervan (een twintigtal) zal overgaan naar het tweede jaar. De kern wordt gevormd door Luc De Smet en Karelmaria De Boeck. Volgend jaar wordt voor de fysieke training een gastdocente aangeworven: Beatrice Godenir. Er wordt ook gestart met een blijvende training voor de afgestudeerden van de school, een werkplaats genre 'Actor's Studio' die desgevallend ook toegankelijk is voor beroepsacteurs uit andere opleidingen.

Initiatiefnemer en motor is Luc De Smet, zelf een student van Jacques Lecocq. Hij is al jaren als bewegings- en spelpedagoog werkzaam in een eigen theateratelier en werd ook als pedagoog, acteur, regisseur gevraagd in het beroepstoneel (KVS, BKT) en in de BRT. Zijn grote passie bleef echter de opleiding: Luc De Smet: "De Kleine Academie is dus ontstaan uit een persoonlijke behoefte: ik geef zelf heel graag les en interesseer me geweldig voor de kunstopleidingen in het algemeen".

De vraag naar de eigenheid van de school t.o.v. de bestaande opleidingen blijkt meteen ook de lastigste. Karelmaria de Boeck: "Mischien is de eigenheid van onze

school dat ze niet rechtstreeks voorbereidt op repertoiretoneel". Luc De Smet: "Ik hoop dat de mensen die hier afstuderen het theater uitvinden dat voor hen noodzakelijk is, dat ze een eigen taal vinden. De kerngedachte in de opleiding is de grootst mogelijke autonomie voor de acteur, het zoeken naar de eigen spelpraktijk, naar wat hij alleen te vertellen heeft. De enige eis die gesteld wordt, is die van de authenticiteit, het kunnen functioneren los van mode- of stijl-apriori's; en die eerlijkheid is voor mij een ambachtelijk gegeven: het menselijk lichaam in beweging is uniek want volstrekt anders dan elk ander lichaam in beweging".

"Centraal in de opleiding staan het lichaam en de beweging. Het lichaam is een 'vorm-inhoud' (2) die niet kan liegen, als je fysiek werkt kom je jezelf tegen. Het komt er dus op aan de mensen eerst in contact te brengen met het eigen specifieke wrijfpunt met de wereld: hoe doen de dingen zich aan mij en slechts aan mij voor en wat roept dat als impulsen wakker. We werken zeer sterk op die 'impressieve' kant: het fysiek opsorpen van zoveel mogelijk materiaal dat kan bezinken en waaruit een eigen innerlijk landschap ontstaat waaraan dan artistiek gestalte kan gegeven worden."

Hoe gaat dat zoeken naar een persoonlijk juiste beweging in zijn werk?

"We hanteren een scala van oefeningen die de leerling een bepaald ervaringsbeeld geven van zijn beweging. Aanvankelijk is er slechts zelden overeenstemming tussen wat iemand op het toneel denkt te doen en hoe wat hij doet door de buitenwereld waargenomen wordt. Door de manier van werken worden die twee uitersten in overeenstemming gebracht: de intentie wordt concreet en duidelijk gemaakt en als dusdanig waargenomen en het ervaren van die overeenstemming wordt getraind. Voor een acteur is dat natuurlijk van vitaal belang. Belangrijk is dat de oefeningenreeks wel eindig is, maar de manier waarop ieder met de oefeningen omgaat is even verschillend als de manier waarop twintig pianisten met dezelfde partituur omgaan. Een oefening—de gedachte is van Béjart—heeft haar resultaat bereikt wanneer ze opnieuw beweging wordt. En een oefening wordt pas beweging als ik ze doe zoals alleen ik ze kan doen."

Hoe evolueer je van de lichamelijke authenticiteit als basisbeginsel naar een acteerproces?

"Dat passeert via een soort identificatieproces wat in den beginne ook heel materialistisch is: stilaan worden andere ritmes, andere bewegingseisen gesteld. Bijvoorbeeld in het eerste jaar wanneer we met personages werken: die worden gecreëerd door minieme fysieke veranderingen te introduceren, van waaruit dan verder ook psychologie en historie van het personage worden afgeleid. Schematisch bekeken: de omgekeerde weg. Wij proberen de mensen te trainen onmiddellijk iets een gestalte te geven, te zoeken naar een lichamelijke concretisering, een fysieke metaforisering. De eerste fase is eerder objectief-descriptief. In het tweede jaar worden de leerlingen geconfronteerd met verschillende stijlen, genres, facetten als melodrama, tragedie, koor en held, ruimtelijke verschijnselen van taal. Er wordt dan ook intens met teksten gewerkt, voor dit jaar zijn dat Sophocles, Shakespeare, Tsjechow, Strindberg, Brecht, Jarry, Beckett, Koltès. Het omgaan met teksten begint heel naief: wat staat er, letterlijk. Dan komen er verschillende lagen bij: wat betekent de tekst voor mij; hoe speel ik hem zodat wat hij voor mij betekent, naar buiten komt en ook ontvangen wordt: hoe kan ik binnen een bepaalde opdracht gestalte geven aan een rol. We laten een acteur ook verschillende rolversies uitproberen zodat hij toch een heel scala zal doorlopen hebben. Maar dat is een heel complex proces dat nooit voltooid wordt. Daarom is er een werkplaats waar afgestudeerden verder met tekst en rolanalyse kunnen experimenteren, in samenspraak met auteurs en regisseurs."

Er wordt dus geen onderscheid gemaakt tussen de disciplines stem, beweging, spel?

"Nee, de acteur is toch een geheel. Wanneer ik iets bewust waarneem dan gebeurt dat affectief, fysiek en rationeel tegelijk. Dat is precies wat de acteur moet doen: het gelijktijdig voelen, denken en handelen. Dus niet eerst bedenken, zien hoe het voelt en dan uitvoeren. Wel al bewegende voelen en denken, of denken in beweging, enz. Theorie ontstaat dan ook in het praktische werk en corrigeert zich daar voortdurend." Gevraagd naar de verwantschap met bestaande acteervisies en oplei-

dingmethodes beklemtoont Luc De Smet de noodzaak van een coherente visie, eerder dan het proeven van veel invalshoeken. "Het is didactisch beter één duidelijke lijn te stellen waaraan de leerling zich onderwerpt. Ik heb de laatste vier jaar voor het ontstaan van de school workshops in New York geleid binnen zeer Method-georiënteerde opleidingen (3); het parcours ligt natuurlijk anders, maar het punt waar naartoe gewerkt wordt, is hetzelfde, én het materiaal: de acteur staat in het centrum van alles."

"Er wordt inderdaad veel geknoeid in opleidingen. Niet dat het hier ideaal zou zijn, maar we proberen om geen foute dingen te doen. We hebben ook nog nooit ongelukken gehad, ondanks het verregaande werk. Ze zien bij momenten vreselijk af, maar het is een atletisch lijden. Ik heb het nog nooit meegeemaakt dat mensen 'ziek' worden. Als zieken zich aandienen worden ze weggestuurd en dat is twee maal gebeurd in acht jaar. De eisen zijn ook zo hoog dat je psychisch volledig in orde moet zijn. Voor therapie of praatgroepstoestanden is er geen plaats."

GEGEVENS

Docenten: Luc De Smet, Karelmaria De Boeck, Beatrice Godenir.

Gastdocenten: Patrick Van Antwerpen, André Riotte, Guy Belhomme. Aantal uren: 4 u. per dag, 20 u. per week.

Toelatingsvoorwaarden en -proeven: geen.

Inschrijvingsgeld: 2000 fr per jaar inschrijving, 5000 fr per maand lesgeld.

Adres: De Kleine Academie, Schildknaapstraat, 1000 Brussel, tel. (02) 514 18 45.

Opleiding Docent Drama

Van Brussel naar Antwerpen. Van een ex-tapijtenwinkel naar een loods op 't Zuid waar in de Vrije Val enkele Studio's ingericht zijn. Tiem organiseert er op vrijdag en zaterdag de opleiding *Docent Drama*. Het eerste jaar sluit bij mijn bezoek een lesblok af met een evaluatie, het tweede jaar krijgt speltraining van Ludo Van Passel: er wordt gewerkt met diertemamorfosen en zelfgemaakte teksten. Statige giraffen, venijnige poezen en andere beestjes krijgen stilaan menselijke trekken, beginnen zelfs te praten ("attaquer direct je tekst" luidt het) en treden tenslotte in dialoog. Er worden spelletjes 'stoorzender' gespeeld waarbij de ene tekst de andere tracht af te leiden, er wordt gerelaxeerd, geïmproviseerd, gevocaliseerd, geresoneerd. Er zit een grote portie acteergerichte training in die mikt op uitbeelding en verbeelding, ook oefeningen die louter spelplezier opwekken. De open functionaliteit zoals die in de speltraining tot uiting komt, blijkt ook uit de gesprekken met de deelnemers, negen meisjes en één jongen. Men kiest voor deze opleiding omdat ze zich niet enkel tot acteurs richt, omdat ze een veelheid van theatertoepassingen openlaat: in het vormingswerk, het sociaal-cultureel werk, voor het lesgeven, het begeleiden van groepen, het maken van kindertoneel; twee deelnemers beschouwen het toch als een acteer(voor)opleiding.

Het lesprogramma bestaat ook uit verschillende blokken waarin aan al deze aspecten aandacht wordt besteed. In het eerste blok (*Kennismaking en oriëntatie*) wordt groepsdynamiek onderzocht en een basis van speltraining gelegd wat in het tweede blok (*Spelkwaliteit*) wordt uitgewerkt rond improvisatie, rollenspel, omgaan met emoties. In het tweede jaar (*Spelstructuur*) worden spel en beweging meer naar vormgeving en communicatie gericht en wordt het pedagogische element belangrijker met het opstellen van dramalessen, het werken aan begeleidingskwaliteiten en het lopen van een stage. Het geheel wordt afgerond met een spelexperiment, een project dat gekozen wordt door de deelnemers.

Voor Vlaanderen is de 'docent drama'-opleiding nieuw en uniek. In Nederland, waar de vier lesgevers – Rudi Clause, André De Smet,

Ludo Van Passel, Hilde Vleugels – trouwens allemaal school gelopen hebben, bestaat het leren omgaan met dramavormen, los van de louter artistieke toepassing, al vanaf 1960 toen Wanda Reumer de Akademie voor Woord en Gebaar in Utrecht startte en daarmee de eerste speldocentenopleiding ter wereld stichtte. De opleiding werd door de overheid erkend en wordt nu al gegeven in Arnhem, Amsterdam, Utrecht, Eindhoven en Maastricht. Er bestaat zelfs een tijdschrift, *Speltribune*, dat zich op dergelijke theatervormen toeleet.

Twee componenten staan in de docentenopleiding centraal: agogiek en spel. Gedurende de 25 jaar dat de opleiding in Nederland bestaat en ook afhankelijk van het instituut worden er andere accenten gelegd, verschillen benaderingswijze en leermethode: b.v. in de verhouding tussen ervaringsgericht onderwijs of het opdoen van theoretische kennis, in de klemtoon op het docentschap of op regie en acteren, in het maatschappelijk engagement, enz. De opleiding situeert zich op het snijpunt van theater en vorming en beschikt daardoor over een ruime marge van mogelijkheden, toepassingen, evolutie. Spel wordt niet louter om de artistieke finaliteit gebruikt. Renier Niëns (docent in Utrecht): "Ik vind dat een bredere interpretatie van het begrip 'spel' ingang zal moeten vinden. Spelen is nu vaak te zeer gelijk aan toneelmattig improviseren. Spel wordt veel ruimer, als het niet alleen vanuit theatrale denkkaders geïnterpreteerd wordt, maar als het zich uitbreidt met benaderingswijzen, die speelse momenten proberen te herkennen in bestaande leef- en werkstijlen en daarbij proberen aan te knopen". (4)

De docentenopleiding die Tiem in Antwerpen organiseert bestaat sinds 1982 en werd opgezet uit een dubbele overweging. Rudi Clause: "Het feit dat er in Vlaanderen inderdaad nog geen plaats was waar men pedagogisch kon leren werken met theater en men dus over de grens moest; en de invoering door minister Coens van een vak 'expressie' terwijl er niemand is om het te geven".

Zoals in Nederland behoudt het programma de grootste openheid tegenover alle mogelijke toepassingen van dramawerkvormen. André De Smet: "We willen de opleiding zo breed en algemeen mogelijk houden waardoor alle facetten van spel, spelervaring, spelbegeleiding, vorm-



Tiem -
Foto Marc Cels

geving e.d. aan bod kunnen komen. Uiteraard is 2½ jaar erg weinig. Het is wel mogelijk om op het eind ervan als docent met een groep te werken, maar eigenlijk is het nog maar net voldoende om voor jezelf uit te maken waar je mee door wil gaan: acteren, regisseren of doceren. We willen dus heel veel wakker maken. Maar uitpueren kunnen we niet, daarvoor is de opleiding te kort”.

Tegenover de Nederlandse opleiding beklemtoont men sterker de artistieke vormgeving in de opleiding. Rudi Clause: “Het is niet omdat je pedagogisch werkt dat je niet artistiek bezig zou zijn. De twee mogen mekaar nooit uitsluiten, vorm en vorming zijn één geheel. Het voorstellingsgerichte, het vormgeven, het tonen, zijn in onze opleiding sterk aan de orde”.

De openheid in de opleiding komt ook terug in de houding tegenover de deelnemers. Hoewel er een coherent programma is dat afgewerkt wordt, blijft er ook ruimte om naargelang de groepsinteresse zijwegen in te slaan, bepaalde disciplines uit te diepen of gastdocenten uit te nodigen. De zelfwerkzaamheid van de studenten is zeer belangrijk: uiteraard bij de spellessen waarbij uitgegaan wordt van de inbreng van de deelnemers, van hun ervaring, lichamelijke fantasie en improvisatie. Ook op beleidsvlak wordt er overlegd om de opleiding zo goed mogelijk te kunnen afstemmen op de behoeftes. Er wordt van hen ook een alertheid t.o.v. het eigen leerproces gevraagd met een grote dosis voorbereiding en nawerking.

Openheid is er ook in de benaderingswijze en methodiek. Ludo Van Passel: “We willen geen esthetica of ideologie opleggen, maar proberen zoveel mogelijk invalshoeken aan te

reiken waartussen ze zelf kunnen kiezen. De rijkdom van de opleiding ligt precies in de eigenheid, de breuk- en raakpunten van de vier docenten en gastdocenten. Dat brengt mensen tot een grotere openheid en intelligentie”.

De niet-normatieve aanpak van de opleiding waarin plaats is voor tegenspraak, geeft soms aanleiding tot discussies en onzekerheid, maar anderzijds zie je mensen ook openbloeien en een enorme evolutie doormaken. Ludo Van Passel: “Het aanboren van de fantasie, de ontwikkeling van de eigen spelkwiteiten, de ontdekking en aanscherping van een soort vormintelligentie gaan vaak heel ver. Dat is een belangrijke kracht in deze opleiding”.

GEGEVENS

Docenten: Rudi Clause, André De Smet, Ludo Van Passel, Hilde Vleugels.

Aantal uren: 12 u. per weekend, 33 weekends.

Toelatingsvoorwaarden en -proeven: minimum 18 jaar; stem- en bewegingstest.

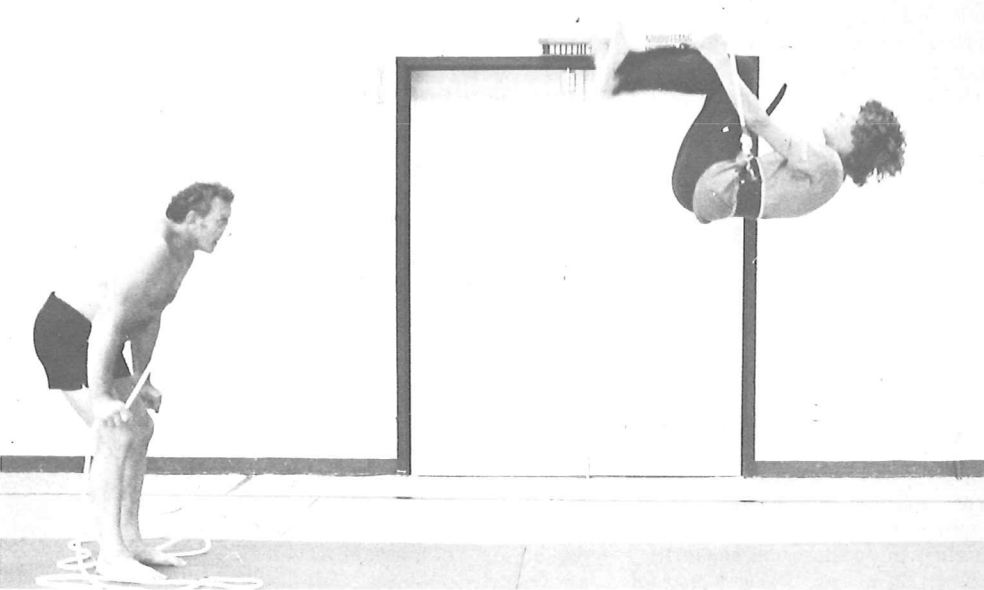
Inschrijvingsgeld: totaal 31.000 fr.

Adres: Tiem vzw, P. De Nefstraat 9, 2300 Turnhout, tel. (014) 41 36 75.

Antwerpse Mimestudio

De Antwerpse Mimestudio is de oudste van de drie ‘alternatieve’ scholen. Ze werd gesticht door Jan Ruts in 1976 bij zijn terugkeer van een tweejarige opleiding bij Etienne Decroux in Parijs. Decroux is ook het referentiepunt waar Jan Ruts steeds naar terugkeert bij de omschrijving van de opleiding en van mime in het algemeen: “Mime wordt nog te snel geassocieerd met witgeschminkte gezichten en bekke-trekkerij. De moderne mimekunst daarentegen bouwt verder op het laboratoriumwerk van Decroux. Decroux heeft in het Théâtre de l’Atelier en ook later een lichamelijke kunst ontwikkeld, hij heeft gezocht hoe het lichaam van de acteur zich op een niet-verbale manier kan uitdrukken. Hij heeft daarbij nooit gestreefd naar een pure mimekunst; hij wou het theater veranderen dat te eenzijdig verbaal was. Pas later is het o.a. met Marcel Marceau verworpen tot een geïsoleerde mimekunst”. Jan Ruts wil terug aanknopen bij de oorspronkelijke ideeën van Decroux. Ook hij vindt dat het theater nog steeds te weinig de taal van het lichaam hanteert en dat ook in de klassieke opleiding te weinig aandacht besteed wordt aan de fysieke uitdrukking van emoties. Theater is een uniek lichamenlijk gebeuren, zegt hij, een definitie die je niet alleen bij Decroux maar o.a. ook bij Grotowsky, Barba en het Open Theater aantreft.

Jan Ruts grijpt terug naar Decroux én bouwt verder: “Van meet af aan werd er getracht in het trainingsconcept een aantal risico’s en gevaren te vermijden die opdagen bij een langdurige Decroux-trai-



Speltraining in Mimestudio

Circusopleiding in Mimestudio

ning, nl. een té statisch gebruik van ruimte en lichaam, een té uiterlijk-lichamelijke benadering van expressie, té bestudeerde bewegingen met verlies van de spontaniteit. De zorg om te streven naar een omvattender theatrale kunst, leverde het basis-trainingspakket voor de Antwerpse Mime-Studio”.

Dit bestaat uit vier componenten: de *analytische mime-training* van Decroux (‘het gedifferentieerde lichaam; precisie, geometrie, stilering, gecultiveerde beweging’), de *dynamische training* (‘het totale li-

chaam; impulsiviteit, continuïteit, direct’), de *psychotechnische training* (‘emotie, intense beleving, diepgang’), de *improvisatietraining* (‘lichaam en fantasie’). Naast de vierdelige dagopleiding, waarvan facetten ook in avondcursussen worden opgenomen, worden ook circusdisciplines onderwezen en workshops gehouden met meestal buitenlandse gastdocenten. Bovendien is uit persoonlijke behoefte van Jan Ruts, maar ook als organisch gevolg van het ruime kader waarin de mime-opleiding gesitueerd

wordt, een produktiekern opgezet die het onderzoekswerk van de trainingen wil doortrekken naar een artistiek resultaat. Pyramide op de Punt (een technische term uit de mimewereld van Decroux) heeft tot nu toe drie producties gemaakt: het succesrijke *Zuilenveld*, *Let’s dance baby* en *Het zevende huis*. De eerste productie wordt momenteel terug ingestudeerd voor een buitenlandse tournee.

Vier studenten volgen het eerste jaar (de training – “de mimestudio is geen school, geeft geen lessen maar werksessies” – duurt twee jaar). Ze hebben allemaal al verschillende soorten stages gevolgd (drama, dans, beweging) en willen hier een basis verwerven waarop kan doorgegaan worden. Men apprecieert het harde werk, de duidelijke visie, het evenwichtig programma en het feit dat je hier jezelf kan blijven. Opnieuw blijkt hoeveel men voor het theaterberoep over heeft: een baan in de computerbranche, verre verplaatsingen, financiële belasting. Perspectieven zijn er niet, behalve dat ene, acteur te worden.

Voor het bijwonen van de psychotechnische training heeft Jan Ruts overlegd met de deelnemers “want het gaat er soms emotioneel aan toe”. Er wordt gewerkt rond types en soorten van interactie (verwijten-verzoenen). De types worden zeer accuraat fysiek getekend in mi-

miek en lichaamshouding, in manier van bewegen, ook in stemplaat-sing, -flectie en volume. De improvisatie verloopt aanvankelijk speels en plezierig; wanneer het verwijten geïntroduceerd wordt gaat men er keihard tegenaan, tot handgemeen toe. Het verzoenen wordt opnieuw eerst lichamenlijk gezet: het veronderstelt een andere lichaamshou-ding, het gebruik van andere spie-ren. Weer valt de nauwgezetheid op waarmee emoties lichamenlijk geana-lyseerd worden én de radicaliteit: de acteurs concentreren zich tot het he-le lichaam 'verzoent' tot de tenen toe. Jan Ruts controleert of er geen dode plekken zijn, corrigeert hou-dingen, moedigt aan terwijl de spanning zich ophooft, "doorgaan, nog even." Naadloos wordt de ver-wijter terug ingebracht ('adem in-houden', 'rood worden'), de acteurs beven over het hele lijf, trillen tot barstens toe, de tekst die dan komt is van een enorme geladenheid, te-gelijk organisch uit de lichamenlijke spanning ontstaan.

Kan je die zeer sterke emotioneel-lichamelijke belasting als acteur al-tijd opnieuw waarmaken om de emotionele waarheid op de scène te zetten?

Jan Ruts: "Dat moet wel. Want het publiek is niet dom en merkt wanneer iets vals is of louter techni-sch nagespeeld. Als acteur ben je gedoemd om iedere dag opnieuw iets origineels te brengen, te werken met de emoties van het moment. Maar er zijn weinig acteurs die dat kunnen, die zo ver durven gaan. Ju-lien Schoenaerts is een zeldzaam voorbeeld".

Is er een verband met de emotionele echtheid waarnaar Stanislavski in de acteerbenedering naar streefde?

"De psychotechniekklassen base-ren zich voor een belangrijk deel op Stanislavski en Strasberg. Ik probeer wat Strasberg voor de film ont-wikkeld heeft door te trekken naar theater zonder in psychologisch realisme te vervallen. Ik ben namelijk zelf altijd teleurgesteld over de gangbare mime: dat is wel leuk als versiering, maar heeft zo weinig te vertellen. Met het sterk uitzetten van de psychotechnische lijn wil ik daaraan iets doen. Een verschil met Stanislavski en Strasberg is wel dat ik minder rationeel werk, minder een beroep doe op het geheugen als bewaarplaats van het emotionele le-ven, dan wel uitga van fysieke im-pulsen."

Door zo naar de diepte te boren raak je therapeutisch terrein. Waar ligt de grens met het artistieke?

"Ik ben zelf van opleiding thera-peut geweest en heb me daar altijd in het artistieke werk tegen afgezet. Ik keer daar nu van terug. Je moet als acteur het onderste uit de kan kunnen halen en dat veronderstelt een enorme zelfkennis. Daar zitten een heleboel pijnlijke momenten in die maken dat het op therapie gaat lijken, maar wat ik doe is jezelf ont-dekken in functie van spel zodat je als acteur impact krijgt. En soms moet je daarvoor eens een grens durven verleggen, als je maar weet tot waar het zuiver blijft en dat het criterium de spelkwaliteit is."

Je bent vooral geïnteresseerd in het irrationele veld?

"Au fond, waarom doe je dat? Ja, omdat theater een medium is waardoor je het onbewuste kunt pakken. De verbinding van lichame-lijkheid en het onbewuste weten en voelen, dat zoek ik in het theater. Wetenschap kan uitleggen en be-schrijven, maar de ervaring en de sensatie kan je enkel in theater mee-maken, ontbreekt zelfs voor een groot stuk in het maatschappelijke leven."

"Het irrationele is wat eigen is aan de kunst. Dat ligt ook aan de basis van het zoeken naar de taak van het lichamenlijk theater: die ligt niet in de imitatie van de taal, dan krijg je pantomime en da's een ramp. Wat kun je lichamenlijk méer uitdrukken? Lichamenlijk theater is gedoemd om te vertolken wat ver-borgen is, het moet grenzen verken-nen. B.v. de grens tussen lachen en wenen. Dat kan niet met een tekst. Daar ligt onze kracht. Als die ont-wikkeld wordt, krijg je een hele mooie kunst."

Maak je dan geen tweede reductie? Tegenover een overwegend verbaal theater stel je een overwegend licha-melijke kunst?

"Ik zit natuurlijk in een proces. Wat ik nu kan doen moet nu gebeu-ren. Jacques Lecocq zegt dat er twee momenten zijn dat lichamenlijk thea-ter, dans e.d. belangrijk worden in een cultuurgeschiedenis: bij het be-gin van een nieuwe cultuur wanneer de mensen nog niet over een ontwik-kelde taal beschikken en zich uiten via het lichaam; en op het einde van een cultuur, de decadentie, wanneer de woorden niet meer gedekt wor-den door inhouden of niemand ze nog gelooft. Dan wordt terugge-

keerd naar het fysieke contact. Ik denk dat dat cultuurhistorisch juist is."

En waar bevinden we ons nu?

"Decadentie, dat kan niet an-ders."

De bedoeling van de opleiding is minder pedagogisch dan artistiek. Je wil het theater veranderen?

"Ongetwijfeld. Alleen denk ik dat ik zeer pedagogisch werk, ik ben zeer gevoelig voor wat in de studen-ten omgaat. Het is een moeilijk en interessant terrein, het onderwijs en de kunst. Eigenlijk geldt voor kunstonderwijs hetzelfde als voor antipsychiatrie: je moet de vastge-zette instituties voor psychotische mensen durven overhoop halen. Dat probeer ik te doen."

GEGEVENS

Docenten: Jan Ruts, Lucas Vanden Abeele, Ludo Van Passel.

Aantal uren: 15 u. per week

Prijs: 3.500 fr. per maand

Adres: Jan Ruts, Arendstraat 52, 2018 Antwerpen, tel. (03) 230 56 97.

Luk Van den Dries

NOTEN

- (1) Het feit dat enkel reeds functione-rende scholen in aanmerking kwa-men brengt mee dat de nieuwe oplei-ding 'Begeleid(st)er kunstzinnige vorming' georganiseerd door het In-stituut Kunstzinnige Vorming niet aan bod komt. De opleiding vertoef-t inhoudelijk in de buurt van de 'Do-cent Drama Opleiding' en duurt twee jaar. Informatie bij InKuVo, Veeweydestraat 24-26, 1070 Brussel.
- (2) In de betekenis die Henri Meschon-ic aan het begrip 'forme-sens' geeft. Zie *Pour la poétique* (Galli-mard, Paris, 1970).
- (3) Amerikaanse naturalistisch acteer-benedering, gebaseerd op de the-rieën van Stanislavsky en voorna-melijk toegepast in de Actor's Stu-dio; een school, in 1957 gesticht door o.a. Elia Kazan en Robert Le-vis en geleid door Lee Strasberg, die heel wat filmberoemdheden zal afle-veren. De methode berust op identi-ficatie met de rol vanuit een (imagi-naire) herbeleving van emotie en motivatie.
- (4) Renier Niëns in *Speltribune*.